

LE DESCRIPTIF DANS L'ŒUVRE DE GABRIELLE ROY

by

Marie-Béatrice Nathalie Dolbec

A thesis submitted in conformity with the requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy
Graduate Department of French
University of Toronto

© Copyright by Marie-Béatrice Nathalie Dolbec 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-45706-0

Canada

Le descriptif dans l'œuvre de Gabrielle Roy

Degree of Doctor of Philosophy

1999

Marie-Béatrice Nathalie Dolbec

Graduate Department of French

University of Toronto

RÉSUMÉ

Nous étudions le descriptif royen selon une perspective narratologique. Nos trois premiers chapitres s'inspirent des théories de Philippe Hamon, Jean-Michel Adam et André Petitjean, et s'interrogent respectivement sur l'implantation, les contours et la morphologie de la séquence descriptive royenne, dont nous suivons ensuite, dans le chapitre quatrième, le cheminement diachronique et générique. Nous proposons en annexe, à titre purement informatif, un relevé du métalangage royen du descriptif, tant intratextuel qu'extratextuel.

Le chapitre premier recense les lieux textuels favorables au descriptif (son *implantation*) et s'attarde sur les frontières externes du texte, l'incipit et la clausule. Dans celui-là, nous prêtons trois fonctions au descriptif: mimésique, mathésique et indicielle. Dans celle-ci, nous relevons les procédés de clôture (répétition, "tag line") et de valorisation.

Notre analyse des *contours* du descriptif (chapitre deuxième) distingue trois catégories de signes annonceurs de début (signes démarcatifs internes/externes,

signes présomptifs) et de fin (signes démarcatifs internes) de description chez Roy. Nous observons au passage deux tics signalétiques: “c’était” et le deux-points. L’examen des signes présomptifs donne l’occasion d’une étude des lieux privilégiés du descriptif dans *Bonheur d’occasion* (frontières des chapitres et dialogues).

Dans le chapitre troisième, qui détaille la *morphologie* du descriptif royen, nous évaluons la séquence descriptive comme système à trois composantes facultatives (pantonyme, nomenclature, prédicat). Quatre grands systèmes descriptifs sont explorés à partir du critère de lisibilité/illisibilité. Trois modes d’organisation interne du descriptif sont ensuite abordés: la schématisation (ancrage, affectation, reformulation), les macro-opérations (aspectualisation, assimilation, thématization) et les grilles.

Notre étude du *parcours* diachronique et générique du descriptif (chapitre quatrième), axée sur les descriptions de village et de chambre, nous conduit à analyser l’implantation, la schématisation, l’aspectualisation et la mise en situation spatiale de l’objet décrit (nous ajoutons l’assimilation pour les descriptions de chambre). Elle révèle un système descriptif à fonction signalétique, qui permet de poser le principe d’une quête, factuelle ou allégorique, du village et de la chambre idéals, à la fois *nids* et *belvédères*. Enfin, en perspective générique, l’examen de l’implantation, de la schématisation et de l’aspectualisation fait apparaître un brouillage des genres, qu’on pourra mettre au compte d’une volonté unigénérique.

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord exprimer toute ma gratitude à mes directeurs, Messieurs les professeurs Roland Le Huenen et Ben-Z. Shek, pour les précieux conseils et les encouragements qu'ils m'ont dispensés tout au long de l'élaboration de cette thèse. Ma profonde reconnaissance va aussi à Messieurs les professeurs Len Doucette et Michel Lord pour l'intérêt soutenu qu'ils ont porté à mon travail.

Un grand merci à Messieurs les professeurs Marc Gagné et François Ricard, ainsi qu'à Madame Christine Robinson, pour les indispensables renseignements qu'ils ont eu la gentillesse de me fournir à propos de Gabrielle Roy et de son œuvre. Je suis également redevable aux bibliothécaires de la Bibliothèque nationale du Canada qui n'ont pas ménagé leur peine pour me faciliter la tâche lors de mes recherches dans le Fonds Gabrielle Roy.

Ma plus vive reconnaissance va aussi à Messieurs et Mesdames les professeurs Benoît Bolduc, Graham Falconer, Catherine Grisé, Barrie Hayne, Danielle Issa-Sayegh, Julie LeBlanc, Mariel O'Neill-Karch, Janet M. Paterson, Yannick Portebois, Yves Roberge, Dorothy Speirs et Cameron Tolton pour leurs bons conseils. Je remercie également Madame le professeur Frances A. Swyripa, Madame Merrily K. Aubrey et le conservateur de la St. Vladimir Institute Library à Toronto pour les renseignements qu'ils m'ont communiqués à propos du peuplement et de la toponymie de l'Alberta.

Il m'importe d'exprimer ma reconnaissance à ma mère, Lise Bussièrès, qui a toujours su trouver les mots justes pour m'encourager dans la voie des études.

Je tiens enfin à remercier, du plus profond du cœur, mon mari, Jean-Claude Susini,
pour son soutien fidèle et son infinie patience.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| Introduction | 1 |
| | |
| I. Implantation du descriptif | 14 |
| • Frontières externes | 18 |
| • L’incipit | 19 |
| • Fonction mimésique | 24 |
| • Fonction mathésique | 33 |
| • Fonction indicielle | 53 |
| • La clause | 63 |
| • Répétitions | 67 |
| • “Tag line” | 70 |
| • Valorisation de la clause..... | 73 |
| | |
| II. Contours du descriptif | 89 |
| • Question de terminologie | 89 |
| • Les signes démarcatifs internes de début de description | 93 |
| • “C’était” | 93 |
| • “Il y avait” | 117 |

| | |
|---|------------|
| • Les signes démarcatifs externes de début de description | 120 |
| • Les verbes dénotant un examen | 120 |
| • Le deux-points | 135 |
| • Les signes présomptifs de début de description | 145 |
| • Le miroir | 151 |
| • La fenêtre | 154 |
| • Le moment de répit | 156 |
| • La lumière | 158 |
| • Les signes démarcatifs internes de fin de description | 164 |
| • Les grilles | 165 |
| • Les marqueurs de clôture | 168 |
| • Les points de suspension | 173 |
| • Les points d'interrogation et d'exclamation | 176 |
| • L'amont de la description | 178 |
| • Les frontières des chapitres | 179 |
| • Les dialogues | 184 |
| III. Morphologie du descriptif | 194 |
| • Nature du descriptif | 194 |
| • Premier type: nomenclature et prédicat lisibles | 201 |
| • Deuxième type: nomenclature et prédicat illisibles | 202 |
| • Troisième type: nomenclature lisible, prédicat illisible ... | 202 |
| • Quatrième type: nomenclature illisible, prédicat lisible ... | 211 |

| | |
|--|------------|
| • Modes d'organisation interne du descriptif | 230 |
| • La schématisation | 231 |
| • Opération d'ancrage | 234 |
| • Opération d'affectation | 239 |
| • Ancrage tardif, affectation précoce | 244 |
| • Opération de reformulation | 248 |
| • Les macro-opérations descriptives | 257 |
| • Opération d'aspectualisation | 257 |
| • Opération d'assimilation | 268 |
| • La comparaison | 268 |
| • La métaphore | 276 |
| • La négation | 280 |
| • La reformulation | 282 |
| • Opération de thématization | 287 |
| • Les grilles | 290 |
| • Les uns... les autres/d'autres... | 293 |
| • Premier plan, arrière-plan | 295 |
| | |
| IV. Parcours du descriptif | 311 |
| • Implantation et schématisation des descriptions de village en perspective diachronique | 316 |
| • Aspectualisation des descriptions de village en perspective diachronique | 321 |
| • Mise en situation spatiale des descriptions de village en perspective diachronique | 327 |

| | |
|---|------------|
| • Implantation et schématisation des descriptions de chambre en perspective diachronique | 332 |
| • Aspectualisation des descriptions de chambre en perspective diachronique | 338 |
| • Mise en situation spatiale des descriptions de chambre en perspective diachronique | 343 |
| • Assimilation dans les descriptions de chambre en perspective diachronique | 345 |
| • Implantation et schématisation des descriptions de village et de chambre en perspective générique | 351 |
| • Le village | 351 |
| • La chambre | 352 |
| • Aspectualisation des descriptions de village et de chambre en perspective générique | 354 |
| • Le village | 354 |
| • Les parties | 354 |
| • Les propriétés | 357 |
| • La chambre | 359 |
| • Les parties | 359 |
| • Les propriétés | 361 |
| Conclusion | 381 |

| | |
|--|-----|
| Annexe: Métalangage royen du descriptif | 390 |
| • Métalangage intratextuel | 391 |
| • À propos d’Homère | 391 |
| • De Jules Verne et de la description “reposante” | 393 |
| • De l’apprentissage | 394 |
| • De l’imagination | 397 |
| • Du remplissage | 400 |
| • Métalangage extratextuel | 401 |
| • Des vertus de l’ennui | 401 |
| • Du plaisir de la description | 403 |
| • Du travail de la description | 404 |
| • De Tchekhov et du corrélatif objectif | 405 |
| • De Balzac et du Nouveau Roman | 408 |
| • Du “réalisme” dans la description | 411 |
| • De Colette et du “ressemblant” | 413 |
| • L’ombre de <i>Bonheur d’occasion</i> | 414 |
| • Poétique de la description royenne: une esquisse | 415 |
| • Les buts | 415 |
| • Les moyens | 416 |
| • La poétique, revue et corrigée | 417 |
| Bibliographie | 423 |

TABLEAUX

Super-structures descriptives

•Le village des Huttérites (Iberville) 308-09

•Florentine 310

Tableaux

•Tableau A : Implantation et schématisation des descriptions de village en
perspective diachronique 379

•Tableau B : Implantation et schématisation des descriptions de chambre en
perspective diachronique 380

À mes parents

INTRODUCTION

Les pages qui suivent proposent une étude narratologique du descriptif dans l'œuvre de Gabrielle Roy¹. Elles s'intéressent donc à une des "cinq grandes formes [textuelles] héritées de la tradition rhétorique et des manuels de composition classiques"² (Adam, 1992, p. 5). Cette entreprise a un double propos: au plan théorique, celui de contribuer à la réhabilitation d'un type discursif trop souvent sacrifié au profit du narratif; dans la perspective des études royennes, celui de dégager une composante peu analysée mais indispensable à la saisie de l'œuvre.

Dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, paru en 1979, Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés concluent l'entrée "description" en précisant qu'au niveau de l'organisation discursive, le terme "doit être considér[é] comme une dénomination provisoire d'un objet qui reste à définir" (p. 93). Dix ans plus tard, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, de Jean-Michel Adam et André Petitjean, reprendra cette même observation: "on constate que l'on dispose aujourd'hui de nombreuses synthèses des recherches sur le récit et que les approches de la conversation se sont multipliées depuis de nombreuses années tandis que la description restait peu étudiée" (1989, p. 3). Le diagnostic reste le même dans *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*, ouvrage collectif publié en 1990³. Enfin, dans *Du descriptif* (1993), Philippe Hamon constate une sclérose persistante dans ce domaine de

recherche: le descriptif, écrit-il, “ne semble pas avoir aujourd’hui de statut bien défini [...]” et demeure une “sorte de champ vacant, ou de degré zéro méthodologique [... qui] ne semble être jamais qu’un lieu ou moment transitoire pour passer à de plus nobles objets d’étude” (p. 6-7).

Malgré cette carence théorique, certains ouvrages offrent d’ores et déjà des outils d’analyse permettant de mieux cerner la poétique du descriptif. Nous pensons surtout à quatre livres qui vont s’avérer essentiels pour notre étude. Ce sont, par ordre chronologique, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle* (Adam et Petitjean, 1989), *La Description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes: une anthologie* (Hamon, 1991), *La Description* (Adam, 1993) et *Du descriptif* (Hamon, 1993)⁴. Du côté des articles, hormis l’incontournable “Qu’est-ce qu’une description?” de Hamon, paru en 1972, plusieurs études vont démontrer ici leur bien-fondé, tant au plan théorique que méthodologique⁵.

À notre connaissance, les études royennes n’ont guère invoqué la théorie du descriptif. Trois entreprises, cependant, méritent d’être signalées. Les deux premières sont d’ordre sémiotique et s’inspirent des théories de Hamon. Il s’agit de l’article de Marie Francœur, “Portrait de l’artiste en pédagogue dans *Ces enfants de ma vie*”, paru en 1984, et du livre de Pierrette Daviau, *Passion et désenchantement. Une étude sémiotique de l’amour et des couples dans l’œuvre de Gabrielle Roy*, publié en 1993. Quant à l’ouvrage d’Yvon Malette, *L’autoportrait mythique de Gabrielle Roy. Analyse genettienne de La Montagne secrète* (1994), il relève d’une approche narratologique du texte et se réclame des théories exposées par Gérard Genette dans *Figures III*. Si ces trois critiques semblent être les seuls à avoir abordé le descriptif royen à partir d’une approche

théorique récente, plusieurs autres ouvrages et articles ont, selon différents biais, évoqué les descriptions présentes dans l'œuvre⁶.

Malette souligne “la rareté des *pauses descriptives*”⁷ chez Roy (1994, p. 51). Il en relève deux dans *La Montagne secrète*, la description de l'Ungava et celle du village d'Orok, mais observe “un effort de la part du narrateur pour [...] replacer [...] ces éléments descriptifs dans le cours de l'histoire” (1994, p. 48). Daviau et Francœur estiment elles aussi que la description royenne a essentiellement une fonction narrative. Parlant des portraits dans *Bonheur d'occasion*, Daviau juge qu'ils “deviennent, en quelque sorte, une copie conforme de l'histoire, une sorte de mise en abyme” et qu’“[à] la rigueur, il suffirait de lire les descriptions des personnages principaux pour connaître le scénario et prédire, même avant terme, son dénouement!” (1993, p. 53). De même, et à l'encontre de Genette, qui pense que “[l]a description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée” (1969, p. 57), Francœur estime, à propos de *Ces enfants de ma vie*, qu’“il serait présomptueux de vouloir n'accorder qu'un statut ancillaire à l'écriture descriptive” chez Roy (1984, p. 548). Évoquant *Bonheur d'occasion*, elle estime que l’“écriture descriptive de la romancière pose, récapitule et prédit le déroulement de la séquence événementielle dans le roman cependant qu'elle lui confère des résonances dont l'aurait privé la seule narration” (1984, p. 549). Ben-Z. Shek avait déjà remarqué la teneur narrative des descriptions dans *Bonheur d'occasion*: “the settings [...] are not merely descriptive, or background; they are linked organically with the characters and with the unfolding of key aspects of the plot” (1977, p. 86-87). Ainsi, la “belligérance” (relevant donc d'une “polémologie textuelle”) entre récit et description, dont parle Jean Ricardou (1975, p. 85,

86), ne semble guère se manifester chez Roy. De fait, Francœur a pu dire de *Ces enfants de ma vie*: “l’organisation en discours de fiction s’appuie essentiellement sur l’écriture descriptive. Cette fois, c’est l’écriture narrative qui se fait l’alliée de la description” (1984, p. 549). Cette assomption par Malette, Daviau, Francœur et Shek de la valeur narrative du descriptif royen rejoint la nôtre, et répond à la formule d’Adam et Petitjean, pour qui les descriptions “informent autant la narration qu’elles sont informées par elle” (1989, p. 5). Hamon propose même, pour “désinféod[er]” le descriptif “de son statut de simple serviteur du narratif [...]” (1993, p. 7), de considérer description et narration “comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement — ceci pour refuser toute hiérarchisation univoque des deux types), comme deux types complémentaires à construire théoriquement [...]” (1993, p. 91). Cette remarque reprend ce que Michal Mrozowicki nomme la “*conception de la co-existence pacifique*” entre récit et description (1988, p. 209-10). Sans assujettir de façon systématique notre perception du descriptif royen à une vision théorique particulière, nous aurons souvent l’occasion, dans notre analyse (et surtout au quatrième chapitre), de souligner cette complémentarité.

Notre corpus rassemble soixante-dix huit textes⁸, de longueurs différentes. Ce sont, par ordre alphabétique, *Alexandre Chenevert*, *Bonheur d’occasion*, les six textes de *Ces enfants de ma vie*, les dix-neuf textes de *Cet été qui chantait*, *Courte-Queue*, “De quoi t’ennuies-tu, Éveline?”, “Ély! Ély! Ély!”, les dix textes de *Fragiles lumières de la terre* (figurant sous la rubrique “reportages”), *La Détresse et l’enchantement*, *La Montagne secrète*, les trois textes de *La Petite Poule d’Eau*, les quatre textes de *La Rivière sans repos*, les quatre textes de *La Route d’Altamont*, *L’Espagnole et la Pékinoise*, *Le Temps*

qui m'a manqué, *Ma vache Bossie*, les dix-huit textes de *Rue Deschambault* et les quatre textes d'*Un jardin au bout du monde*. Nous travaillerons donc sur tous les textes de Roy qui sont parus en librairie avant 1998, à l'exception de *Ma chère petite sœur: lettres à Bernadette 1943-1970*, que nous mentionnerons seulement dans le chapitre consacré au métalangage du descriptif. Leur absence dans les quatre premiers chapitres de notre thèse se justifie du fait que ces lettres, n'ayant pas été écrites à fin de publication, pouvaient compromettre un diagnostic du descriptif, dans la mesure où elles portent les marques du discours privé (écriture brute) et non celles du discours public (écriture travaillée).

Nous allons donc nous livrer ici à une analyse attentive des segments descriptifs présents dans l'œuvre royenne. Ce faisant, nous nous inspirerons de la théorie du descriptif telle que Hamon, Adam et Petitjean la conçoivent. Notre étude comprendra quatre chapitres.

Le premier, "Implantation du descriptif", distinguera tout d'abord deux grands types de séquence descriptive, la "structure séquentielle homogène" et la "structure séquentielle hétérogène" (Adam et Petitjean, 1989, p. 92). Puis, nous tenterons de voir s'il y a, chez Roy, des lieux textuels propices au descriptif. Pour ce faire, nous examinerons les "frontières externes" du texte royen, à savoir les incipit et les clausules (Hamon, 1993, p. 166). Nous nous attarderons sur les fonctions mimésique, mathésique et indicielle de l'incipit descriptif. Ensuite, nous analyserons les clausules descriptives, en examinant successivement la répétition comme procédé de clôture textuelle, et ce qu'Armine Kotin Mortimer considère comme un signe ostensible de clôture, à savoir le "tag line" ou "clôture épigrammatique" (1985, p. 21). Nous nous demanderons alors s'il y a valorisation de la clausule descriptive chez Roy.

Notre deuxième chapitre, “Contours du descriptif”, aura pour premiers objectifs celui de repérer les signes susceptibles d’annoncer le début et la fin des descriptions royennes et celui de relever, du même coup, certaines idiosyncrasies du descripteur⁹. Ces signes seront étudiés sous trois rubriques: 1. les signes démarcatifs internes; 2. les signes démarcatifs externes; 3. les signes présomptifs. Nous nous attarderons sur deux signes démarcatifs internes de début de description, “c’était” et “il y avait”. Puis, nous nous pencherons sur les signes démarcatifs externes de début de description: les verbes dénotant un examen et le deux-points. De là, nous passerons aux signes présomptifs de début de description, en particulier le miroir, la fenêtre, le moment de répit et la lumière. Enfin, nous traiterons des signes démarcatifs internes de fin de description, en nous attardant sur les grilles, les marqueurs de clôture, et les points de suspension, d’interrogation et d’exclamation. L’étude des signes présomptifs nous conduira, en fin de chapitre, à une analyse des lieux privilégiés du descriptif dans le corps du texte royen.

Notre troisième chapitre, “Morphologie du descriptif”, se proposera de distinguer chez Roy un “système” descriptif identifiable. Dans ce but, nous préciserons, à la suite de Hamon, en quoi consiste cette notion, puis, nous inspirant du même théoricien, nous tenterons d’analyser le descriptif royen selon les quatre grands types élaborés par Hamon à partir du critère de lisibilité/illisibilité. Cela fait, nous passerons à l’étude de trois modes d’organisation interne du descriptif: la schématisation, les macro-opérations et les grilles ou plans de texte. Sous la rubrique “schématisation”, nous nous intéresserons aux moyens quantitatifs, qualitatifs et tactiques mis en œuvre pour accentuer stylistiquement le pantonyme, c’est-à-dire le “titre” du fragment descriptif. Puis, nous nous attarderons sur les moyens tactiques et dégagerons, avec Adam et Petitjean, trois opérations descriptives:

l'ancrage, l'affectation et la reformulation. L'étude des macro-opérations descriptives nous conduira à examiner trois autres opérations: l'aspectualisation, l'assimilation et la thématization. Enfin, sous la rubrique "grilles" ou "plans de texte", nous serons amenés à apprécier le degré d'ordonnement du descriptif royen.

Si nos trois premiers chapitres seront essentiellement voués à une micro-lecture des segments descriptifs chez Roy, le quatrième, "Parcours du descriptif", aura pour ambition de déboucher sur une macro-lecture de l'œuvre. Il s'agira d'abord d'étudier le descriptif royen en diachronie, pour passer ensuite à une analyse faite en fonction du genre — paramètre dont nous n'aurons pas tenu compte dans les chapitres précédents. Pour ce faire, nous introduirons une constante thématique: les descriptions de village et de chambre.

Notre étude diachronique des descriptions de village passera par un examen de l'implantation, de la schématisation, de l'aspectualisation et de la mise en situation spatiale. Celle des descriptions de chambre donnera lieu au même examen, avec, en outre, une attention particulière portée à l'assimilation. Cette analyse achevée, nous nous pencherons sur ces mêmes descriptions de village et de chambre, mais cette fois en perspective générique, avec l'accent mis sur l'implantation, la schématisation et l'aspectualisation.

Après avoir conclu, nous proposerons un "Métalangage royen du descriptif", mais en annexe et pour mémoire. Il ne s'agira pas là de remettre en question nos conclusions en les alignant sur les intentions de Roy, mais tout au plus de relater, sous différentes rubriques, ce que Roy a pu dire du descriptif tant intratextuellement (dans son œuvre) qu'extratextuellement (hors de l'œuvre). Ce recensement, si fragmentaire soit-il,

débouchera sur l'esquisse d'une poétique royenne de la description.

En fin de compte, notre ambition sera de dégager l'importance et la diversité du descriptif dans l'œuvre, d'esquisser un portrait du descripteur royen, et, au-delà, d'apporter notre modeste contribution au riche débat qui s'est instauré sur la problématique générique chez Gabrielle Roy.

¹ Nous avons préféré, dans le titre de notre thèse, le terme “descriptif” à celui de “description” car, à l’instar de Jean-Michel Adam et André Petitjean, nous concevons le descriptif comme un “processus” et la description comme un “résultat” (1989, p. 112). Ce qui nous intéresse, c’est l’examen de ce processus en tant que mécanisme de fabrication du descriptif.

² Les quatre autres formes sont “l’argumentation, [...], le récit, l’explication et la conversation” (Adam, 1992, p. 5). Pour replacer la description dans un parcours historique, on pourra consulter l’article de Jean-Michel Adam, “Brève histoire d’une unité de composition mal aimée: la description” in *Mimesis: théorie et pratique de la description littéraire*, 1993, p. 9-30, puis le livre de Jean-Michel Adam et d’André Petitjean, *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, 1989, p. 3-70 ainsi que deux ouvrages de Philippe Hamon: *La Description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, 1991 et *Du descriptif*, 1993, p. 5-36. On notera que ce dernier ouvrage est la quatrième édition de l’essai *Introduction à l’analyse du descriptif*, paru en 1981. Dans son avertissement au lecteur, Hamon signale que cette nouvelle édition est conforme à la première: “[l]a bibliographie a été simplement mise à jour, quelques passages obscurs ont été clarifiés, quelques notes explicatives rajoutées” (1993, p. 3). Toutes nos références sont tirées de la quatrième édition.

³ Dans cet ouvrage à plusieurs voix (Jean-Michel Adam, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame, Mondher Kilani), Borel souligne, au chapitre I (“Le discours descriptif, le savoir et ses signes”), que la description reste “somme toute assez mal connu[e] dans ses divers aspects” (p. 21).

⁴ À ces textes de base s’ajoutent un grand nombre d’ouvrages qui abordent des aspects particuliers du descriptif. Ce sont, entre autres, et par ordre chronologique: *Problèmes du Nouveau Roman* (“Problèmes de la description”, Jean Ricardou, 1967, p. 91-121), *Figures II* (“Frontières du récit”, Gérard Genette, 1969, p. 49-69), *Pour une théorie du Nouveau Roman* (“De natura fictionis”, Jean Ricardou, 1971, p. 33-38), *Figures III* (Gérard Genette, 1972), *Le Nouveau Roman* (Jean Ricardou 1973, p. 123-46), *La Description. Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon* (1974), *La Production du sens chez Flaubert* (“Belligérance du texte”, Jean Ricardou, 1975, p. 85-102), *Problèmes du réalisme* (“Raconter ou décrire”, Georg Lukács, 1975, p. 130-75), *Les Figures du discours* (Pierre Fontanier, 1977), *Nouveaux problèmes du roman* (“Le texte en conflit”, Jean Ricardou, 1978, p. 24-88), *Meaning and Meaningfulness. Studies in the Analysis and Interpretation of Texts* (“Describing Description”, Ross Chambers, 1979, p. 90-101), *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)* (Micheline Tison-Braun, 1980), *Pratiques de la description* (Jo van Apeldoorn, 1982), *Du sens II. Essais sémiotiques* (“Description et narrativité à propos de «La ficelle» de Guy de Maupassant”, A.J. Greimas, 1983, p.135-55), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Shlomith Rimmon-Kenan, 1983), *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV* (“L’effet de réel”, Roland Barthes, 1984, p. 179-87), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Mieke Bal, 1985), *L’Ordre du descriptif* (études réunies par Jean Bessière, 1988), *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert* (Raymonde Debray-Genette, 1988), *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l’analyse textuelle* (“Aspects de

la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation", Jean-Michel Adam, 1990, p. 143-90), *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir* (Jean-Michel Adam, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame, Mondher Kilani, 1990), *Introduction à l'analyse du roman* (Yves Reuter, 1991), *Les Textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue* ("Le prototype de la séquence descriptive", Jean-Michel Adam, 1992), *Mimesis. Théorie et pratique de la description littéraire* (études réunies par Michel Vanhelleputte et Léon Somville, 1993) et *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies* (José Manuel Lopes, 1995).

⁵ Il s'agit, entre autres, et par ordre chronologique, de: "Système d'un genre descriptif" (Michael Riffaterre, 1972), "La description mnémonique dans le roman romantique" (Lucienne Frappier-Mazur, 1980), "Aspects et fonctions de la description chez Balzac" (Françoise Van Rossum-Guyon, 1980), "Descriptions. Étude du discours descriptif dans le texte narratif" (Mieke Bal, 1980), "Quelques remarques sur la fonction du descriptif" (Irina Badescu, 1981), "Some Paradoxes of Description" (Michel Beaujour, 1981), "Introduction à l'analyse structurale des récits" (Roland Barthes, 1981), "Introduction au type descriptif" (Jean-Michel Adam et André Petitjean, 1982), "Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial" (Denis Apothéloz, 1983), "Les enjeux textuels de la description" (Jean-Michel Adam et André Petitjean, 1982), "Approche linguistique de la séquence descriptive" (Jean-Michel Adam, 1987), "Textualité et séquentialité: l'exemple de la description" (Jean-Michel Adam, 1987), "On the Diegetic Functions of the Descriptive" (Michael Riffaterre, 1987), "Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle: le cas de la description" (Jean-Michel Adam et Sylvie Durrer, 1988), "Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation" (Jean-Michel Adam et Françoise Revaz, 1989), "Toward a Poetics of «Descriptized» Narration" (Harol F. Mosher Jr., 1991) et "Notes sur la description naturaliste" (Philippe Hamon, 1992).

⁶ Pour ce qui est des ouvrages, on pourra consulter, en particulier, et par ordre chronologique: *L'Explication des textes littéraires* (Maurice Lebel, 1957), *L'Hiver dans le roman canadien-français* (Paulette Collet, 1965), *La Création romanesque chez Gabrielle Roy* (Monique Genuist, 1966), *Le Roman canadien-français du vingtième siècle* (Réjean Robidoux et André Renaud, 1966), *Romanciers canadiens* (Robert Charbonneau, 1972), *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain* (Marc Gagné, 1973), *Conversations with Canadian Novelists Part Two* (Donald Cameron, 1973), *Trois romanciers québécois* (Gérard Bessette, 1973), *Gabrielle Roy* (François Ricard, 1975), *Social Realism in the French-Canadian Novel* (Ben-Z. Shek, 1977), *Les Capucins de Toutes-Aides, Manitoba, Canada et leurs dignes confrères* (Marie-Anna-A. Roy, 1977), *Instantanés de la condition québécoise* (Jean-Pierre Boucher, 1977), *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works* (Paula Gilbert Lewis, 1984), *Un roman du regard: La Montagne secrète de Gabrielle Roy* (Jean Morency, 1985), *The Play of Language and Spectacle. A Structural Reading of Selected Texts by Gabrielle Roy* (Ellen Reisman Babby, 1985), *Écrire dans la maison du père* (Patricia Smart, 1988), *French-Canadian & Québécois Novels* (Ben-Z. Shek, 1991), *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy* (Carol J. Harvey, 1993) et *Gabrielle Roy. Une vie* (François Ricard, 1996).

En ce qui concerne les articles, on se reportera en particulier, toujours par ordre chronologique, à: "*Bonheur d'occasion*, roman en deux volumes par Gabrielle Roy" (Albert Alain, 1945), "*Bonheur d'occasion*" (Bruno Lafleur, 1945), "Gabrielle Roy. Écrivain canadien" (Francis Ambrière, 1947), "Gabrielle Roy vous parle d'elle et de son roman" (Rex Desmarchais, 1947), "Le triomphe de Gabrielle" (Dorothy Duncan, 1947), "*Bonheur d'occasion*" (J.-M. Gaboury, 1948), "En relisant *Bonheur d'occasion*" (Gilles Marcotte, 1950), "*La Petite Poule d'Eau*" (Annette Décarie, 1951), "*Bonheur d'occasion*" (Gérard Bessette, 1952), "La destinée d'un anonyme" (Roger Duhamel, 1954), "*La Montagne secrète de Gabrielle Roy*" (Jean Éthier-Blais, 1961), "*La Montagne secrète de Gabrielle Roy*" (Gérard Tougas, 1961), "Le monde romanesque de Roger Lemelin et Gabrielle Roy" (Michel-Lucien Gaulin, 1964), "Gabrielle Roy" (David M. Hayne, 1964), "Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion*" (André Brochu, 1966), "L'espace politique et social dans le roman québécois" (Georges-André Vachon, 1966), "*Rue Deschambault: une analyse*" (R. Jones et F.G. Howlett, 1968), "Poverty and Wrath: a Study of *The Tin Flute*" (W.B. Thorne, 1968), "L'unité organique de *Bonheur d'occasion*" (Jacques Blais, 1970), "L'espace et la description symbolique dans les romans «montréalais» de Gabrielle Roy" (Ben-Z. Shek, 1971), "Gabrielle Roy et la prairie canadienne" (Marguerite A. Primeau, 1973), "Le chemin qui mène à *La Petite Poule d'Eau*" (Jacques Allard, 1974), "*Alexandre Chenevert: cercle vicieux et évasions manquées*" (Agnès Whitfield, 1974), "La problématique urbaine dans deux romans montréalais de Gabrielle Roy: *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*" (Yannick Resch, 1975), "*Rue Deschambault* ou l'ouverture au monde" (Patrick Imbert, 1977), "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois" (Guy Laflèche, 1977), "L'harmonie dans l'œuvre de Gabrielle Roy" (Paul Socken, 1977), "Romans et récits" (Lise Gauvin, 1978), "La ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy" (Yannick Resch, 1978), "De la représentation à la vision du monde" (Eva Kushner, 1979), "Gabrielle Roy" (Gilles Dorion et Maurice Émond, 1979), "Gardens at the World's End or Gone West in French" (E. D. Blodgett, 1980), "«The Last of The Great Storytellers»: A Visit with Gabrielle Roy" (Paula Gilbert Lewis, 1981), "Gabrielle Roy and Emile Zola: French Naturalism in Quebec" (Paula Gilbert Lewis, 1981), "L'homme-arbre de *La Montagne secrète*" (Alexandre L. Amprimoz, 1981), "La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy" (Nicole Bourbonnais, 1981-82), "*Bonheur d'occasion*, roman de Gabrielle Roy" (Antoine Sirois, 1982), "Les collines et la plaine: l'héritage manitobain de Gabrielle Roy" (Carol J. Harvey, 1982), "Gabrielle Roy, journaliste, au fil de ses reportages (1939-1945)" (René Labonté, 1982), "La prairie et son traitement dans les œuvres de Gabrielle Roy et de Sinclair Ross" (Pierre-Yves Mocquais, 1984), "*La Montagne secrète*, roman de Gabrielle Roy" (François Ricard, 1984), "Gabrielle Roy et le Canada anglais" (Antoine Sirois, 1984), "*La Montagne secrète: le schème organisateur*" (André Brochu, 1984), "Female Spirals and Male Cages: The Urban Sphere in the Novels of Gabrielle Roy" (Paula Gilbert Lewis, 1985), "Un faubourg de Montréal dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy" (Étienne Vaucheret, 1985), "The Last Interview: Gabrielle Roy" (Myrna Delson-Karan, 1986), "*Un jardin au bout du monde* et autres nouvelles de Gabrielle Roy" (Jean-Guy Hudon, 1987), "*Cet été qui chantait*, recueil de récits de Gabrielle Roy" (Hélène Marcotte et Vincent Schonberger, 1987), "The Representation of Solitude in *Bonheur d'occasion*" (Gerald

Mead, 1988), “Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin” (Nicole Bourbonnais, 1988), “*Bonheur d’occasion* et le «grand réalisme»” (Gilles Marcotte, 1989), “Gabrielle Roy: de la redondance à l’ellipse ou du corps à la voix” (Nicole Bourbonnais, 1990), “On the Outside Looking In: The Political Economy of Everyday Life in Gabrielle Roy’s *Bonheur d’occasion*” (Anthony Purdy, 1990), “L’inversion du sujet: son utilisation par Gabrielle Roy dans la description de l’espace” (Claude Romney, 1991), “La femme et la guerre dans *Bonheur d’occasion* de Gabrielle Roy” (Andrée Stéphan, 1991), “Les prairies dans trois romans de Gabrielle Roy” (Robert Viau, 1992), “La visualisation lyrique du décor chez Gabrielle Roy” (Myrna Delson-Karan, 1993), “Georges Bugnet et Gabrielle Roy: paysages littéraires de l’Ouest canadien” (Carol J. Harvey, 1994), “La problématique interculturelle dans *Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy” (Józef Kwaterko, 1994), “Dans *La Détresse et l’enchantement* de Gabrielle Roy, la chambre est un espace d’intégration psychique” (Marie-Linda Lord, 1994), “*Alexandre Chenevert*: récit pluricodique” (Vincent L. Schonberger, 1995), “Écrire le regard: analyse du discours optique dans *Bonheur d’occasion*” (Jo-Anne Elder, 1995), “L’inversion du sujet chez Gabrielle Roy: effets stylistiques, cohésion et cohérence du discours” (Claude Romney, 1995), “La poétique de l’alimentation dans *Bonheur d’occasion*” (Janet M. Paterson, 1996), “Il y a cinquante ans, *Bonheur d’occasion*” (François Ricard, 1996), “Gabrielle Roy: reporter et romancière” (Carol J. Harvey, 1996), “*La Petite Poule d’Eau*: élection et exclusion, l’innocence problématique” (Guy Lecomte, 1996), “La dialectique de la plaine et de la montagne dans l’œuvre de Gabrielle Roy” (Marie-Lyne Piccione, 1996), “Le désert de la vie: trajectoire purificatrice de l’écrivain” (Marie-Dominique Boyce, 1996), “Gabrielle Roy: ses racines et son imaginaire” (Vincenza Costantino, 1996) et “«Mon cher grand fou...» Dialogue et/ou monologue amoureux dans les lettres de Gabrielle Roy à Marcel Carbotte (1947-1950)” (Sophie Marcotte, 1997).

⁷ C’est à dire des “segments descriptifs vraiment étrangers à la *durée diégétique* et constituant par le fait même des temps d’arrêt” (1994, p. 51). N.B. Les italiques sont dans le texte. Tout au long de ce travail, le recours aux italiques pour souligner un ou plusieurs mots à l’intérieur d’une citation sera précisé comme tel entre parenthèses (“nous soulignons”).

⁸ Nous employons le terme “texte” pour éviter toute caractérisation générique. Nous réservons la question du genre au quatrième chapitre de notre étude.

Précisons d’autre part que les ouvrages à l’étude ont paru dans différentes éditions (Boréal, Éditions HMH, Leméac, Stanké). Si nous n’avons pas utilisé la même édition au fil de l’œuvre, c’est qu’au début de notre entreprise, Boréal n’avait pas encore édité tous les livres de Gabrielle Roy. Ainsi, vient à peine de sortir, en 1998, un ouvrage intitulé *Contes pour enfants* qui réunit pour la première fois les quatre contes suivants: *Ma vache Bossie*, *Courte-Queue*, *L’Espagnole* et *la Pékinoise* et *L’Empereur des bois*. On notera que ce dernier ne figure pas dans notre corpus. C’est qu’avant sa publication par Boréal, il n’était pas considéré comme un “livre” de Roy au sens strict du terme (Ricard, 1996, p. 593-95) mais plutôt comme un texte inédit publié par la revue *Études littéraires* en 1984 (volume 17, p. 581-87). Si nous avons choisi d’inclure les trois premiers contes pour enfants dans notre corpus, c’est non seulement parce qu’ils contiennent des segments descriptifs mais aussi parce que la critique s’y est très peu attachée. À notre connaissance,

un seul article leur a été consacré, celui de Tatiana Arcand, “Les contes pour enfants de Gabrielle Roy”.

Quant au texte “Gérard le pirate”, dans lequel Arcand voit un conte pour enfants, nous ne l’avons pas retenu non plus car il n’a jamais donné lieu à un livre. Cet “écrit journalistique d’imagination”, selon les termes d’Arcand, a été publié dans *La Revue moderne* en mai 1940 (Arcand, 1996, p. 336).

⁹ Dans *Du descriptif*, Hamon se demande si la description “ne convoque [...] pas dans le texte une nouvelle image d’émetteur (le descripteur)” et “ne fait [...] pas appel à un nouveau statut de lecteur (le descriptaire)” (1993, p. 37). Le théoricien ira jusqu’à poser que “le descriptif crée un statut de lecteur (le descriptaire) particulier, lecteur dont l’activité est plus rétrospective que prospective (contrairement à ce qui se passe pour le récit), soit un statut de lecteur qui retrouve, réentérine, reparaourt les lignes de frayage de son apprentissage des stocks de «vocabulaire», de son vocabulaire «disponible», soit, sur un autre plan, un statut de lecteur enseigné par un descripteur enseignant (spécialiste des mots, d’un lexique, des choses, donc possédant un savoir plus élevé), lecteur occupant le poste de «moins-savant» dans une communication de type pédagogique et didactique” (p. 41-42). Tout au long de notre travail, nous ferons usage de ces deux termes “descripteur” et “descriptaire”. On notera toutefois que, par souci de commodité, il sera toujours question de “descripteur” (grammaticalement neutre pour nous et ne présumant en rien du sexe de ce dernier) et jamais de “descriptrice”, comme il est dit, par exemple, dans l’ouvrage de Daviau (1993, p. 35). Ce féminin s’explique à coup sûr de la même façon que celui de “narratrice”: “Nous avons choisi”, explique Daviau, “d’utiliser le terme féminin «narratrice» tout au long du livre puisque les récits étudiés deviennent de plus en plus autobiographiques” (p. 17, note 7). Malgré la justesse de cette observation, nous préférons parler de “descripteur” au sens d’*instance descriptive*. Distinguer, dans une même étude, “descripteur” et “descriptrice” n’est pas notre propos mais ne serait certainement pas sans intérêt. Ainsi, le *descripteur* royen décrit-il de la même manière que la *descriptrice* royenne? Que faire alors d’un texte comme *Bonheur d’occasion* où le sexe du descripteur ne semble pas précisé? etc.

CHAPITRE PREMIER

IMPLANTATION DU DESCRIPTIF

Les passages descriptifs sont en nombre considérable chez Gabrielle Roy. Qu'il s'agisse de descriptions à "structure séquentielle homogène" ou à "structure séquentielle hétérogène" (Adam et Petitjean, 1989, p. 92), tous ses textes en sont plus ou moins émaillés. À l'instar de Jean-Michel Adam, nous appellerons "descriptif" le "processus qui donne lieu aussi bien à des *propositions descriptives* (micro-proposition pd) qu'à des *séquences descriptives* avec leurs macro-propositions (Pd)" (1987, p. 7-8). Précisons tout de suite ce que nous entendons par "séquence". Il s'agira ici d'une "suite de propositions liées progressant vers une fin" (Adam et Petitjean, 1989, p. 99). Adam et Petitjean proposent comme exemple de séquence cette description qui "accompagnait une photographie d'une falaise d'escalade":

Cadre verdoyant
rocher franc et massif
le Pas de l'Ours
a tout pour plaire (1989, p. 98).

L'appellation "structure séquentielle homogène" désigne un morceau textuel composé soit d'une seule séquence ("récit minimal") soit de "n séquences de même type"¹ (Adam et Petitjean, 1989, p. 92).

Voici, pour illustrer la structure “n séquences de même type”, la description de la chapelle de Sainte-Anne-la-Palud, dans *Fragiles lumières de la terre*:

La chapelle, ainsi qu'on en voit plusieurs au Finistère, était seule. La lande l'entourait, raboteuse, inculte, allant rejoindre, grise comme elle et comme elle gonflée d'ennui, la mer plaintive.

Le vent emplissait le paysage; de gros nuages y passaient souvent à la dérive. De longs temps de solitude gardaient à cette terre sa tristesse d'anciens marais salants. Les paludiers autrefois y avaient récolté la plus pauvre des récoltes: le sel de la mer. Ils s'étaient dispersés. Ici on n'apercevait plus rien d'humain.

Jusqu'au bout de l'horizon s'étendait le silence, avec ses ajoncs, ses pierres chaudes. Aucune habitation, aucun indice de vie. Seulement cette petite chapelle fermée.

Et sa sainte Anne s'y ennuyait d'un bout à l'autre de l'année (Roy, 1982, p. 123).

Les passages descriptifs parfaitement homogènes sont l'exception. Dans son livre *Du descriptif*, Ph. Hamon l'admet: “il y a toujours du narratif dans le descriptif, et réciproquement [...]” (1993, p. 91). Il faudra donc s'intéresser aussi aux descriptions à structure séquentielle hétérogène². Cette hétérogénéité pose, certes, un problème d'identification et de segmentation du descriptif. Mais Adam et Petitjean nous simplifient la tâche en dégageant deux grands types de structure séquentielle hétérogène: l'“insertion

de séquences hétérogènes” et la “dominante séquentielle” (1989, p. 92). Le premier cas se caractérise par des “séquences de types différents [qui] alternent; soit une *relation d’INSERTION* entre *séquence insérante* et *séquence insérée*” (1989, p. 93). D’où, pour une description romanesque, la formule suivante: “[séq. narrative (séq. descriptive) séq. narrative]” (1989, p. 93). Quant au type à “dominante séquentielle”, il implique un “mélange [...] de séquences de types différents [où] la relation peut alors être dite de DOMINANTE, selon une formule [séq. dominante (séq. dominée)]” (1989, p. 95). Pour s’assigner des limites raisonnables, cette étude va privilégier la séquence à dominante descriptive. Comme l’écrit Gérard Genette dans *Figures III*, le “recensement des «passages descriptifs» ne peut que négliger des milliers de phrases, membres de phrases ou mots descriptifs perdus dans des scènes à dominante narrative” (1972, p. 133, note 3).

La description du chef de gare de Dauphin peut être prise comme exemple d’insertion de séquences hétérogènes ([séq. narrative (séq. descriptive) séq. narrative]):

Tout ensommeillée que j’étais, je parvins à m’asseoir et à ouvrir grand les yeux pour bien regarder l’homme qui me tenait pareil langage. *Il était assez jeune, d’aspect agréable, avec des yeux bleus qui exprimaient une sorte de tendre sollicitude pour son prochain en peine ou désemparé. En fait, il se dégageait de lui l’impression qu’il était le bon Samaritain en personne.* Tout de même, j’avais encore assez d’esprit pour me rappeler qu’il venait de m’apprendre que sa femme était tout juste partie, qu’il avait donc le champ libre. Il dut lire un peu mes pensées, car il se dit débordé de

rapports à terminer avant l'arrivée du train. Et de plus le lit était là, dit-il, à ne rien faire, tandis que j'en avais tant besoin (Roy, 1988, p. 220, nous avons matérialisé la séquence descriptive par des italiques).

Dans *Bonheur d'occasion*, le segment sur le "swing" illustre une description à dominante séquentielle ([séqu. descriptive dominante (séqu. narrative dominée)]):

Emmanuel enserrait la taille de Florentine, puis la laissait aller à bout de bras. Pendant quelque temps, ils avançaient de front, secouant les jambes du genou, comme des poids légers, animés de leur vie propre. D'une main, élevant celle de la jeune fille, Emmanuel la faisait tourner sur elle-même dans un mouvement qui soulevait sa jupe, son collier, ses bracelets; il la reprenait à la taille. Ils sautaient alors sur un rythme saccadé, visage contre visage, souffle contre souffle, et leurs yeux se renvoyaient leur image sautillante. Les cheveux de Florentine, libres et flottants, ondulaient d'une épaule à l'autre et voilaient son regard lorsqu'elle tournoyait (Roy, 1978, p. 134. Nous avons renoncé, ici, à matérialiser les moments descriptifs. Les notions de *dominant* et de *dominé* interdisent en effet une parfaite — et honnête — ségrégation des deux).

Ce premier chapitre se propose d'examiner l'implantation des séquences descriptives. Où le descripteur royen choisit-il de les positionner, et à quelles fins? Comme le

remarquent Adam et Petitjean, “les plages descriptives peuvent abonder à l’ouverture du récit ou être distribuées tout au long de la narration selon les nécessités calculées par l’auteur” (1982, p. 113). Cette réflexion est un exemple de ce que Ph. Hamon appelle, dans *Du descriptif*, l’étude des “modes préférentiels de distribution des systèmes descriptifs” (1993, p. 126). Si le théoricien propose cette avenue de recherche³, c’est qu’il a déjà pressenti les lieux du texte favorables à la description. Hamon, en effet, observe

la tendance du texte à localiser ses descriptions à ses endroits stratégiques, frontières externes, cadre général d’une part (incipit et clausules de l’œuvre), frontières internes d’autre part, frontières ou transitions entre des aires textuelles différentes, jointures entre des focalisations différentes, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre séquences différentes, frontières des chapitres, strophes ou scènes prédécoupées par le genre, etc. (1993, p. 166).

Pour plus de clarté, l’examen des points névralgiques des textes distinguera, comme chez Hamon, les “frontières externes” et les “frontières internes”. Sous la rubrique “frontières externes”, nous analyserons dans ce chapitre les incipit et les clausules des textes au programme. Quant à la distribution interne des segments descriptifs ailleurs dans l’œuvre, il en sera question à la fin de notre étude des *contours du descriptif* (chapitre 2).

FRONTIÈRES EXTERNES

Vingt-sept incipit et onze clausules sur soixante-dix-huit sont essentiellement

descriptifs⁴. Autrement dit, un texte royen sur trois, environ, s'ouvre sur une séquence descriptive, et un sur sept s'achève sur un segment descriptif. Six textes seulement sur soixante-dix-huit (soit environ 8%) s'ouvrent et se ferment à la fois sur une description⁵.

L'INCIPIT

Étudier l'incipit, au sens strict du terme, c'est retenir "la première phrase" d'un texte (Reuter, 1991, p. 140; Verrier, 1992, p. 43). C'est, par exemple, le propos de Gilbert Lascault dans son article sur les "Commencements de Dumas" (1977). Or, la critique a fréquemment outrepassé cette frontière. Dans son livre *Introduction à l'analyse du roman*, Yves Reuter observe que "progressivement les critiques se sont servis de ce terme pour référer au *début*, sans que les limites en soient d'ailleurs nettement indiquées" (1991, p. 140). Ainsi, pour Juliette Frölich, dans son étude "Le texte initial: la description du boudoir de Mme du Tillet dans *Une fille d'Ève*", la description liminaire occupe toute une page de l'édition de la Pléiade (1981). Comme Reuter dans son analyse du début de *Bel-Ami* de Maupassant, nous prendrons le terme *incipit* au sens large. Nous nous intéresserons donc aux débuts de texte à dominante descriptive.

À ce jour, l'étude systématique des "modes préférentiels de distribution" du descriptif dans un texte donné n'a pas encore été faite. Mais les théoriciens poursuivent leurs efforts. Ils semblent cependant avoir accordé moins d'intérêt à la clause descriptive (nous y reviendrons plus loin) qu'à l'incipit descriptif. Voici un bref état de la recherche dans ce dernier domaine⁶.

La présence en début de texte d'un paradigme descriptif plus ou moins long n'a rien

de déconcertant. Hamon parle même de *convention*:

Il semble admis (le modèle balzacien joue ici à fond) que la description dans le roman doit plutôt se placer *avant* la narration, comme il est naturel que, dans certains protocoles technologiques (recette de cuisine, modes d'emploi divers), la liste des ingrédients *précède* le déroulement des opérations [...] (1993, p. 94).

Hamon met donc la description liminaire au compte d'une tradition littéraire ("le modèle balzacien") et du bon sens ("il est naturel"...). Il observe en outre que cette coutume a pu devenir une contrainte: "l'exposition, partie inaugurale d'une œuvre, tend même parfois, à certaines époques ou dans certains genres littéraires (pensons au roman balzacien), à prendre *systématiquement* la forme d'une description" (1993, p. 166, nous soulignons). Frölich emboîte le pas à Hamon lorsqu'elle analyse la description du boudoir de Mme du Tillet dans *Une fille d'Ève* de Balzac en tant que texte initial. Elle rend compte de la première scène du roman en ces termes: "Après avoir installé deux jeunes femmes devant une cheminée, et avant d'entamer son histoire, le narrateur établit un inventaire minutieux de la décoration et du mobilier de cette pièce: procédé balzacien par excellence, procédé répété jusqu'à satiété tout au long de *La Comédie humaine*" (1981, p. 205). De même, Jean Verrier, dans son livre *Les Débuts de romans*, propose, en troisième partie, un historique des débuts de romans pour expliquer comment la question est perçue de nos jours:

On trouve dans la production d'aujourd'hui des débuts de romans de type balzacien, fortement ancrés dans un lieu, une

époque, et faisant entrer le lecteur dans la peau des personnages; et d'autres qui dérangent nos habitudes, et qui même, dans certains cas, nous empêchent de dépasser les premières pages car la suite nous paraît aussi déroutante que le début, on croirait des romans «sans queue ni tête». Puis cependant, peu à peu, des liens avec des formes plus anciennes apparaissent dans certains de ces débuts «nouveaux»; ou bien, dans d'autres cas, des débuts de romans, peut-être trop consciemment en rupture avec la tradition, se figent et deviennent du vieux neuf (1992, p. 101).

On l'a vu, un texte royen sur trois, seulement, commence par un segment descriptif. Ainsi, si l'on s'aligne sur la tradition critique, le texte royen s'écarterait considérablement du modèle "à la Balzac".

Pour revenir à l'argument du *bon sens* utilisé plus haut par Hamon, Irina Badescu le reprend à son compte en écrivant que le descriptif "ne se constitue en préliminaire du narratif que pour des raisons d'intelligibilité" (1981, p. 78). Georges Legros, dans son article "Description, la mal aimée", est du même avis, qu'il s'agisse du descriptif en frontière *externe* ou du descriptif en position *interne*:

On sait que fort souvent, dans la tradition classique, la description précède et prépare la narration (cet ordre pouvant du reste suffire à suggérer un rapport de cause à effet: la description assure alors la prévisibilité du récit); que, dans le

«Nouveau Roman», elle revendique au contraire le droit à l'autonomie, déroutant bon nombre de lecteurs; que, plus généralement, elle encadre les principaux moments narratifs, remplissant ainsi une fonction démarcative — et parfois (re)focalisatrice — importante pour la lisibilité du roman [...] (1976, p. 116-17).

Les propos de Legros font écho à ceux tenus par Hamon en 1972, dans un article qui a fait date, “Qu’est-ce qu’une description?” Épousant une perspective syntagmatique, Hamon observe que certaines “scènes-types” (du genre “la visite d’un appartement” ou “l’accoudement à une fenêtre”), propices à la description, “auront tendance à se placer *au début* des romans [...] ou des séquences pour «donner» d’emblée au lecteur l’information nécessaire sur les milieux et les décors dans lesquels va se dérouler l’action. Leur *place* est donc, très souvent aussi, prédéterminée” (1972, p. 473, note 21). Ce besoin de concentrer l’information dans un fragment descriptif avant de passer à la narration trouve, selon Hamon, son origine dans le mécanisme de la mémoire:

un certain nombre de tests ont montré que le *début* et la *fin* des textes étaient des endroits surdéterminés du point de vue de l’information, et qu’un lecteur se les rappelait en général plus aisément que d’autres. Cela explique sans doute pourquoi la dernière page des journaux et magazines est un endroit particulièrement «cher» à louer du point de vue de la publicité (1975, p. 498, note 12).

On peut attribuer aux descriptions liminaires plusieurs fonctions. La première reçoit,

chez Adam et Petitjean, deux étiquettes successives, d'abord celle de "fonction didascalique", laquelle "consiste à établir l'autoréférent du texte, c'est-à-dire la situation spatio-temporelle et le type de monde dans lequel les acteurs [...] interagissent" (1982, p. 113), puis l'étiquette "fonction mimésique" (1989, p. 33). Nous avons opté pour cette dernière appellation, plus récente, qui donne lieu à une définition plus affinée (voir ci-dessous) et qui, de surcroît, ne prête pas à confusion⁷.

Les descriptions liminaires peuvent avoir également une fonction "mathésique" (assurer la "diffusion du savoir") (Adam et Petitjean, 1989, p. 26) ou une fonction "indicielle" ("la description [...] peut être détournée pour représenter *indirectement* autre chose qu'elle-même") (Adam et Petitjean, 1989, p. 53). Adam et Petitjean signalent, par exemple, que les "longues descriptions du milieu ambiant" des débuts de romans balzaciens sont une "totalité englobante supposée expliquer indiciellement le statut ou la conduite des personnages représentés comme une synecdoque de l'ensemble" (1989, p. 54). Reuter tient compte de toutes ces fonctions quand il affirme que le début d'un texte "programme le mode de lecture et doit résoudre une tension entre *informer* et *intéresser*" (1991, p. 140). Il estime que "tout début mérite d'être analysé précisément car il programme la suite du texte: il dispose des éléments qui seront des points de référence, des indices qui seront constamment repris par le récit" (1991, p. 141). C'est ce que Ph. Hamon appelle des "indices prospectifs" (1993, p.166). On retrouve cette idée de programmation chez Catherine Fromilhague et Anne Sancier: l'incipit d'un texte se veut "l'endroit où se circonscrit l'«horizon d'attente» du lecteur" (1991, p. 108). Raymonde Debray-Genette voit même dans ces incipit semés d'indices à valeur proleptique un topos littéraire (1984, p. 679).

C'est à partir des trois fonctions évoquées ci-dessus (mimésique, mathésique et indicielle) que nous allons examiner les descriptions royennes en position liminaire.

FONCTION MIMÉSIQUE

Adam et Petitjean qualifient de «mimétiques» les descriptions dont la fonction, unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent⁸ (1989, p. 33). À première vue, la plupart des descriptions liminaires chez Roy semblent jouer ce rôle.

Examinant "La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy", Nicole Bourbonnais constate que "[s]emblable en cela à la création à ses débuts, l'espace dans le récit ["Un jardin au bout du monde"] est antérieur aux personnages" (1982, p. 369). Dans "Gabrielle Roy: reporter et romancière", Carol J. Harvey partage l'avis de Bourbonnais et, à propos du même texte, écrit:

[J]amais Roy n'oublie les origines de son texte littéraire. Commençant "Un jardin au bout du monde" sous forme d'un résumé quasi journalistique, elle présente d'abord le cadre spatial de sa nouvelle et les conditions socio-historiques de l'installation des immigrants ukrainiens dans cette région. Sont ensuite mis en place les éléments du décor [...]. Pour compléter les composantes de la trame narrative exposée dans cette partie initiale, Roy évoque le souvenir de Maria Martha Yaramko, le personnage central de son récit, dont le

nom est écrit sur sa tombe (1996, p. 45).

Cette forme canonique d'ouverture textuelle que Bourbonnais et Harvey relèvent dans "Un jardin du bout du monde", on la retrouve dans la plupart des incipit descriptifs de l'œuvre royenne. Ainsi, "Les vacances de Luzina" commence par la description de Portage-des-Prés (Roy, 1992, p. 11-12), "Gagner ma vie" s'ouvre sur la description d'une partie du grenier (Roy, 1980, p. 281), "La rivière sans repos" sur celle du Grand Nord (Roy, 1979, p. 117). "La messe aux hirondelles" commence par la description du site où se dresse la chapelle (Roy, 1993, p. 109), "La vallée Houdou" par celle du campement des Doukhobors (Roy, 1987, p. 133) et "La maison gardée" par celle du village et de la plaine (Roy, 1983, p. 93). Enfin, "La Camargue" propose en ouverture une description du delta rhodanien (Roy, 1982, p. 131).

Si le descripteur royen se plaît à planter, avant toute chose, le cadre spatio-temporel de son histoire, assurant ainsi au descriptaire "le confort d'un certain bien-être représentatif" (Ricardou, 1979, p. 78), ce n'est pas forcément la règle. Ainsi, le texte "Wilhelm" s'engage sur un portrait du protagoniste (Roy, 1980, p. 225). "La trotteuse" décrit en incipit les trois vaches d'Aimé, occupées à brouter et à boire (Roy 1993, p. 49), tandis que "La fête des vaches" les présente au repos (Roy, 1993, p. 91). Il arrive d'autre part que le début du texte s'emploie principalement à décrire un objet. C'est le cas de la "potiche bleue à deux anses et à long goulot" dans "L'Italienne" (Roy, 1980, p. 205) et d'une "famille de marguerites" dans "Un mobile" (Roy, 1993, p. 63).

À en croire Jean-Michel Adam, une description "est toujours transmission et acquisition d'un *savoir*" (1984, p. 50). Or, certaines entrées en matière descriptives semblent, chez Roy, pervertir la démarche mimésique. L'incipit des "Vacances de

Luzina”, dans *La Petite Poule d'Eau*, en est un exemple frappant. Le texte commence par une description de Portage-des-Prés et de ses environs. Trente lignes seront nécessaires, dans l'édition Boréal, pour épuiser le paradigme, dont la fin sera nettement soulignée par trois astérisques à l'alinéa:

Ce petit village au fond de la province canadienne du Manitoba, si loin dans la mélancolique région des lacs et des canards sauvages, ce petit village insignifiant entre ses maigres sapins, c'est Portage-des-Prés. Il est déjà à trente-deux milles, par un mauvais *trail* raboteux, du chemin de fer aboutissant à Rorketon, le bourg le plus proche. En tout, il comprend une chapelle que visite trois ou quatre fois par année un vieux missionnaire polyglotte et exceptionnellement loquace, une baraque en planches neuves servant d'école aux quelques enfants blancs de la région et une construction également en planches mais un peu plus grande, la plus importante du *settlement* puisqu'elle abrite à la fois le magasin, le bureau de poste et le téléphone. On aperçoit, un peu plus loin dans l'éclaircie des bouleaux, deux autres maisons qui, avec le magasin-bureau-de-poste, logent l'entière population de Portage-des-Prés. Mais j'allais oublier: en face du bâtiment principal, au bord de la piste venant de Rorketon, brille, munie de sa boule de verre qui attend toujours l'électricité, une unique pompe à essence. Au-

delà, c'est un désert d'herbe et de vent. L'une des maisons a bien une porte de devant, à l'étage, mais comme on n'y a jamais ajouté ni balcon, ni escalier, rien n'exprime mieux la notion de l'inutile que cette porte. Sur la façade du magasin, il y a, peint en grosses lettres: General Store. Et c'est absolument tout ce qu'il y a à Portage-des-Prés. Rien ne ressemble davantage au fin fond du bout du monde. Cependant, c'était plus loin encore qu'habitait, il y a une quinzaine d'années la famille Tousignant (Roy, 1992, p. 11-12).

Au premier coup d'œil, le descripteur devine ici (et peut-être appréhende, s'il pense au modèle réputé "balzacien") un développement à forte teneur mimésique. "Tout lecteur de Balzac", soulignent Roland Le Huenen et Paul Perron, "est familier de ces descriptions liminaires qui s'enclenchent sur une image, sur un tableau, sur un donné-à-voir, qui s'indiquent spontanément comme manque-à-savoir" (1985, p. 80). Mais la dernière phrase de la séquence vient briser le modèle. Sans être inutile (nous le montrerons plus tard), la description de Portage-des-Prés n'était pas, à proprement parler, *la bonne*, puisque les protagonistes (les Tousignant) ne vivent pas dans l'espace soigneusement décrit, mais au-delà. Il subsiste donc un "manque-à-savoir". Ce procédé semble étranger au descripteur balzacien, dont les descriptions liminaires circonscrivent l'espace-temps du récit⁹.

La description de Portage-des-Prés est, en fait, au service d'une description subséquente, celle de l'île où habitent les Tousignant, dont elle donne un avant-goût. Le

procédé relève du *coup de théâtre* et peut se concevoir à la limite comme un pied de nez à la tradition. Guy Lecomte parle d’“effet”:

Le lecteur croit être arrivé lorsqu’il lit à la fin de ce premier développement: «Rien ne ressemble davantage au fin fond du bout du monde». Mais non, nous n’y sommes pas. L’auteur ménage son effet et complète ainsi le récit de la première étape: «Rien ne ressemble davantage au fin fond du bout du monde. Cependant, c’était encore plus loin qu’habitait, il y a une quinzaine d’années, la famille Tousignant»¹⁰ (1996, p. 99).

En fait l’incipit fonctionne à la fois comme un *leurre* (le décrit n’est pas ce qu’attendait le descriptaire) et comme un *paradoxe* (que peut-il bien y avoir au-delà du “fin fond du bout du monde”?), c’est-à-dire qu’il enfreint à la fois, du moins en apparence, les règles du mimésique et du simple bon sens, se démarquant ainsi doublement du modèle attendu (et redouté).

Le paradigme descriptif qui ouvre le texte “Un jardin au bout du monde”, dans le recueil éponyme, rappelle par son contenu (le décor) et par son fonctionnement celui des “Vacances de Luzina”.

Plus loin encore que Codessa, sorte de petite capitale ukrainienne dans le Nord canadien, après que l’on a voyagé des heures sur une infinie route de terre, au-delà d’une plaine sauvage apparaissent enfin des signes de ce qui a tenté un jour d’être un village. C’est le lieu-dit Volhyn, en Alberta:

presque rien en vérité, hors l'immensité, la route y traçant une simple raie sous les fils téléphoniques que l'on entend gémir dans l'air inexplicablement.

Sur le bord de cette pauvre route se trouve une école d'ancien modèle, avec son *teacherage*; à côté, une provision de bois empilé; le tout abandonné. Depuis bien longtemps on n'entend plus par ici de voix d'enfants ni la cloche qui les appelait.

Dans un éloignement encore plus incompréhensible, toute seule au fond des champs, il y a aussi une minuscule maison de prière, chapelle bizarre. C'est à peine si sept ou huit personnes y tiendraient à l'aise ensemble. Pourtant on l'a construite comme une église. Tout y est: un semblant de portique précédé de trois marches, un peu de vitre colorée dans des fentes étroites qui servent de fenêtres, et jusqu'à un petit clocher bulbeux. Et rien n'est si étrange à apercevoir dans la plate étendue du pays sans habitation que ce rappel de la foi orthodoxe.

À l'intérieur, des toiles d'araignée couvrent la face des vieilles icônes. La poussière d'anciens bouquets de fleurs des champs depuis des années repose aux pieds de saint Basile et de saint Vladimir. Une madone aux traits pâlis semble usée de vieillesse et de labeur ingrat. Dehors, une

plainte toujours! C'est le vent de plaine qui souffle ici comme vent de mer, en porte l'angoisse et, de même en effet que de l'eau, sans trêve rebrousse et agite les herbages (Roy, 1982, p. 153-54).

Il semble difficile d'imaginer plus "insignifiant" que Portage-des-Prés, avec sa chapelle quasiment déserte (le père Joseph-Marie n'y vient que "trois ou quatre fois par année") et son école si peu fréquentée ("quelques enfants blancs"), "au fond de la province", "à trente-deux milles, par un mauvais *trail* raboteux, du chemin de fer aboutissant à Rorketon, le bourg le plus proche". Pourtant, Volhyn autorise l'inconcevable surenchère d'un *au-delà du bout du monde*. Volhyn est posée quelque part dans "l'immensité", à plusieurs heures de route de Codessa, elle-même qualifiée paradoxalement de "sorte de petite capitale". C'est un semblant d'agglomération, "presque rien en vérité", un village avorté ("ce qui a tenté un jour d'être un village"), avec son école et sa chapelle laissées à l'abandon, dans un paysage quasiment abstrait (la route trace "une simple raie sous les fils téléphoniques"). La chapelle elle-même rejoint le leitmotiv. Cette "minuscule maison de prière" est, par rapport au village, "dans un éloignement encore plus incompréhensible toute seule au fond des champs". Pourtant le souvenir (encore frais) du titre, "Un jardin au bout du monde", dit au descriptaire qu'il y a un autre "bout du monde", mystérieusement fleuri, au-delà de ce village placé à la limite du non-être. "Au fur et à mesure que progresse le premier chapitre", observe Bourbonnais, "le petit village pitoyable qui n'a pu accéder à l'existence est graduellement supplanté par un site, également de dimensions réduites, mais triomphant et euphorique: le jardin multicolore de Martha Yaramko" (1982, p. 369). En d'autres termes, cet incipit, comme celui des

“Vacances de Luzina”, *donne à voir* (la description de Volhyn) sans toutefois corriger un “manque-à-savoir” (la description du jardin), et du même coup agace la curiosité du descriptaire. Cependant, malgré le déficit mimésique, il ne faut pas croire que la description de Volhyn soit sans intérêt. Au contraire, elle prépare, par antithèse (il n’y a qu’“un peu de vitre colorée dans des fentes étroites qui servent de fenêtres” à la chapelle pour mettre de la couleur dans le village), la description du jardin aux “couleurs ardentes qui sautent aux yeux” (Roy, 1982, p. 155). D’autre part, elle verse dans l’énigmatique, fixant ainsi l’intérêt du descriptaire. Le nom et l’orthographe insolite de Codessa (le *Gazetteer of Canada: Alberta* [1960, p. 19], Postes-Canada et les cartes de la province signalent un tout petit village dont le nom s’épelle “Codesa”) sont de nature à suggérer Odessa, métropole ukrainienne dont la notoriété internationale a peu de chance d’échapper à la compétence du descriptaire. Le contraste entre la minuscule bourgade et le grand port de Crimée justifierait *a priori* l’oxymore “petite capitale ukrainienne”. En fait, le syntagme “plus loin encore que Codessa” semble matérialiser une élision tardive (“plus loin encore qu’Odessa”), comme si les Ukrainiens devaient boucler la boucle et découvrir le jardin *promis* au-delà du fantôme de leur paradis perdu¹¹. Parallèlement, la description déploie tout un métalangage de l’énigme: “inexplicablement”, “incompréhensible”, “bizarre”, “étrange”. Ici, comme dans “Les vacances de Luzina”, tout se passe en fait comme si le descripteur s’employait à brouiller la traditionnelle *limpidité* d’un incipit voué au mimésique.

On retiendra un dernier exemple dans *Rue Deschambault*. La première phrase de “Wilhelm” décrit le protagoniste. “Mon premier cavalier venait de Hollande, il s’appelait Wilhelm, il avait les dents trop régulières; il était beaucoup plus âgé que moi; il avait un

long visage triste...” (Roy, 1980, p. 225). Ce portrait conduit le descriptaire de surprise en surprise. C’est d’abord la priorité donnée aux dents. C’est ensuite l’idée qu’une dentition puisse pécher par excès de régularité. Mais cela n’est rien, comparé à ce que nous réserve la chute de la description: “Du moins est-ce ainsi que me le firent voir les autres quand ils m’apprirent à regarder ses défauts. Moi, au début, je trouvais son visage pensif plutôt que long et trop mince. Je ne savais pas encore que ses dents si droites et régulières étaient fausses” (Roy, 1980, p. 225). Si, dans l’incipit des “Vacances de Luzina”, la surprise naissait d’une surenchère posée *a priori* comme impossible, il n’y avait en définitive, entre les deux “bouts du monde” représentés par Portage-des-Prés et le domaine des Tousignant, qu’une différence de degré. Mais entre le Wilhelm *des autres* et celui du narrateur (avant que ce dernier n’ait *appris* à révoquer son propre regard), il y a la distance du *vrai* au *faux*, superbement inscrite dans une parabole, la *parabole des dents* (dents authentiques ou prothèse). S’il est exact de dire que Roy privilégie, dans ses portraits, les yeux ou la bouche¹², on comprend qu’elle ait ici porté son choix sur la dentition: les prunelles ou les lèvres se seraient beaucoup moins prêtées à pareille rhétorique.

En somme, le leurre peut être mis au compte d’un souci d’originalité — toujours par rapport au modèle “balzacien”. Placé à un moment privilégié du texte, dans un incipit descriptif, il en renouvelle la forme et la fonction, ce qui permet au descripteur de susciter au plus tôt l’intérêt du descriptaire en proposant une énigme. Mais, comme on vient de le constater, il enclenche également une rhétorique qui préfigure certaines des grandes interrogations de l’œuvre. Ainsi, le caractère non seulement aléatoire mais “incompréhensible” (d’aucuns auraient dit: absurde) des établissements humains dans un

paysage démesuré et hostile se manifeste au seuil même des “Vacances de Luzina” et d’“Un jardin au bout du monde”. Le début de “Wilhelm”, quant à lui, pose d’emblée la question du regard, qui va traverser l’œuvre. Nous reprendrons cet ordre de réflexion à propos de la fonction *indicielle* des incipit descriptifs¹³.

Mais, dans l’immédiat, il faut parler des descriptions liminaires où se déclare une intention proprement *mathésique*, c’est-à-dire le souci de transmettre, de façon résolument didactique, un savoir présumé complexe, mais jugé nécessaire à une saisie correcte du texte.

FONCTION MATHÉSIQUE

Pour Adam et Petitjean, la démarche mathésique consiste à “disposer, à l’intérieur du récit, les savoirs de l’auteur, qu’ils proviennent de ses enquêtes ou de ses lectures. Carnets, fichiers, dictionnaire encyclopédique, livres théoriques [...]” (1989, p. 26). On sait qu’avant d’écrire *Bonheur d’occasion*, Gabrielle Roy a pratiqué dans Saint-Henri “la méthode des écrivains réalistes et naturalistes: l’observation, la documentation, la cueillette du détail croqué sur le vif” (Ricard, 1996, p. 10). On se souviendra ici d’un article de Roy, “Le pays de «Bonheur d’occasion»”, où elle explique dans quelles circonstances elle a découvert le quartier, et comment, tout en le parcourant de long en large, elle a vu naître certains de ses personnages (Florentine, Rose-Anna, Pitou...): “Il y eut un soir où je périssais d’ennui au sein de la ville [...]. Le désir de la présence, de la douceur humaine fut si vif en moi tout à coup qu’il m’entraîna vers le bas de la rue Atwater où la rumeur de vie était la plus attirante” (1978, p. 116). Cette méthode, elle l’a

mise d'abord à l'épreuve pour ses reportages en privilégiant "l'enquête «sur le terrain»" et les "recherches en bibliothèque" (Ricard, 1996, p. 219). Elle s'y exercera encore lors d'un séjour d'une semaine environ à Fort-Chimo. Cette brève incursion dans le Grand Nord se soldera par l'écriture d'un livre, *La Rivière sans repos*, contenant le roman du même nom et trois nouvelles (Roy, citée par Gagné, 1973, p. 180-81). Pour ce qui est d'*Alexandre Chenevert*, nous avons trouvé dans le Fonds Gabrielle Roy ce qui semble constituer un dossier préparatoire au roman¹⁴. Il contient deux calepins, avec des citations, des réflexions sur Goethe, des chronologies d'événements survenus en 1947-1948 et des retranscriptions de petites annonces (Fonds Gabrielle Roy, boîte 38, chemise 14). Il y avait là également un journal, *L'Information médicale et paramédicale*, daté du 6 mai 1952, ainsi qu'une coupure de *L'Action catholique* du 28 juin 1952 (Fonds Gabrielle Roy, boîte 38, chemise 14). Le Fonds propose, en outre, un article à caractère scientifique, signé de H. L. Osmond et intitulé "The Chinook Wind East of the Canadian Rockies" (Fonds Gabrielle Roy, boîte 56, chemise 7). Cet intérêt porté au vent ne saurait surprendre: c'est un leitmotiv de l'œuvre, auquel Monique Genuist a consacré un article, "Les voix du vent chez Gabrielle Roy" (1991). Cela dit, aucun autre document — à notre connaissance — ne permet d'avancer que Roy ait pu, ailleurs dans son œuvre, cultiver le mathésique dans l'esprit des romanciers réalistes ou naturalistes.

Ce qui semble certain, en revanche, c'est que le regard de Roy n'est pas précisément celui d'un spécialiste. Harvey remarque, par exemple, qu'elle "ne peint pas avec un œil scientifique d'horticulteur les arbres et les fleurs de sa région" (1994, p. 60), mais plutôt de mémoire, ce qui laisse une marge appréciable à l'approximation, voire à l'erreur. Dans un livre intitulé *Les Capucins de Toutes-Aides et leurs dignes confrères*, Marie-Anna-A.

Roy, sœur de la romancière, dénonce ce qui, selon elle, constituerait le peu de véracité géographique de *La Petite Poule d'Eau* dans son ensemble. Elle estime qu'“un séjour de cinq à six semaines dans l'île [...] ne [...] permet pas [à Gabrielle Roy] de faire une étude sérieuse et profonde de la topographie des lieux”¹⁵ (1977, p. 69). La traduction anglaise de *La Petite Poule d'Eau* et d'*Alexandre Chenevert* a mis au jour de possibles erreurs. Harry Lorin Binsse conteste la compétence du descripteur royen, en botanique dans le premier ouvrage et en ichtyologie dans le second, et manifeste le désir de corriger certaines inexactitudes dans sa traduction anglaise¹⁶. En ce qui concerne *La Petite Poule d'Eau*, il déclare:

There was one thing, though, I wanted explicit authority to change. In the description of the mass celebrated at the Tousignants' by the Capucin priest toward the end of the book, we find the table which was to serve him as an altar had been decorated by Mademoiselle Côté, the cherished French school teacher, with “lys tigrés, églantines sauvages roses et blanches, sabots de la Vierge, et marguerites des champs”. The time of year was late July. Daisies and wild roses would do, but the lilies were blooming a bit early and the lady slippers far too late. There struck in my head a similar omnium gatherum that had made me howl with glee while reading *Forever Amber*, and my conscience balked at letting such an error creep into a far finer book. Gabrielle Roy seemed puzzled and appealed to her husband, who is

both doctor and scientist, “Marcel, you know more about these things than I. Don’t they all bloom at the same time?” He tactfully replied that, when his attention was called to it, he really didn’t think they did, and I was duly authorized to revise Mademoiselle Côté’s flower arrangement more in accordance with botanical probability (Fonds Gabrielle Roy, boîte 75, chemise 3, p. 2-3).

Dans la traduction anglaise de *La Petite Poule d’Eau* (*Where Nests the Water Hen*), il y a eu, en effet, correction, mais partielle: les “sabots de la Vierge” ont été gommés des bouquets mais les “lys tigrés” en font toujours partie (Roy, 1951, p. 232). Pour le texte français, un coup d’œil dans l’édition Boréal de 1992 montre que Roy a préféré garder telle quelle sa description des fleurs de l’autel (Roy, 1992, p. 238). Quant à l’autre erreur, Binsse exige une rectification. “A similar problem arose, by the way, in *Alexandre Chenevert*, but in the ichthyological department. There I insisted that brook trout and pike would never amicably share the same waters, and again I was duly authorized to substitute more mutually friendly species of fish” (Fonds Gabrielle Roy, boîte 75, chemise 3, p. 3). Si Roy parle de “truite saumonée” (sic) dans son texte — “brook trout” en anglais (Roy, 1954, p. 225, Roy, 1979, p. 232) — on n’y trouve pas trace de brochet (“pike”). Mais sans doute Binsse a-t-il craint que les “formes [...] brunes” et les “éclats d’argent” entrevus dans l’eau du lac ne suggèrent au descriptaire la présence de ce poisson (Roy, 1979, p. 231, 232). Une créature beaucoup plus accommodante que le brochet, le poisson-lune (“sunfish”), assumera donc, dans la traduction anglaise (*The Cashier*), ces gênantes couleurs (Roy, 1955, p. 135), appelant du même coup une dernière

modification: là où le texte français ne parle que de truites (“De la truite, de la truite saumonée, *il n’y a que ça là-dedans*”), Binsse devra écrire: “Grey trout, sunfish, speckled trout — there are *all sorts* in there” (Roy, 1979, p. 232; Roy, 1955, p. 135, nous soulignons). Cependant, l’inexactitude ichtyologique semble avoir beaucoup moins tracassé Roy que son traducteur, car elle s’en tiendra à la truite saumonée, même dans les éditions subséquentes à la traduction.

Rapportant son entrevue avec la romancière, Paula Gilbert Lewis pose elle aussi la question de confiance. Roy, dit-elle, “appears to be knowledgeable about nature, although she has been informed that inaccuracies on such matters are abundant in *Cet été qui chantait*” (1981, p. 213). Mais Gilbert Lewis ne précise ni la nature de ces inexactitudes ni l’identité de la personne qui les a relevées.

Indépendamment des réserves d’Adèle Roy, qui veut lire *La Petite Poule d’Eau* comme un document quand il s’agit surtout d’une œuvre d’imagination, la décision de l’auteur de persister dans l’erreur botanique relevée par Binsse en dit long. Revendiquer l’inexactitude revient à défier la vraisemblance et à compromettre l’effet de réel dont Binsse semble tant s’inquiéter. À cet égard, le descripteur de *La Petite Poule d’Eau* se distingue fondamentalement de celui de *Bonheur d’occasion* qui, pour sa part, se pliait humblement aux contraintes du réalisme. “Gabrielle Roy”, écrit Ben-Z. Shek, “s’est servie d’un réalisme quasi photographique pour situer ses personnages fictifs dans *Bonheur d’occasion*” (1971, p. 81). La désinvolture qui préside à la description des bouquets fournit une preuve de la *métamorphose* du descripteur et ajoute à l’hypothèse de Ricard (1984), pour qui *La Petite Poule d’Eau* porte des signes avant-coureurs, chez Roy, d’une nouvelle orientation romanesque vers l’idyllique.

Assumer l'inexactitude scientifique revient, pour le descripteur, à privilégier la poésie évocatoire au détriment, s'il le faut, du mathésique et de l'effet de réel. Un arrangement floral plus conforme aux réalités botaniques du mois de juillet dans cet espace précis, c'est-à-dire composé seulement d'églantines sauvages roses et blanches et de marguerites des champs, n'aurait pas eu la même force poétique que celui de Mademoiselle Côté, auquel les "lys tigrés" et les "sabots de la Vierge" ajoutent une profonde saveur de terroir, tant par la nature de la fleur (le lis tigré, ou "martagon", pousse à foison dans ces climats) que par son appellation vernaculaire (on sait que la langue canadienne-française se plaît à inscrire la religion dans un quotidien profane, comme dans l'expression "oreille de Christ"¹⁷ ou "oreille de crisse"¹⁸). En outre, le lis, la marguerite, la Vierge et sa couleur emblématique, le blanc, participent d'un lexique de la pureté et de la simplicité (les "sabots"). On le devine, cette description est, en fait, plus un bouquet *de mots* qu'un bouquet *de fleurs*. Voilà sans doute pourquoi Roy accepte que la traduction de "sabots de la Vierge" ne figure pas dans le texte anglais: l'appellation "lady slippers" aurait détonné dans un ensemble à tonalité *rustique*, et plus rien n'aurait justifié l'anachronisme.

Cette incursion à l'intérieur du texte royen montre que Roy y admet sans aucun scrupule l'inexactitude scientifique. Mais qu'en est-il en incipit? D'après Hamon, le savoir (et le non-savoir) "tendra à occuper des *lieux stratégiques* textuels particuliers et privilégiés", dont l'incipit (1975, p. 491), lieux, ajoute-t-il, "où les horizons d'attente du lecteur s'installent, se confirment, se compromettent [...]" (1975, p. 491). En d'autres termes, l'importance stratégique de l'incipit est telle que le descripteur ne peut guère s'y permettre de jouer avec les réalités scientifiques sans courir le risque de s'aliéner la confiance du descriptaire.

Voilà sans doute pourquoi certains incipit descriptifs prennent, chez Roy, une tournure mathésique flagrante (étant bien entendu que le *ton* mathésique a souvent la fonction rhétorique d'*intimider* le descriptaire, au point d'interdire le doute). "Le lecteur non encore informé", souligne David Steel, "est subalterne au système de connaissance qui est le privilège du narrateur-descripteur informé" (1988, p. 66). C'est le cas, par exemple, de l'entrée en matière du texte "Le capucin de Toutes-Aides", dans *La Petite Poule d'Eau*:

Les lacs au Manitoba sont assemblés de manière à former une barrière presque complète au pays qu'ils enferment: de très grands lacs comme le lac Winnipeg, le lac Manitoba; d'autres qui seraient fort importants si on ne les comparait aux premiers, tel le lac Winnipegosis, le lac Dauphin; presque tous reliés sur le désert de la carte par des filets bleus qui représentent des rivières inconnues. Mais, de noms de villes, de villages, d'indications de groupements humains sur ces rives, presque pas. C'est l'une des régions les moins habitées du monde, un triste pays perdu où l'on rencontre pourtant des représentants d'à peu près tous les peuples de la terre. Autant de nationalités qu'il y a, entre ces lacs, d'exilés. Le père Joseph-Marie lorsqu'il y arriva parlait une bonne dizaine de langues (Roy, 1992, p. 157).

Hamon observe que le savoir "est non seulement un texte déjà appris, mais aussi un texte *déjà écrit* ailleurs, et [que] la description peut donc être considérée toujours, peu ou prou,

comme le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité; *de-scribere*, rappelons-le, étymologiquement, c'est écrire *d'après un modèle*" (1993, p. 48). Il donne l'exemple de Zola qui, pour décrire le jardin de *La Faute de l'abbé Mouret*, "recopie les manuels et catalogues d'horticulture" (1993, p. 48). L'incipit du "capucin de Toutes-Aides", quant à lui, cerne les lieux de l'action à la façon de ces manuels de géographie qui, pour décrire un pays, le circonscrivent avant toute chose dans des frontières dites "naturelles". Ainsi, "La France, notre patrie, s'appelait autrefois la *Gaule*. La Gaule était plus vaste que la France actuelle. Deux mers, l'*Atlantique* et la *Méditerranée*; deux montagnes, les *Pyrénées* et les *Alpes*; un grand fleuve, le *Rhin*, telles étaient ses limites naturelles" (Blanchet, 1901, p. 5). Cette démarche, on le sait, a pu servir naguère des desseins politiques autant que pédagogiques. Dans le texte de Roy ("Les lacs au Manitoba sont *assemblés* de manière à former une barrière *presque* complète au pays qu'ils enferment", nous soulignons), c'est évidemment le projet mathésique qui prime, et il engage une stratégie descriptive plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Les mots "assemblés" et "presque" révèlent deux démarches contradictoires mais tout aussi didactiques l'une que l'autre. La métaphore de l'*assemblage* trahit une intention ("de manière à") schématisante, une reconstruction par éléments qui est censée faciliter la transmission du savoir (ainsi les manuels se plaisent à "reconstruire" la France sous la forme d'un hexagone). C'est, en fait, le descripteur lui-même qui "assemble", *pour les besoins de la leçon*, prenant pour alibi quelque obscur dessein, une volonté commodément cachée derrière la tournure passive sans agent ("sont assemblés"): voici, en somme, comment la Providence (ou toute autre incarnation du destin géographique) a voulu ce pays. Quant à l'adverbe modalisateur "presque", tout en sacrifiant à la rigueur

scientifique, il admet, à regret, pourrait-on dire, l'idée que *l'assemblage* n'ait pas atteint, dans la réalité géographique, ce degré optimal de complétude qui aurait, d'une part, justifié la schématisation, et, d'autre part, assuré au descripteur le contrôle d'un territoire parfaitement délimité, où sa compétence se serait exercée impunément. C'est, après tout, dans cet acte d'appropriation — “[l]a nomination est aussi identification, signe de la connaissance, autre mode de l'appropriation” (Buisine, 1974, p. 100) — que l'on pourrait voir une analogie avec les desseins politiques évoqués ci-dessus. Cela dit, la description sent la salle de classe (on se souvient que, dans “Gagner ma vie...”, Christine inaugure sa carrière d'institutrice par une leçon de géographie, pour son plus grand bonheur¹⁹). L'utilisation, à deux reprises, de l'impersonnel “on” semble révéler l’“intention explicative” (Adam et Petitjean, 1989, p. 29). “L'ex-institutrice G. Roy”, souligne Anne Srabian de Fabry, “explique davantage. Est-ce une vieille manie de pédagogue?” (1975, p. 92). Les lacs sont recensés par ordre d'importance. Le descripteur s'aide d'une “carte”, dont la *légende* est élucidée (“des filets bleus”). Les données démographiques obéissent à un classement impeccable (“villes”, “villages”, “groupements humains”). Ainsi, cette description liminaire remplit son contrat. Elle fournit au descripteur une connaissance d'ensemble de la région, et elle pose des jalons qui lui seront utiles lorsqu'il accompagnera le père Joseph-Marie au cours de ses nombreuses “trotte[s]” (Roy, 1992, p. 161).

Notre deuxième exemple se trouve dans *Fragiles lumières de la terre*. Il s'agit d'un reportage effectué par Roy sur les Huttérites:

Le village m'enserra dans sa paix chaude et imprévue. Il
ne possède ni magasin ni gare ni pompe à essence ni même

de rues, encore moins d'enseignes; il s'élève dans les champs de blé, parmi les vergers, les ruches, la couleur des avoines et le tenace parfum du trèfle d'odeur; il est dans la lumière et l'abondance comme un riche au milieu de ses biens. Mais ses gens ne font montre d'aucun luxe. Ils sont vêtus avec une simplicité extrême: les femmes, d'une jupe longue et d'une veste fleurie sur un corsage de lustrine noire; les hommes, de blouses bleues. Ceux qui sont mariés portent une courte barbe en collier pour se distinguer des jeunes gens de la colonie et, je tiens l'explication de l'un d'eux, par un souci naïf de ressembler au Christ. Endimanchés, je leur vis un maintien solennel et guindé; ils endossent alors des habits noirs munis d'agrafes et d'œilletons et non pas de boutons, considérés comme une invention frivole. Un feutre rond, sans pli, achève de leur donner un air quaker. Ils ne fument pas, méprisent la danse, la musique, les cartes et l'usage des alcools. Cependant, ils se saluent du nom de frères et mettent leur richesse en commun; la pire offense parmi eux est de garder quelque bien en sa possession personnelle. Tels me sont apparus les Hutterites (Roy, 1982, p. 17).

On sait que le mathésique se caractérise par le souci de complétude. Or, selon Adam et Petitjean, ce souci se marque, à l'occasion, "par la présence de *descriptions négatives*,

sous la forme [...] d'une énumération" (1989, p. 30-31). Le village des Huttérites "ne possède ni magasin ni gare ni pompe à essence ni même de rues, encore moins d'enseignes", et les gens qui appartiennent à cette colonie "ne fument pas, méprisent la danse, la musique, les cartes et l'usage des alcools". Preuve, cependant, que le mathésique n'est chez Roy qu'un *passage* plus ou moins obligé (et dû sans doute à la double formation de pédagogue et de journaliste), la description négative, perçue comme véhicule privilégié d'un savoir encyclopédique, va vite révéler ici une fonction *indicielle*. Car c'est vraiment ce dont les Huttérites *n'ont pas voulu*, leur *abstinence*, qui les définit le mieux. On relève un autre exemple de description au négatif dans l'incipit de "La maison gardée" (*Ces enfants de ma vie*). Après avoir décrit le village sous un jour peu flatteur, le descripteur porte son regard sur la plaine: "Mais que je me tourne de l'autre côté et tout changeait: à pleins flots l'espoir me revenait [...]. Au fond il n'y avait pourtant là rien à voir. Ni toit de maison, ni grange, ni même de ces minuscules greniers à blé [...]. Seulement un bout de route de terre qui s'élevait légèrement tout en tournant un peu sur lui-même et aussitôt se perdait dans l'infini. [...]" (Roy, 1983, p. 93-94). L'emploi de la négation permet au descripteur de rayer la présence humaine du paysage et d'annoncer la *morale* qui surgit en fin de séquence: "Pourquoi dans un pays si jeune l'espoir nous vient-il des espaces déserts et du merveilleux silence!" (Roy, 1983, p. 94).

Au demeurant, l'incipit du texte "Les Huttérites" procède de façon méthodique, et selon le *pattern* traditionnel, de l'inanimé à l'animé. Il décrit les constructions humaines ("champs de blé", "vergers", "ruches") avant de parler de la population, dans laquelle il traite d'abord des femmes puis des hommes. Il classe ces derniers selon l'âge et le statut matrimonial. Mais surtout, il transmet au descriptaire des *explications* dont le descripteur

prend soin de préciser les sources (“je tiens l’explication de l’un d’eux”). Citer un *expert* (en l’occurrence un membre de la colonie huttérite), que l’on a sans doute interrogé *in situ* à propos d’un détail singulier, permet de garantir l’authenticité et la véracité du savoir transmis dans le texte. Toujours dans une perspective mathésique, le descripteur subvient par des analogies à la compétence du descriptaire: “Un feutre rond, sans pli, achève de leur donner un air quaker”. On sait que l’appellation “quaker” tient lieu, pour le vulgaire, d’hypéronyme d’un groupe de religions communautaires apparentées (celle des Amish, celle des Mennonites, par exemple), pour des raisons historiques (l’odyssée de William Penn) mais aussi à cause de l’exploitation commerciale du mot (le gruau *Quaker Oats*, l’huile pour moteurs *Quaker State*). Par ailleurs, il n’est pas inutile de préciser que le texte sur les Huttérites paraît pour la première fois en 1942 dans le *Bulletin des agriculteurs*, c’est-à-dire qu’il s’adresse à un public plus curieux qu’un autre, à cause de l’isolement, souvent autodidacte et donc moins prévenu contre le mathésique déclaré (la tradition des “Almanachs du paysan” en fait foi). Si, d’autre part, le *Bulletin des agriculteurs* permet à Roy, écrit Ricard, d’écrire pour “un public à la fois attentif et plus divers que celui — presque uniquement féminin — qu’elle a eu jusque-là [...]” (1996, p. 212), le descripteur des Huttérites n’a nul besoin de redresser le tir, puisque ce public rural et “attentif” est ici convié à savourer des détails (la tenue vestimentaire, les signes du statut matrimonial) susceptibles d’interpeller les femmes dans le contexte social de l’époque. Le texte ne se prive donc d’aucun atout pédagogique, et le besoin mathésique est adroitement entretenu, comme on peut le constater un peu plus loin: “Je n’étais pas prête à la sensation brusque qui me guettait au détour du chemin: cette sensation de pénétrer d’un coup, d’un seul pas, dans l’inconnu” (Roy 1982, p. 18). Il

s'agissait donc de faire revivre au descriptaire une expérience exceptionnelle en le plongeant d'emblée dans l'inédit. Et quoi de plus indiqué qu'une description à haute teneur mathésique pour provoquer cette impression?

Un dernier exemple mérite notre attention. L'incipit du texte "Les pêcheurs de Gaspésie", toujours dans *Fragiles lumières de la terre*, décrit la reprise des activités quotidiennes:

Il arrive, en Gaspésie, que pendant la nuit on soit tiré de son sommeil par de vagues lueurs courant le long de la côte, et comme par l'intuition que des ombres, pressées de devancer le jour dans leur effort quotidien de travail, vont, viennent déjà, à la voix seulement se reconnaissant dans la pénombre. Des lampes s'allument derrière les carreaux embués des maisons. Puis des lanternes surgissent sur la route. On entend bientôt le son des rames heurtant la vague. Puis, c'est l'explosion des moteurs, ce teuf-teuf qui se prolonge dans le pays comme sa véritable respiration nocturne. Une goélette apparaît, voiles gonflées; une autre la suit; d'autres encore se précisent, sortant de la brume tels de grands oiseaux blancs. Pendant quelque temps elles voguent ensemble et les hommes dans l'embrun, d'un pont à l'autre, se hêlent joyeusement. Les salutations franchissent les épaisseurs de houle et de vent. "Bonjour, Lias... — Bonjour Zacharie..." Les voix s'éteignent; les goélettes elles-mêmes

se quittent, disparaissent à tour de rôle vers les horizons embués. Et là-bas, déjà loin, sur les côtes de Gaspésie, fument les maisons silencieuses où dorment dans des chambres bien closes les femmes et les enfants des pêcheurs.

Dans quelques heures le soleil aura percé le brouillard, il dessinera ces anses, ces baies et ces calanques d'où sont parties les lueurs indécises des falots, l'incertaine blancheur des misaines; les villages apparaîtront avec leurs couleurs, leurs toits, leur clocher, et leurs femmes à la lessive, et les enfants à leurs jeux, et des silhouettes maniant la faucille ou soulevant des quintaux. On dira que la vie reprend dans le pays; en vérité elle ne fera que continuer. L'homme de Gaspésie, avant que toutes les étoiles aient disparu, a déjà atteint le large et son œil repose sur la baie profonde. Le pays, si on ne l'a pas vu la nuit, à travers la brume, c'est qu'on ne le verra jamais (Roy, 1982, p. 87-88).

À la différence des deux incipit descriptifs que nous venons d'étudier, celui-ci contient des termes qui peuvent poser au descriptaire²⁰ un problème de lisibilité²¹. Mais ils sont peu nombreux. Dans son livre *La Création romanesque chez Gabrielle Roy*, Monique Genuist remarque qu'en général le descripteur royen n'est pas friand de terminologie absconse, même si, “[à] l’occasion, [il] fait usage d’expressions techniques, termes géographiques pour décrire le Grand Nord ou la steppe manitobaine, termes de médecine en relation avec la maladie d’Alexandre [...]” (1966, p. 127). On relève, dans

“Les pêcheurs de Gaspésie”, quatre lexèmes assez recherchés: “embrun”, “calanques”, “misaines” et “quintaux”. L’embrun désigne une “poussière de gouttelettes formée par les vagues qui se brisent, et emportée par le vent” (Robert, 1988, p. 625). Le mot “calanque” est un emprunt à l’occitan. On l’associe généralement avec la côte méditerranéenne (les calanques de Cassis, par exemple, à l’est de Marseille). Il décrit une “crique entourée de rochers” (Robert, 1988, p. 237). Le terme “misaine” désigne, de nos jours, la “voile basse du mât de l’avant du navire” (Robert, 1988, p. 1207). Quant à “quintaux”, il pose un problème autrement ardu. Le *Dictionnaire général de la langue française au Canada* de Louis-Alexandre Bélisle donne pour “quintal” deux définitions: “poids de cent livres” (“Quintal métrique, poids de cent kilogrammes”), et “grosse cruche de grès” (1974, p. 1040). C’est dans des ouvrages plus anciens, le *Dictionnaire canadien-français* de Sylva Clapin, publié en 1902 et dans *Le Parler populaire des Canadiens français* de Narcisse-Eutrope Dionne, paru pour la première fois en 1909, qu’il faut chercher, mais à l’entrée “quintaux”, puisque le mot semble n’avoir le sens voulu qu’au pluriel. Pour Clapin, les “quintaux” sont des “gerbes de blé, formées avec les épis fauchés le long des fossés, aux endroits ombreux” (1902, p. 265). Dionne, lui, explique l’expression “mettre en quintaux”. Il s’agit de “mettre des gerbes de blé en tas, et les disposer de telle façon que la pluie ne puisse endommager le grain” (1909, p. 540). La démarche mathésique semble ici particulièrement coercitive. Le descriptaire est soumis à rude épreuve quand, prenant la peine de chercher le sens du mot, il se voit obligé de courir de dictionnaire en dictionnaire, sans succès assuré.

Mais si les quatre termes en question sont de nature à ralentir la lecture (le descriptaire devra peut-être faire une pause pour tenter de les déchiffrer), le descripteur,

en bon pédagogue, s'emploie à conjurer, par des indices, la difficulté qu'ils peuvent créer. Le procédé a été déjà recensé chez Verne par Adam et Petitjean, et chez Zola par Hamon (Adam et Petitjean, 1989, p. 33; Hamon 1993, p. 158-61). Le descripteur royen, quant à lui, prend soin de placer, avant l'apparition du terme litigieux, soit un synonyme, soit une comparaison, soit un mot appartenant au même champ lexical, grâce auquel le descriptaire pourra au moins *s'approcher* du sens exact. Ainsi, "brume" annonce "embrun"; "anses" et "baies" préparent "calanques"; "voiles gonflées", suivi de la comparaison "grands oiseaux blancs", préfigure "l'incertaine blancheur des misaines"; enfin, "faucille" situe le genre d'activité qui justifie l'emploi de "quintaux". Bref, ce qui apparaît ici, c'est, tout autant que l'étalage d'un savoir, le souci d'initier le descriptaire à des termes insolites. Une pédagogie très adroite dispense le descriptaire, en principe et à la rigueur, de la corvée du dictionnaire, mais l'incite en revanche à relire attentivement le texte pour y trouver les indices sémantiques nécessaires, démarche suscitée par la perception d'une chaîne très apparente, celle des mots "anses" — "baies" — "calanques", dont la synonymie est surdéterminée par l'anaphore du démonstratif ("ces"). De même, dans l'incipit de "Sainte-Anne-la-Palud" (Roy, 1982, p. 123), la séquence "anciens marais salants" — "paludiers" — "récoltes" — "sel de la mer" ne laisse plus guère de doute sur le sens de "paludiers". Le début de "La trotteuse", dans *Cet été qui chantait*, trahit lui aussi le désir d'enrichir le vocabulaire du descriptaire: "Aujourd'hui les trois vaches d'Aimé se tiennent les pattes dans l'eau du minuscule étang près de chez moi. Elles broutent les fleurs qui entourent ce point d'eau, surtout des lysimaques en cette saison" (Roy, 1993, p. 49). Le syntagme "les fleurs [...], surtout des lysimaques" signale explicitement qu'il y a passage de l'hyperonyme à l'hyponyme. Il sied de remarquer que

l'apprentissage du terme savant s'accompagne d'une précision temporelle ("en cette saison"), et que le souci didactique semble se justifier, ici plus qu'ailleurs, par le fait que les fleurs ne sont généralement connues que sous leur nom vernaculaire. Les instituteurs font traditionnellement la chasse aux appellations familières — pour s'assurer, par exemple, que l'enfant n'emploie pas les mots "picpics" ou "piquants" par ignorance du terme "chardons" (Robinson et Smith, 1990, p. 5). Mais ils se permettent d'utiliser les termes vernaculaires quand il s'agit de souligner la richesse d'invention du parler populaire: l'incipit de "La fête des vaches" parle de "mouches, taons et *frappe-à-bord*" (Roy, 1993, p. 91). Le "*frappe-à-bord*" ou "frappe-d'abord" (Bergeron, 1980, p. 235) est un "petit taon aux ailes rayées et dont les yeux présentent des reflets métalliques" (Bélisle, 1974, p. 534). Un descriptaire mal renseigné pourrait croire qu'il s'agit ici d'insectes très différents quand, en réalité, les "taons" et les "*frappe-à-bord*" sont si difficiles à distinguer qu'un dictionnaire bilingue comme celui de Robinson et Smith propose le même équivalent anglais, "horsefly" (1990, p. 2). Il arrive que le descripteur refuse de favoriser la lisibilité et que le descriptaire soit obligé de se documenter à d'autres sources, comme pour l'incipit de "Monsieur Toung": "Ce ouaouaron vivait à l'extrémité du monde habité" (Roy, 1993, p. 11). Le terme "ouaouaron" est d'origine iroquoise et signifie "grenouille verte". Plus précisément, il désigne une "grenouille géante d'Amérique du Nord pouvant atteindre 20 cm de long, et dont le coassement ressemble à un meuglement" (Robert, 1988, p. 1330). Qui plus est, le déterminant démonstratif "ce" qui, habituellement, détient une "valeur anaphorique de rappel" et qui implique donc une "*présupposition* d'existence" (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 22), ne peut aider à la compréhension puisqu'il est le premier mot du texte. Mais si le

descripteur impose de façon catégorique un savoir encyclopédique (à moins de laisser entendre qu'il s'adresse en priorité à un descriptaire averti du parler canadien) par l'emploi, sans préavis, d'un mot comme "ouaouaron", il lui arrive au contraire d'avouer une certaine incompetence. Recensant les oiseaux qui viennent se regrouper en grand nombre sur les "eaux mobiles du Vaccarès", l'incipit de "La Camargue", par exemple, évoque "aigrettes, cigognes, petits canards d'une espèce rare, ibis et flamants roses" (Roy, 1982, p. 131). Mais si l'identité des canards est laissée dans le vague, l'emploi du mot "espèce" montre que le descripteur se soucie de classification scientifique, et son aveu d'ignorance doit être alors, paradoxalement, porté à son crédit.

Pour parachever la démarche mathésique, le texte "Les pêcheurs de Gaspésie" en vient d'autre part à "travailler" le descriptaire de façon souterraine: sans préjuger des *intentions* du descripteur, il faut bien admettre que le lexème "embrun" est pré-composé, anagrammatiquement, par deux mots qui le précèdent et qui établissent le champ lexical nécessaire à son déchiffrement, "embués" et "brume". Notons enfin qu'à l'intérieur même d'un développement généralisant, l'incipit sélectionne deux prénoms archaïques: Lias et Zacharie. Ce choix onomastique, apparemment laissé au hasard, n'est pas gratuit. Il s'agit de montrer que la Gaspésie est encore solidement ancrée dans le passé, si ce n'est que par la gamme des prénoms²². Le procédé évoque une stratégie fort commune dans les manuels de langues qui, pour joindre le culturel au linguistique, font volontiers dialoguer des personnages affublés de noms à forte vocation métonymique (Dolorès et José, Eleutheris et Aphrodite, Fritz et Gertrude, etc.).

Cela dit, la démarche mathésique peut, dans les incipit royens, mettre en œuvre des procédés plus expéditifs, comme l'emploi des italiques pour signaler (et, dans une

certaines mesures, mettre en garde contre) les traits dialectaux, tels que “*ripouste*” dans “La trotteuse” (Roy, 1993, p. 49) et “*frappe-à-bord*” dans “La fête des vaches” (Roy, 1993, p. 91), ou pour souligner les emprunts à l’anglais: “*trail*” et “*settlement*” (“Les vacances de Luzina”, 1992, p. 11), “*teachorage*” (“Un jardin au bout du monde”, 1987, p. 153), “*caboose*” (“La maison gardée”, 1983, p. 93). Au même titre que les italiques, les notes sont, pour Hamon, des “marques distinctives” du savoir (1975, p. 490). On observe l’emploi d’une note explicative à propos de “la tribu saulteux” dans “L’école de la Petite Poule d’Eau” (Roy, 1992, p. 39). Il arrive aussi que le recours au terme technique paraisse légèrement emprunté, comme c’est le cas dans “Petite Ukraine” (*Fragiles lumières de la terre*): “[...] le signe de croix trois fois répété devant l’iconostase d’une petite église” (Roy, 1982, p. 77). Si le descripteur semble ici, sinon brouiller le sens (puisque le mot “iconostase” contient ostensiblement le radical “icône”), du moins compliquer l’expression, ce n’est plus seulement dans une intention didactique, mais, tout autant, pour prouver son savoir à un descriptaire instruit du fait ukrainien et, le cas échéant, charger ce dernier de garantir au profane la compétence du descripteur.

L’incipit descriptif des “Pêcheurs de Gaspésie” s’achève sur une “morale” (“Le pays, si on ne l’a pas vu la nuit, à travers la brume, c’est qu’on ne le verra jamais”) qui justifie rétrospectivement la longueur et les difficultés de la “leçon”, en souligne les bénéfices et stigmatise l’ignorance. Les manuels scolaires se plaisaient, jadis, à ce genre de conclusion. Le *Cours d’enseignement ménager. Science et morale* d’A. Leune (“Inspecteur d’académie”) et de Madame E. Demailly (“Directrice d’école”) se termine sur ces mots: “Mes enfants, la liste de toutes les obligations que vous impose la nécessité de devenir une jeune fille bien élevée a pu vous paraître longue. Mais [...] vous en serez

récompensées bien au-delà de [vos] peines; il y va peut-être du bonheur de toute votre vie.” ([1901?], p. 275-76). Tout en moralisant, le descripteur des “Pêcheurs de Gaspésie” justifie rétrospectivement la position liminaire de sa séquence descriptive. Il s’engageait, de toute évidence, à montrer au descriptaire le *vrai* visage de la Gaspésie (le mot “vérité” figure dans le texte). Ce projet rappelle l’incipit de “Wilhelm”, où s’esquisse cette même rhétorique du vrai et du faux. Notons que le descripteur des “Pêcheurs de Gaspésie” assortit sa promesse d’une menace, “on ne le verra jamais”, qui voue le descriptaire réticent à l’éternelle ignorance. Notons également que la promesse (ou, si l’on préfère, le contrat) relève de la gageure, puisqu’il s’agit d’une région sur laquelle, insiste Ricard, “même un reporter d’expérience [ce que Roy n’est pas encore] aurait peine à dire des choses neuves [...]” (1996, p. 214), et à plus forte raison (ajouterons-nous) de façon aussi catégorique. C’est finalement par un paradoxe que la description se démarque du discours touristique stéréotypé et jette un regard neuf sur la Gaspésie, un regard qui revendique une forme supérieure d’acuité *dans l’obscurité à travers la brume*. Ce paradoxe n’est pas isolé chez Roy. Au seuil du texte sur “Les îles” (*Cet été qui chantait*), il trouve une justification optique. “Ce n’est pas par temps clair”, décrète le descripteur, “que l’on déchiffre le mieux le lointain” (Roy, 1993, p. 153). Curieusement, une lumière trop vive nuit à la visibilité, phénomène bien connu des randonneurs. Nous reviendrons sur ce genre d’aphorisme dans notre analyse de la fonction indicielle du descriptif en incipit.

FONCTION INDICIELLE

“Toutes les informations données dans un récit sont en principe des amorces”, estime Debray-Genette, “dans la mesure où elles seront reprises et exploitées” (1988, p. 262). La théoricienne associe “amorces” et “indices”, et ce faisant se réclame de Roland Barthes, pour qui les indices “impliquent une activité de déchiffrement” (1981, p. 17). Les indices sont plus ou moins parlants. Debray-Genette ajoute que “les véritables amorces sont des phénomènes d’anticipation: l’information est donnée bien avant qu’elle ne soit nécessaire à la compréhension; elle apparaît au moment où elle est lue comme une sorte de remplissage qui «fait vrai» et donne chair au récit” (1988, p. 263). Or, dans un texte, la description est le lieu privilégié pour le “stockage” des indices (Hamon, 1993, p. 50).

Dans “Les Huttérites”, le descripteur, avant de passer à la description des habitants de la colonie et de leurs habitudes sociales, achève celle du village par ces mots: “il est dans la lumière et l’abondance comme un riche au milieu de ses biens” (Roy, 1982, p. 17). La comparaison avec un homme fortuné surprend, puisque le début de la séquence n’a guère recensé que des pénuries: le village “ne possède ni magasin ni gare ni pompe à essence ni même de rues, encore moins d’enseignes”. Qui plus est, l’analogie semble aussitôt réfutée: “[m]ais ses gens ne font montre d’aucun luxe”. En fait, nous avons affaire ici à une amorce — un indice — de ce qui sera mis plus loin au compte de la “richesse individuelle” et “collective” des Huttérites (Roy, 1982, p. 22, 25). La richesse individuelle de ces gens, saura-t-on, ne se manifeste pas par les signes convenus (leurs maisons sont “toutes semblables”), mais par une parfaite adéquation des objets aux

besoins élémentaires: “[d]es chaises dures, des lits, de moelleux édredons, du linge propre entassé dans les armoires” (Roy, 1982, p. 18, 22). Leur *vraie* richesse est aussi collective. Elle est dans le “bétail”, les “bâtiments” communs (par exemple le moulin à blé, “Huron Hutterite Mutual Corporation Roller Mills on the Farm”), “l’apiculture”, l’agro-alimentaire (“fruits et légumes”) et les machines “les plus modernes” (Roy, 1982, p. 25-26, 22-23, 27). Tout cela, conclut le texte, fait que les Huttérites ont atteint “un degré de mérite agricole presque unique au Canada” (Roy, 1982, p. 26). L’indice descriptif fourni par la comparaison dans la description liminaire est non seulement rappelé et développé, mais devient le *moteur* même de la narration. En fait, le lecteur va être convié, dans ce texte, à une *visite guidée* des richesses huttérites.

L’entrée en matière d’“Un mobile” (*Cet été qui chantait*) s’effectue par une description de fleurs, sans arrière-pensée, semble-t-il, que décorative: “Marcel a trouvé une famille de marguerites — une vingtaine — groupées à longs intervalles sur une même souple tige. De ces ordinaires marguerites des champs, blanches, au cœur jaune clair” (Roy, 1993, p. 63). Les précisions données sur le nombre de marguerites (“une vingtaine”), leur disposition (“groupées à longs intervalles sur une même souple tige”) et leur qualité (“ordinaires”) préparent le descriptaire à la double *métamorphose* du bouquet dont a parlé René Juery (1981, p. 301). La “famille de marguerites” se transforme d’abord, par la magie d’“un bref courant d’air”, en objet d’art (un “mobile”), puis, grâce à Mouffette, la petite chatte, qui s’en est fait un “jouet”, en objet musical (un “clavier de marguerites”) (Roy, 1993, p. 63), dans lequel Juery verra même un clavecin (1981, p. 301). Par le biais de la comparaison, la description liminaire semble bien ici “détournée pour représenter *indirectement* autre chose qu’elle-même” (Adam et Petitjean, 1989, p.

53). Si les fleurs sont “ordinaires”, le descriptaire se rend vite compte que le bouquet ne l’est pas, ce qui prépare aux transformations à venir. Autrement dit, la description de cette *extraordinaire* tige de marguerites assure, dès l’incipit, la mise en route de la narration, comme ce fut le cas pour la comparaison dans le texte sur les Huttérites.

Ce dernier texte partage en outre avec “L’Italienne” (*Rue Deschambault*) une image à valeur indicielle qui joue, de toute évidence, le rôle d’amorce. De même que le village des Huttérites “est dans la lumière et l’abondance, comme un riche au milieu de ses biens”, la potiche décrite en incipit de “L’Italienne” est là, “trônant depuis bien longtemps” (Roy, 1980, p. 206). La métaphore du “trône” est explicite dans “L’Italienne”, implicite dans “Les Huttérites” (le riche est sur un trône de lumière). Elle a, dans le premier texte, des allures de paradoxe, le village des Huttérites est décrit comme manquant de tout ce qui figure communément la richesse. Dans “L’Italienne”, la métaphore connote l’ironie et l’agacement. La potiche *trône* comme un objet indésirable, beaucoup trop en vue; elle est rien moins que riche, son “vernis s’écaillait” et le haut “tout ébréché révélait la matière blanche, friable, du plâtre peut-être, dont [elle] était fait[e]”. Son identité est contestée et donne lieu à force modalisation: “un vase à fleur je suppose”, une “espèce de potiche” — le mot est dysphorique en soi — bref, une “pauvre chose” (Roy, 1980, p. 205). C’est vers la fin du texte que cette surprenante richesse va s’expliquer, et que cette royauté dérisoire sera réhabilitée. Entre temps, le texte nous y prépare cependant avec des observations sur les *vraies* richesses, comme par exemple ceci: “— La plus belle *couronne* d’une femme c’est d’être aimée. Il n’y a rien, ni topaze, ni diamant, ni améthyste, ni émeraude, ni rubis, pour mieux embellir une femme!” (Roy, 1980, p. 216, nous soulignons). Quant à la potiche, nous apprendrons qu’elle a été

“achetée à un vieux potier presque aveugle dans les rues de Milan. Lisa, à ce propos, avait dit que les potiers travaillaient dans les rues en chantant; que, misérables, pauvres, ils n’en étaient pas moins souvent plus heureux que des riches...” (Roy, 1980, p. 220-21). Les deux textes utilisent donc la même amorce, l’image du trône, pour programmer, dans l’incipit descriptif, une dialectique de la richesse et de la pauvreté. Le paradoxe initial va nécessairement déboucher sur une antithèse entre royauté dérisoire, celle des sociétés dites de consommation, et pauvreté triomphante, transfigurée par le soleil: le village huttrite baigne dans la lumière; l’Italienne retourne dans son pays, et “c’est le soleil de l’Italie qui s’en va de notre rue!...” (Roy, 1980, p. 222).

La description de Portage-des-Prés (dans “Les vacances de Luzina”) fait usage, tout au long de la séquence, de ce que Jean-Michel Adam et Françoise Revaz appellent des “organiseurs spatiaux”, plus précisément des “indicateurs de lieu” (1989, p. 78). Ce sont, dans l’ordre: “au fond”, “si loin”, “un peu plus loin”, “au-delà”, “plus loin encore” (Roy, 1992, p. 11-12). L’incipit d’“Un jardin au bout du monde” fait de même: “plus loin encore”, “au-delà”, “sur le bord”, “à côté”, “[d]ans un éloignement encore plus incompréhensible”, “à l’intérieur”, “dehors” (Roy, 1987, p.153-54). Ces “plans de texte” permettent au descripteur de garantir la lisibilité de la séquence (Adam et Petitjean, 1989, p. 82). Ils mettent de l’ordre dans le segment et, du même coup, fournissent au descripteur des points de repère dans l’espace décrit. Jean Ricardou, sans parler de “plans de texte”, signale des “artifices stylistiques” qui donnent l’impression d’une “diégétisation” de la description (1975, p. 92). Il s’agit selon lui d’un “trucage” visant à corriger l’effet de “fixité” par l’illusion de mouvement (1975, p. 92). Leur fonction semble se limiter, au premier abord, à mettre de l’ordre dans l’articulation du descriptif

pour faciliter la représentation spatiale du décrit et à injecter du mouvement dans la séquence descriptive, mais ils sont surtout au service de l'indiciel. Si ces indicateurs de lieu participent, dès l'incipit, à une "narrativisation de surface" (Revaz, 1987, p. 31) qui installe le descriptaire dans un *momentum*, il faut surtout noter qu'ils manifestent dans l'ensemble une nette tendance vectorielle, celle du *plus loin encore*. Dans "Les vacances de Luzina", il faut dépasser le "fin fond du bout du monde", Portage-des-Prés, pour arriver par un chemin ardu chez les Tousignant (Roy, 1992, p. 12). Pareillement, il faudra aller plus loin que Codessa pour trouver Volhyn, et un plus loin encore que Volhyn pour découvrir "aux confins du monde habité" le jardin de Martha (Roy, 1987, p.156). Ces plans de texte annoncent donc une isotopie dominante: *aller toujours plus loin* — c'est-à-dire, en fait, la devise du pionnier qui, à l'instar des Tousignant et des Yaramko, défie les distances pour s'approprier un territoire. Les deux entrées en matière invitent le descriptaire à *marcher*, allégoriquement, *sur les pas des pionniers*. Cependant, loin de tout triomphalisme, elles présentent la marche en avant comme un voyage au bout de l'absurde. À Portage-des-Prés, "en face du bâtiment principal, au bord de la piste venant de Rorketon, brille, munie de sa boule de verre qui attend toujours l'électricité, une unique pompe à essence", ou encore: "une des maisons a bien une porte de devant, à l'étage, mais comme on n'y a jamais ajouté ni balcon, ni escalier, rien n'exprime mieux la notion de l'*inutile* que cette porte" (Roy, 1992, p. 11-12, nous soulignons). Dans "Un jardin au bout du monde", l'éloignement est de plus en plus "incompréhensible". À Volhyn, la route trace "une simple raie sous les fils téléphoniques que l'on entend gémir dans l'air inexplicablement". Le village lui-même "a tenté", mais en vain semble-t-il, "d'être un village" et sa chapelle, un "rappel de la foi orthodoxe" dans la "plate étendue

du pays sans habitation”, a été “construite comme une église” mais peut “à peine” contenir “sept ou huit personnes” (Roy, 1987, p. 153-54). Cette surdétermination du *vain* prépare cependant une antithèse. La marche en avant finit par échapper, d’une façon ou d’une autre, à l’absurde. Le texte qui suit “Les vacances de Luzina” — “L’école de la Petite Poule d’Eau” — est pourvu, à cet égard, d’un titre révélateur. Ne pouvant envoyer leurs enfants ni à l’école au nord de l’île parce qu’elle “n’était ouverte qu’aux enfants de la tribu saulteux”, ni à celle de Portage-des-Prés parce qu’elle était beaucoup trop loin (“à dix-huit milles de route impossible”), les Tousignant ont décidé de régler eux-mêmes “le problème de l’instruction dans l’île de la Petite Poule d’Eau” en bâtissant leur propre école (Roy, 1992, p. 39, 40). Le titre du texte “Un jardin au bout du monde” est non moins significatif. À Volhyn, où la construction d’une ferme exigera de Martha et de son mari un “travail de forcenés”, Martha va s’user, de surcroît, à faire fleurir un petit coin de la plaine (Roy, 1987, p. 176). De ces deux textes se dégage une évidente isotopie: il peut y avoir quelque chose *au-delà du vide*, pour peu que l’être humain persiste à ensemercer le désert. Il le fait ici textuellement (le jardin de Martha) et métaphoriquement (l’école est une *pépinière*²³). À ce compte-là, il n’y a rien de gratuit dans cette image du *marais* que proposent certains incipit descriptifs de Roy: bout du monde certes et lieu de décomposition, mais aussi promesse d’un regain de vie.

Le marais joue ce rôle d’amorce isotopique dans “Sainte-Anne-la-Palud”, par le biais de la toponymie, procédé cher au descripteur royen, comme nous voudrions le démontrer. Certes, le positionnement des toponymes en incipit n’a rien de surprenant. Comme l’a remarqué Verrier, le début d’un texte donne souvent lieu à une concentration de toponymes. Verrier évoque le premier chapitre du *Rouge et le noir* de Stendhal, où il a

dénombré “40 toponymes”, soit “10 à la page” (1992, p. 95). La chapelle de Saint-Anne-la-Palud, précise le descripteur royen, se trouve dans le Finistère, c’est-à-dire, évidemment, la *fin de la terre*, ce promontoire breton qui a d’ailleurs ses homologues en péninsule ibérique (le cap Finisterre) et en Cornouailles (Land’s End). D’autre part, la “palud” est une variante de “palude” — le marais, comme dans le titre d’André Gide (*Paludes*). Chez Gide, c’est la connotation dysphorique du mot qui est mise en avant: le marais est le lieu où l’on s’enlise, où croupit la médiocrité. L’incipit de Roy parle, pareillement, de “lande [...] raboteuse, inculte”, “grise” et “gonflée d’ennui” — ce dernier mot repris par le verbe “s’ennuyer” (Roy, 1982, p.123). Mais, en alinéa, survient un coup de théâtre. Le marais devient lieu de foisonnement:

Et sa sainte Anne s’y *ennuyait* d’un bout à l’autre de l’année.

Jusqu’au jour du pardon.

Alors la Miraculeuse voyait surgir autour d’elle des sources de bière aigrette, des pèlerins à pied, munis de bâtons de route, d’autres venus en cars *bondés* de Quimper, de très vieilles gens naïfs et sourds, d’autres qui entendaient en profiter, une *foule* de gens, bientôt une ville; une *éclosion* de prières, d’intérêts et d’oraisons; enfin, une foi qui *dépassait tout* et qui était peut-être le *miracle* (Roy, 1982, p. 123, nous soulignons).

Ainsi, la palud, d’espace stérile (on y recueille au mieux, précise le texte, “le sel de la mer”, qui semble *a priori* interdire toute floraison), se transforme soudain en espace de prolifération (Roy, 1982, p. 123). C’est là le vrai miracle, comme celui du jardin de

Martha à Volhyn. Sainte-Anne la “miraculeuse” voit même “*surgir* autour d’elle des *sources*” (nous soulignons) — fussent-elles de “bière aigrette”, discrète parodie d’un poncif des apparitions virginales...

L’intention onomastique est attestée chez Roy, et de façon explicite, que le nom soit fictif, imaginaire ou hybride. Alexandre Chenevert fait une remarque d’ordre anthroponymique à propos de son hôte, Etienne Le Gardeur : “Le Gardeur, un nom qui inspirait confiance et amitié, tout en exprimant la protection” (Roy, 1979, p. 182-83), interprétation qui, bien sûr, se révélera ironique par la suite. Quant à la toponymie, elle est parfois au service de la polémique, et de façon grinçante. Le texte intitulé “Justice en Danaca et ailleurs” dénonce les mesquineries du fisc dans un pays aisément identifiable (l’anagramme ne trompe personne) et ivre de sa croissance économique, due essentiellement au voisinage d’un autre pays baptisé “Unis-Tas” (Roy, 1948, p. 176). Nous évoquions plus haut “Codessa” dont l’orthographe, même s’il s’agit d’une erreur de copie, fait bien les choses. Le texte “La Camargue” décrit le delta que l’on sait, avec ses marécages (“Une eau malsaine [...] chargée du sel de la mer”, comme celle de la Palud) et son “étang de Vaccarès” dont le nom évoque opportunément l’idée de *vacuité* (Roy, 1982, p. 131). C’est pourtant dans ce bout du monde qu’apparaît le bourg des Saintes-Maries-de-la-Mer qui, s’étant rapproché de la mer au fil des années, paraît “maintenant prêt à voguer avec la grande coque de son église émergeant des sables” (Roy, 1982, p. 133), miracle qui n’a d’égal que celui des grands rassemblements de gitans:

Deux fois par année, au printemps et à l’automne, les routes de la Camargue *s’encombrent* de roulottes, de caravanes, de chevaux maigres, de petits ânes, de singes, de chèvres

savantes, de chiens confiants qui trottent derrière les roues
grinçantes [...] (Roy, 1982, p. 134, nous soulignons).

Il est difficile de ne pas penser à quelque arche de Noé dont la population se déverserait à profusion dans un désert enfin conjuré, voire conquis — comme la foule des croyants dans “Sainte-Anne-la-Palud” et les fleurs dans “Un jardin au bout du monde” (“une masse de couleurs ardentes qui sautent aux yeux, saisissent l’âme”²⁴, Roy, 1987, p. 155). En ces trois occasions, c’est la foi, celle des pionniers ou celle des fidèles, qui *fait fleurir le désert*, image biblique (*Isaïe*, XXXI, 1-2²⁵), reprise par exemple chez Jacques Maritain: “Elle [l’Église] n’a pas peur de la solitude; s’il le faut, elle habitera les déserts et les fera fleurir”²⁶.

L’isotopie du *toujours plus loin*, présente dans “Les vacances de Luzina” et dans “Un jardin au bout du monde”, intervient également dans “Les pêcheurs de Gaspésie” et dans “Wilhelm”, mais liée au regard. On se souvient que, dans “Les pêcheurs de Gaspésie”, l’incipit descriptif se termine sur une *morale*: “Le pays, si on ne l’a pas vu la nuit, à travers la brume, c’est qu’on ne le verra jamais” (Roy, 1982, p. 88). Cette morale donne le ton au texte. Tout de suite après l’entrée en matière descriptive, le narrateur précise d’ailleurs ses intentions: “Comment dire... Il y eut un matin indécis et lourd d’orage où je découvris la terre vivante de Gaspésie; et c’était sur mer, et c’était presque la nuit encore. Alors l’autre a reculé bien loin; la Gaspésie des automobilistes, des touristes et des petits stands à bricoles” (Roy, 1982, p. 88). La brume va jouer le rôle de filtre nécessaire à la connaissance, et c’est le descripteur qui règle la démarche initiatique. Il s’agit, en somme, de voir *au-delà* mais aussi *à travers* pour voir *juste*²⁷. Ce genre de *prospective* s’exprime dans un récent segment publicitaire qui célèbre la “Canadian Imperial Bank of

Commerce”. On y voit un conteur (“J. M. McLeod, story teller, proud Canadian”) spécialisé dans les histoires de pionniers, plisser les yeux pour porter son regard vers les lointains, avec la légende “seeing beyond (trade mark)”. Le slogan “voir plus loin” implique un regard qui fouille le passé pour y chercher de quoi garantir l’avenir: “When you know where you’re coming from”, entend-on dans la publicité, “you can see more clearly where you’re going”. De même, dans “Les pêcheurs de Gaspésie”, la prise de conscience de la tradition va servir de tremplin au progrès (en l’occurrence, celui des techniques de pêche). C’est dans la nuit des temps (évoquée par des prénoms archaïques, Lias, Zacharie) que se trouvent les forces vives qui feront du Gaspésien un pionnier dans le domaine technologique.

L’incipit descriptif de “Wilhelm”, quant à lui, renverse la métaphore du filtre. Le filtre n’est plus nécessaire, il est obstacle. La connaissance du *vrai* Wilhelm, ou tout au moins une perception *sincère, non médiatisée* du personnage, passe par l’abolition du filtre social. Le texte va développer cette problématique de l’écran opposé au regard, ou si l’on préfère, des “apparences” — le mot revient à deux reprises dans le texte (Roy, 1980, p. 226-27). Pour preuve, cette confidence du narrateur:

Je pense qu[e Wilhelm] tenait à me faire savoir que sa famille était plus fortunée qu’on n’aurait pu le croire en la jugeant d’après lui-même, je veux dire sur ce qu’il avait dû s’expatrier et venir habiter notre petite ville. Mais il n’avait pas à craindre que je me forme une opinion d’après de sottes apparences sociales: je voulais ne juger les gens que selon leurs braves qualités personnelles (Roy, 1980, p. 226).

Seul, son départ réhabilitera Wilhelm aux yeux *des autres* (“Maman avoua que Mrs. O’Neill lui avait dit de Wilhelm qu’il était le meilleur garçon du monde, sérieux, travailleur, très doux...”) (Roy, 1980, p. 232). Cet incipit descriptif se présente en fait comme une démonstration *par l’absurde*, au sens scientifique de l’expression, puisqu’il propose sans préavis un diagnostic erroné avant d’en démontrer l’inanité, étant entendu que cette dernière a déjà été suggérée proleptiquement, dans la première phase de la démarche, par une apparente absurdité (“des dents *trop régulières*”, nous soulignons). Mais c’est justement de ce jeu de regards que le narratif va se nourrir.

Nous en terminerons avec les frontières externes du texte en portant maintenant notre attention sur les clausules descriptives.

LA CLAUSULE

Comme l’incipit, la clausule — c’est-à-dire “la *fin* du texte” (Hamon, 1975, p. 499) — pose un problème de segmentation. S’agira-t-il de la dernière phrase d’un texte ou bien, pour adopter la définition donnée par Armine Kotin Mortimer dans *La Clôture narrative*, de “la partie finale du texte, dont l’étendue est à déterminer pour chaque œuvre étudiée”, c’est-à-dire “quelques mots, quelques phrases ou quelques paragraphes”? (1985, p. 11). Nous avons opté pour cette dernière définition, dont la souplesse est à l’image de la diversité textuelle, et nous examinerons les *fins de texte* de nature descriptive.

En 1975, dans un article mémorable intitulé “Clausules”, Philippe Hamon note le peu d’attention qu’inspirent à la critique les fins de texte, contrairement à l’incipit (1975, p. 497). Avant cette date, le sujet n’était pas tout à fait inconnu, mais c’est après elle qu’on

assiste à une “éclosion” dans le domaine²⁸, avec en particulier le numéro spécial de *Nineteenth-Century Fiction* en 1978 (Mortimer, 1985, p. 10). Ces travaux abordent la clausule selon différentes perspectives. Ainsi, Mortimer s’efforce de définir ce qu’est “la clôture narrative dans les fictions mimétiques françaises” (1985 p. 10), tandis que J. Hillis Miller veut montrer qu’il est virtuellement impossible de déclarer une fin ouverte ou fermée (1978, p. 7). Cependant, la critique ne s’est guère attardée sur la catégorie textuelle des fins de texte (narration, description, dialogue, etc.). Or la clausule peut prendre la forme d’une description. Comme nous l’avons remarqué plus haut, c’est le cas, chez Roy, d’environ un texte sur sept (soit onze clausules sur soixante-dix-huit). Mais pourquoi?

Une brève incursion dans le métalangage n’est pas sans intérêt. Ainsi, nous apprenons que, pour Gabrielle Roy comme pour tant d’autres, la fin d’un texte est un moment particulièrement crucial. En 1970, lors d’un entretien avec Marc Gagné, elle s’explique à ce sujet: “Pour la seule *Rivière sans repos*, j’ai écrit quatre fois la dernière page. Malgré le contexte, j’aurais aimé finir dans la lumière d’un matin. J’ai toujours apporté une attention particulière à la dernière page de mes livres. En plus de «rassembler» l’œuvre, elle laisse pressentir l’avenir” (Roy, citée par Gagné, 1973, p. 180). Ce penchant déclaré pour la “fin-commencement” (Mortimer, 1985, p. 23), Roy le satisfait indirectement trois ans après la publication de *Bonheur d’occasion*. Dans son discours de réception à la Société royale du Canada, en 1948, elle n’évoque rien de moins qu’une suite à son roman:

Je n’ai pas à proprement parler de discours à prononcer, ce soir. Simplement, nous allons essayer, si vous le voulez, de

retrouver, tels qu'ils pourraient apparaître aujourd'hui, les personnages de *Bonheur d'occasion*. [...].

Rose-Anna! je l'ai revue, après toutes ces années, au coin de la rue du Couvent où il me semble que j'ai dû l'apercevoir pour la première fois. (Roy, 1982, p. 163).

La fin d'un autre texte, "Où iras-tu Sam Lee Wong?", a elle aussi beaucoup préoccupé Roy. En 1969, elle confie à Gagné son dilemme:

J'ai pensé à deux façons possibles de terminer la nouvelle [...]. D'abord, j'ai songé à envoyer le Chinois se pendre à une branche d'arbre dans les collines. Ainsi il mourrait incognito, dans le même silence où il a vécu. Comme seconde façon, j'ai pensé l'envoyer simplement vers les montagnes sans préciser davantage. Au loin, il disparaîtrait lentement et nous ne saurions jamais ce que l'avenir lui aurait ménagé (Roy, citée par Gagné, 1973, p. 260).

La version publiée dans *Un jardin au bout du monde* montre que ni l'une ni l'autre de ces fins n'a su satisfaire Roy et que le dilemme s'était plutôt aggravé. Sam Lee Wong quitte Horizon pour Sweet Clover, où il retrouvera ses chères collines et ouvrira un nouveau restaurant. Sans accorder d'importance excessive à ce métalangage, on posera seulement ceci: si, pour Gabrielle Roy, le contenu des clauses suscite de telles inquiétudes, il en va probablement de même pour leur forme.

Un tour d'horizon des clauses terminales dans l'œuvre royenne montre qu'elles font intervenir, à des degrés divers, une "thématique de la fin" (Hamon, 1975, p. 516). En

d'autres lieux, Barbara Herrnstein Smith remarque: "thematic devices are, in fact, among the most valuable resources the poet has at his disposal to strengthen closure [...]" (1968, p. 61). Or le "départ" fait figure de "convention[s] terminale[s]" (Mortimer, 1985, p. 19) dans quatre textes royens. *Bonheur d'occasion* se clôt au moment où Emmanuel, Florentine et sa famille quittent Saint-Henri. Dans "Le téléphone" (*La Rivière sans repos*), Barnaby part pour le vieux Fort-Chimo, abandonnant derrière lui son téléphone-jouet. "De la truite dans l'eau glacée" (*Ces enfants de ma vie*) s'achève sur le départ de l'institutrice et "La Camargue" (*Fragiles lumières de la terre*) sur celui du narrateur qui décrit les gardians *par-dessus l'épaule*. La thématique du "retour" fait pendant à celle du "départ". "Les pêcheurs de Gaspésie" (*Fragiles lumières de la terre*) s'achève sur une description de la voile de la goélette, à l'approche de la terre ferme. "Les vacances de Luzina" (*La Petite Poule d'Eau*) finit sur celle du débarquement de l'héroïne dans son île après le voyage à Sainte-Rose-du-Lac, et "Les déserteuses" (*Rue Deschambault*) sur une description des souvenirs du père, suite à la "fugue" de son épouse et de sa fille au Québec.

La clausule peut aussi s'effectuer par une fermeture "en noir" ou "en blanc". Dans "La chatte de monsieur Émile" (*Cet été qui chantait*), le "vilain bout de terrain spongieux, bosselé, toujours mouillé", naguère baigné de soleil, "sombre dans la nuit" (Roy, 1993, p. 24, 26). À la fin de "La vallée Houdou" (*Un jardin au bout du monde*), la vallée s'éteint dans le crépuscule, la seule tache de lumière se fixe sur le visage des Doukhobors où "continuait de briller le flamboiement de ciel qu'ils avaient vu et que leur âme rapportait" (Roy, 1987, p. 149). *Bonheur d'occasion* se clôt dans une lumière évanescence, avec l'arrivée de "nuées sombres" dans un ciel très bas (Roy, 1978, p. 386). Dans "Le Titanic"

(*Rue Deschambault*), en revanche, on tire le rideau blanc: “Partout, en nous, autour de nous, il m’a semblé que c’était plein de brume” (Roy, 1980, p. 96). Notons enfin que le “blanc” trouve, à l’occasion, son analogue dans une fermeture sonore: à la fin de “La fête des vaches” (*Cet été qui chantait*) s’installe un silence de bien-être: les bêtes “replongeaient le museau en plein vent qui leur était délice” (Roy, 1993, p. 93).

RÉPÉTITIONS

Répetons-le pour les besoins de la cause, la description a été parfois perçue comme un poids mort. Au mieux, elle est vue comme une “stase” (Barthes, 1970, p. 216), un “opérateur de freinage” (Nicolas, 1974, p. 62), une “interruption de la syntagmatique du récit par un paradigme” (Hamon, 1972, p. 468) qui “produit un *ralentissement* au niveau du raconté” (Adam et Petitjean, 1982, p. 106). Au pire, elle semble, au plan sémantique, “faire du «sur place»” (Hamon, 1993, p. 78) — quand elle n’est pas considérée comme “une machine à enliser le récit” (Ricardou, 1973, p. 139). Il faut cependant admettre que ces caractéristiques ont leur utilité lorsqu’il s’agit d’achever un texte, de le *conduire à sa fin* (“bring to a stop”, dit-on en anglais).

Chez Roy, la description clausurale fait volontiers appel à la répétition, lexicale ou syntagmatique, qui ralentit progressivement le mouvement narratif, ce dernier ne procédant plus que par *inertie*, comme un moteur débrayé. Hamon note que la répétition, étant la “forme primordiale” du parallélisme (1975, p. 521), est par là-même un procédé très répandu pour marquer la fin de textes, “surtout de textes brefs” (1975, p. 520). Quatre des onze clauses descriptives qui nous occupent mettent en œuvre ce procédé, et

ce sont en effet des textes brefs: “La Camargue”, “Les pêcheurs de Gaspésie”, “Le Titanic” et “Le téléphone”²⁹.

Ce dernier s’achève ainsi: “Au loin, sur la grève, parmi la ferraille tordue et les détritrus du campement abandonné, le téléphone, déjà à moitié enfoncé dans le sable, sonnait, sonnait” (Roy, 1979, p. 88). Le contraste est saisissant. Jusqu’alors, le téléphone était pour Barnaby un objet de valeur, et même de dévotion. On avait fait “place nette [...] au téléphone en plein centre de la tente, tous autres objets ayant été repoussés contre les parois” (Roy, 1979, p. 63). Ce même objet se retrouve, à la fin du texte, totalement dévalorisé, et dans un espace antithétique à celui qui naguère le voyait trôner. Il n’est plus “au centre” mais relégué en périphérie (“au loin”, “la grève”, qui est le lieu des épaves), dans un désert (“le sable”, métaphore de l’oubli, déjà l’ensevelit). La tente qui lui servait de sanctuaire a disparu (“campement abandonné”). Il n’est plus en situation hiérarchique flatteuse, mais en mauvaise compagnie (des “détritrus”, de la “ferraille tordue”, autres métaphores, ironiques cette fois, de la modernité). La répétition finale d’un verbe à un temps grammatical, l’imparfait, déjà préposé aspectuellement à l’idée de répétition, surenchérit l’effet de rabâchage (effet de *disque rayé*, si l’on veut), voue le texte à la redondance et rend inutile sa continuation. Hamon note le même procédé dans le “«bis» marquant la fin de la chanson” (1975, p. 521). Or l’effet rythmique, *épuisant*, de la répétition trouve un parfait écho au niveau sémantique. Barnaby ayant abandonné son jouet, le *signal* s’épuise en vain, dans le vide, comme le texte lui-même. Car le descriptaire, déjà parti, *ne répond plus*.

L’effet de ralentissement dans la clause descriptive peut être mis au compte de deux autres procédés répétitifs. Dans “La fête des vaches”, c’est le préfixe itératif “re-”, doublé

du choix temporel de l'imparfait, qui donne cette illusion. "Et elles replongeaient le museau en plein vent qui leur était délice" (Roy, 1993, p. 93). Ces mêmes bêtes qui, en ouverture du texte, se laissaient "délivrer par le vent chaud des mouches, taons et *frappe-à-bord*" (Roy, 1993, p. 91), plongent à nouveau, en clausule, et avec un plaisir *redoublé*, dans ce bain libérateur. Mortimer remarque qu'en général, "le retour à un point de départ fournira toujours un sentiment de clôture" (1985, p. 18). À la fin du texte de Roy, les vaches s'immobilisent dans la *pose* initiale.

Notre dernier exemple de répétition figure dans la clausule descriptive de *Bonheur d'occasion*. Arrêtons-nous sur la première phrase de cette clausule: "Le visage collé à la vitre, Emmanuel vit fuir les barrières du passage à niveau, le Sacré-Cœur de bronze, l'église, la cabine de l'aiguilleur montée sur pilotis" (Roy, 1978, p. 386). Cette séquence est de l'ordre de l'énumération, "une des opérations descriptives les plus élémentaires" (Adam et Revaz, 1989 p. 66), voire "forme extrême" de la description (Adam et Petitjean, 1989, p. 120). En général, l'énumération permet "l'économie du matériel descriptif: on montre beaucoup avec peu", d'où un sentiment probable d'accélération (Buisine, 1974, p. 95). Mais c'est l'inverse qui se produit ici: l'énumération prend des allures de *bilan*, lieu privilégié de la répétition, qui permet au descriptaire, à travers le regard d'Emmanuel, de jeter un ultime coup d'œil sur les caractérisants spatiaux de Saint-Henri. C'est en fait le topos du *dernier regard*, surdéterminé par le geste de *coller le visage à la vitre*. "Sorte de degré zéro de la description" (Adam et Revaz, 1989, p. 61), l'énumération de type répétitif se conjugue avec la fin du texte, sorte de degré zéro de l'histoire. Sortir de Saint-Henri, c'est aussi sortir du texte.

“TAG LINE”

Le *verrouillage* par description s’opère d’autant mieux que cette dernière est nettement séparée de ce qui précède, faisant alors figure de *morceau* autonome. Convenons, avec Hamon, que “la simple vue globalisante de la page [...] suffit à avertir le lecteur de la terminaison plus ou moins proche du texte” (1975, p. 502). Le “morceau de la fin” apparaît, chez Roy, dans six des onze clauses descriptives, “De la truite dans l’eau glacée”, “La Camargue”, “La vallée Houdou”, “Le téléphone”, “Les pêcheurs de Gaspésie” et *Bonheur d’occasion* qui propose de surcroît ce que Mortimer appelle un “tag line” ou une “clôture épigrammatique” (1985, p. 21). Le “tag line”, ajoute Mortimer, est “une seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale” (1985, p. 21). On pourrait ajouter que le “tag line” est aussi un signe de clôture dans la mesure où il s’apparente, dans la matérialité du texte, à un *trait final*.

La “clôture épigrammatique” de *Bonheur d’occasion*, “Très bas dans le ciel, des nuées sombres annonçaient l’orage” (Roy, 1978, p. 386), a ému la critique royenne. Pour André Brochu, la fin de *Bonheur d’occasion* “qui nous montre les personnages en route vers leur nouveau destin, n’est pas très rassurante” (1979, p. 42). De même, pour Étienne Vaucheret, le roman “s’achève [...] sur une phrase de mauvais augure” (1985, p. 115). Enfin, Jacques Blais rejoint dans son commentaire Brochu et Vaucheret, mais avec ceci d’étonnant qu’il utilise, quatorze ans avant la parution de l’autobiographie *La Détresse et l’enchantement*, deux termes qui en préfigurent en partie le titre:

De fait, passée l’accalmie, le quartier risque de nouveau de se

trouver sous l'empire d'un envoûtement, la toute dernière phrase du roman indique cette menace qui pèse sur le quartier [...]. Annonce à peine voilée du retour de *la détresse et du désenchantement*, du vent rageur et des tourbillons destructeurs que symbolisait Jean Lévesque (1970, p. 47-48, nous soulignons).

On constate d'autre part que le *tag line* a ici une double visée sémantique: il fait pressentir, sur un registre dysphorique (“bas”, “sombres”, “orages”), l'avenir de ceux qui restent dans le quartier, mais plus encore de ceux qui le quittent pour aller faire la guerre à l'autre bout du monde. Sa fonction narrative, d'autre part, est du même ordre que celle des formules qui, dans le feuilleton, promettent une suite. On sait que ces formules peuvent s'intégrer au récit de façon plus ou moins ingénieuse, le degré minimal de “naturel” étant celui du simple message: “la suite au prochain numéro”. En fait, et dans ce cas précis, le “tag line” assume une fonction éventuelle d'amorce, puisqu'il abandonne Saint-Henri à son triste sort (et Saint-Henri, c'est *Bonheur d'occasion*), pour suivre Emmanuel dans ce qui ne pourra être qu'un *autre* livre (on pense à la formule rituelle: “Mais ceci est une autre histoire” ou encore à ce “tag line” qui conclut “The Daughter of the Regiment” de Rudyard Kipling: “Perhaps I will tell you about that one of these days”, 1914, p. 56).

La clause descriptive de “La fête des vaches” est aussi un “tag line”. Mais la “force clôturale”, pour reprendre les termes de Mortimer (1985, p. 21), semble résider essentiellement dans le *mot de la fin*, “délice” (“Et elles replongeaient le museau en plein vent qui leur était délice”). La phrase est d'ailleurs tournée de façon à retarder le plus

possible l'apparition du mot-clef — la clef servant ici à *fermer* le texte, selon le principe de la *chute*. Cet effet, on le trouve également dans “La Camargue”, dans “Le Titanic” et dans “Les vacances de Luzina”. Nous y reviendrons. Quant à l'acrobatie stylistique qui préside forcément à la *mise en chute* du mot-clef, on observera, avec Claude Romney (1991, 1995), qu'en tout état de cause la romancière est encline à l'inversion du sujet dans ses descriptions de paysage, ce qui prépare le descriptaire à tolérer un ordre des mots inusité dans un lieu du texte aussi *visible* que la clausule.

Le mot “délice” est la *clef du texte* dans la mesure où il résume et accomplit le projet du narrateur: décrire une “journée sans égale dans [la] vie” des vaches (Roy, 1993, p. 92). Hamon a relevé l'importance de cette fonction dans la clausule (1993, p. 157). Toutefois, l'effet de “tag line” se double ici d'un effet antithétique, puisque aussi bien la dernière phrase de “La fête des vaches” peut être considérée comme une sorte d'*hyperbate* au plan structurel, étant “ajout d'un élément, alors que [le texte] pourrait être considér[é] comme termin[é]” (Théron, 1992, p. 173). L'histoire aurait pu s'achever sur ces paroles prêtées aux vaches: “— Ah bien! que voulez-vous! Depuis le temps que c'est tous les jours fête pour les fleurs, aujourd'hui c'est la nôtre!” (Roy, 1993, p. 93). Or l'effet de “rallonge” (Molinier, 1993, p. 133) est produit par la présence en tête de phrase de la conjonction “et”, qui coïncide ici avec le “et de clôture” dont parlent Fromilhague et Sancier (1991, p. 186). Bien qu'il ne s'agisse plus de “tag line”, on trouve le même effet dans “Les vacances de Luzina”. Après avoir narré l'arrivée de cette dernière dans l'île, le texte ajoute, en guise de post-scriptum : “Et elle portait dans ses bras, ainsi qu'au retour de tous ses autres voyages d'affaires, le bébé qu'à Sainte-Rose-du-Lac elle était allée acheter” (Roy, 1992, p. 36). L'*hyperbate* “est belle”, écrit Michel Théron, “par le décalage ou la

dissymétrie qu'elle introduit dans le discours" (1992, p. 173). Au-delà de la recherche esthétique, elle permet, par son principe même, l'atermoiement, de marquer l'imminence de la fin — procédé paradoxal qui fait que le texte *n'en finit pas de finir*. Les mélomanes connaissent, et redoutent, ce genre de clôture qui peut les prendre en flagrant délit d'applaudissements prématurés³⁰.

VALORISATION DE LA CLAUSULE

Adam et Petitjean estiment que "toute description est [...] à la fois une activité *sélective* et une activité *constructive* qui dépend du descripteur et des intentions qui sont les siennes en décrivant" (1989, p. 196). Comme on vient de le voir, mettre une description en clausule peut faciliter la clôture textuelle. Toutefois, un recours opportuniste à la description comme instrument de clôture serait assez artificiel si rien n'était fait pour valoriser ce type de discours à un moment aussi crucial.

Un certain nombre de clausules descriptives royennes s'y emploie. Dans "La chatte de monsieur Émile", on trouve une description de la chatte au printemps et à l'automne. Mais le descripteur devra patienter jusqu'à la toute fin du texte pour découvrir le visage de la chatte en hiver.

En sorte que le soleil avant de tourner le cap s'arrête toujours un moment sur ce champ. Dans cet instant, il l'illumine en entier, comme sous un singulier projecteur; alors la neige blême et sans vie devient au centre rose comme le kalmia, sur les bords bleue comme l'iris et, çà et là, elle s'enflamme

de l'or des solidages morts. Pendant trois ou quatre minutes, chaque jour, le pauvre champ rayonne des plus merveilleuses couleurs de l'été retrouvé. Puis sombre dans la nuit (Roy, 1993, p. 26).

Le descripteur fait ici d'une pierre deux coups. Sa description de la gatte en hiver, sous ce "singulier projecteur", le dispense d'une description de la gatte en été. La présence (la médiation) solaire permet le miracle de surimposer virtuellement gatte hivernale et gatte estivale (tactique fort utile dans un texte qui se veut *bref*). Mais la clause descriptive dépasse le simple rapprochement, et donc le souci d'économie langagière, en préposant l'effet de *spot* (délimitation d'un espace *magique*) à l'idée de *transfiguration* (les verbes "devient", "s'enflamme", "rayonne" et l'adjectif qualificatif "merveilleuses" en témoignent), voire de *résurrection* (on passe en "trois ou quatre minutes" de "blême", "sans vie", "morts", à "rose", "bleue", "or", "plus merveilleuses couleurs de l'été"). Cette séquence descriptive "couronne" le texte et, ce faisant, marque sa clôture (Mortimer, 1985, p. 19). Mais l'apothéose trouve, chez Roy, son antithèse, la *défiguration*, comme nous l'avons vu dans "Le téléphone".

L'isotopie de la transfiguration se retrouve dans "La vallée Houdou". C'est d'abord, quelques pages avant la fin du texte, la métamorphose de la vallée, dont la description met en œuvre le verbe "transfigurer" lui-même (Roy, 1987, p. 147). Puis, en clause, c'est la transfiguration des trois chefs Doukhobors, avec ceci de particulier qu'elle s'intériorise. "Mais, dans l'ombre, sur leurs visages fermés, continuait de briller le flamboiement de ciel qu'ils avaient vu et que leur âme rapportait" (Roy, 1987, p. 149). Les Doukhobors ne portent plus qu'au fond d'eux-mêmes ("leur âme") le souvenir du

glorieux spectacle. Ainsi, le texte se clôt en s'abolissant au tréfonds des personnages.

Finir sur une *transfiguration* n'est pas seulement une façon de rejoindre une thématique de la fin, c'est aussi achever sur un *tableau* et, chez Roy, susciter d'évidents rapprochements avec la peinture, celle de Rembrandt par exemple (*Les Pèlerins d'Emmaüs*). Si le mot *tableau* suggère *l'arrêt sur l'image*, souvent utilisé en clausule des films (notamment dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [1976] de Milos Forman), on peut lui donner son plein sens artistique dans certaines descriptions clausurales de Roy. Ainsi, "Le téléphone" et "De la truite dans l'eau glacée" s'achèvent sur une *nature morte* (un téléphone et un bouquet de fleurs). "Les vacances de Luzina" rejoint en conclusion le *tableau de genre* avec son maniérisme plus ou moins prononcé, sur le modèle fort conventionnel de *la femme et l'enfant* — on serait même tenté de dire *la Vierge et l'enfant*, sous l'influence du contexte, puisque Luzina donne naissance à "Sainte-Rose-du-Lac". Parfois même, on retrouve dans les clausules royennes certains motifs de la peinture de masse avec tout son pathos, notamment dans "La fête des vaches", qui glorifie l'humble animal dans la tradition hugolienne ("La Vache", dans *Les Voix intérieures*). On retrouve la même démarche dans *La Montagne secrète*, quand Stanislas, examinant l'autoportrait de Pierre, en admire la pupille, "d'une lucidité, d'une tristesse intolérables", et se prend à penser "aux douces vaches du tendre Chagall, à leurs yeux qu'illumine de la bonté humaine" (Roy, 1978, p. 213).

La clausule descriptive se voit volontiers valorisée, chez Roy, par sa teneur mathésique. Dans "Le téléphone", la défiguration de l'objet résume le dilemme auquel font face les Inuit, même de nos jours: le choix entre tradition et modernité, nomadisme et sédentarité. L'intention mathésique peut être plus prononcée encore, comme dans "Les

pêcheurs de Gaspésie”, avec répétition d’un syntagme (procédé pédagogique connu), accrue par l’insistance du descripteur: “la mince voile *que tous les vents, il faut le dire, que tous les vents* ont voulu déchirer” (Roy, 1982, p. 100, nous soulignons). De même, dans “De la truite dans l’eau glacée”, la signification du bouquet de fleurs est fournie par le descripteur de façon catégorique, toujours par recours au verbe “dire” (“Il disait le jeune été fragile, à peine est-il né qu’il commence à en mourir”. Roy, 1983, p. 212). On devine, en filigrane, l’image de l’enseignant qui donne sans équivoque la *bonne* réponse pour éviter que l’élève (ici, le descriptaire) ne se méprenne. On observe, en outre, que le bouquet, tout comme le téléphone, porte en lui-même la promesse de sa *disparition* — perspective cumulée en quelque sorte avec la disparition du texte. L’effet de chute, dont nous avons parlé plus haut à propos du mot “délice”, dans “La fête des vaches”, peut être envisagé en termes mathésiques dans la mesure où la chute condense la leçon du texte en un mot, qui suscite une comparaison avec ce qui précède. Le mot “brume” dans “Le Titanic” (“Partout en nous, autour de nous, il m’a semblé que c’était plein de brume”, Roy, 1980, p. 96) évoque, bien sûr, la nuit brumeuse qui a perdu le paquebot, et provoque une sombre réflexion sur le progrès et les ambitions humaines. Mais il peut tout aussi bien s’agir de *brume* au sens cognitif du terme. Le jeune narrateur a un regard plein de curiosité (“mon oncle Majorique a vu la question dans mes yeux”, Roy, 1980, p. 93). Le texte se présente en fait comme une suite de réponses aux nombreuses questions de l’enfant, y compris une description quasi scientifique de la brume, sauf à la toute fin où il n’en provoque plus guère, puisqu’il s’aventure alors sur le terrain de la métaphysique, et de la validité du progrès technologique. Dans l’intervalle, les questions relancent constamment le récit: qu’est-ce que le *Titanic*, la lune de miel, un iceberg?

À la fin de “La Camargue”, c’est le verbe “ressemblaient” qui fixe l’attention: “[Les gardians] ne demandaient rien, ne donnaient rien, tout entiers abandonnés à l’étrange pays envoûté auquel ils ressemblaient” (Roy, 1982, p. 140). La position terminale du verbe témoigne d’une évidente réfection syntaxique destinée à placer en *conclusion* (dans les deux sens du terme, chronologique et argumentatif) la constatation d’une *identité*. En fait, le texte se veut une quête de la *vraie* Camargue, comme ailleurs de la Gaspésie: “Mais où donc, où donc était la Camargue qui hante l’esprit des véritables voyageurs par son lointain jamais approché?” (Roy, 1982, p. 135). De même dans “Les vacances de Luzina”, la chute met en œuvre une anastrophe du complément circonstanciel de lieu, destinée à mettre en relief le verbe “acheter” (“Et elle portait dans ses bras, ainsi qu’au retour de tous ses autres voyages d’affaires, le bébé qu’à Sainte-Rose-du-Lac elle était allée acheter”. Roy, 1992, p. 36). Ce verbe, que l’on pourra désormais rattacher au mot “bébé”, éclaire rétrospectivement certaines formules énigmatiques rencontrées au fil du texte: “son plus fragile cadeau”, “le cadeau des cadeaux” et “cet irremplaçable cadeau” (Roy, 1992, p. 28, 34, 35). Le recours à un lexique prosaïque, voire vulgaire (Luzina ne donne pas la vie, elle l’*achète*) a ici ceci d’incomparable et de paradoxal qu’il peut dépoétiser l’acte d’adoption (les parents adoptifs s’insurgent tout naturellement contre ce genre d’insinuation, même quand il correspond à une réalité), en même temps qu’il poétise la venue de l’enfant, selon un euphémisme connu, en éludant les modalités physiques de la parturition, et plus généralement toute référence à la sexualité. N’oublions pas que, dans “Le capucin de Toutes-Aides”, le père Joseph-Marie adopte “la façon canadienne-française, aimable et délicate à son avis, d’annoncer les naissances” (Roy, 1992, p. 217). Ce sont “les Sauvages” qui laissent sur leur passage les nouveau-nés

dans les foyers (Roy, 1992, p. 218).

Si certaines clausules descriptives se trouvent valorisées par le mathésique, celle de *Bonheur d'occasion* investit plutôt dans l'indiciel. Peut-être est-ce dû au fait qu'il s'agit d'une "fausse fin", avec la perspective (attestée, voir ci-dessus) d'une *séquelle* (Hamon, 1975, p. 498, note 11). Les amorces potentielles se multiplient, à la faveur de l'énumération des caractérisants de Saint-Henri, pour aboutir à une vision proleptique et dysphorique de ce qui attend Emmanuel, Azarius, Pitou et les autres soldats, et dont le spectre n'a cessé de hanter le récit: la guerre. Ben-Z. Shek a observé qu'un des "mouvements rythmiques qui scande tout le roman sert à illustrer l'envahissement progressif de Saint-Henri par l'esprit de guerre" (1971, p. 83). Voici la fin de *Bonheur d'occasion*:

Le visage collé à la vitre, Emmanuel vit fuir les barrières du passage à niveau, le Sacré-Cœur de bronze, l'église, la cabine de l'aiguilleur montée sur pilotis. Il aperçut un arbre, dans un fond de cour, qui poussait ses branches tordues entre les fils électriques et un réseau de cordes à linge. Ses feuilles dures et ratatinées semblaient à *demi mortes de fatigue avant même de s'être pleinement ouvertes.*

Très bas dans le ciel, *des nuées sombres annonçaient l'orage* (Roy, 1978, p. 386, nous soulignons).

On peut parler ici, avec Hamon, de clausule "pleine", dans la mesure où l'"ouverture finale [est] pleine de sous-entendus" (1975, p. 506). Pour Gagné, cette notion s'applique non seulement à *Bonheur d'occasion* mais aussi au reste de l'œuvre: "les dernières pages

d'un livre [de Roy] ne figent pas à jamais une grappe de destins individuels mais engagent le lecteur sur des voies où la rêverie peut prolonger presque sans fin le mouvement instauré par l'œuvre" (1973, p. 260). S'il est vrai que toute clause royenne éveille l'imagination, il faut tout de même ajouter, que pour certaines d'entre elles, par exemple celle de *Bonheur d'occasion*, l'impression d'inachevé semble particulièrement vive³¹.

À ce stade précoce de notre étude, un premier bilan des stratégies descriptives du texte royen dégagera surtout leur extrême souplesse, de l'adhésion aux canons du genre (c'est la "déformation professionnelle" du pédagogue) au projet de s'en distancier — peut-être même de les renouveler, et certainement de les subvertir, souvent avec humour.

Cette souplesse — cette richesse — peut d'abord s'expliquer par la formation éclectique de l'écrivaine: institutrice, journaliste, adepte des "grands" de la description (Homère, Colette, Tchekhov — on se reportera à notre annexe "Métalangage royen du descriptif"), conteuse, curieuse des sciences (entre autres, la botanique, l'ornithologie). C'est sans doute cette diversité d'intérêts qui incite l'auteur à varier ses effets, et surtout à éviter les pièges du conformisme (y compris celui de refuser systématiquement la convention) dans les lieux les plus exposés, donc les plus vulnérables, comme l'incipit et la clause.

L'humour se manifeste dans la "description-leurre", celle par exemple de l'espace des Tousignant, ou encore le portrait de Wilhelm, mais aussi dans la description au négatif, comme celle des Huttérites. Dans ce dernier exemple, l'humour est en quelque sorte *cumulatif*, puisque la surprise d'une caractérisation de l'objet par ce qu'il n'est pas

coïncide très exactement avec la philosophie huttérite: c'est par ce qu'ils *refusent* et parce qu'ils ne sont pas que ces gens-là se définissent le mieux. L'humour n'est donc pas forcément et exclusivement ludique. C'est le même principe qui guide le projet apparemment absurde de définir l'objet, dans son essence présumée, à travers "filtres" et "écrans" — finalement nécessaires au descriptaire pour une connaissance intime du sujet. Le jeu verbal (Codessa) vient, au besoin, ajouter à la cohésion du texte. Enfin, le refus occasionnel de se laisser enfermer dans la "vérité" scientifique donne, paradoxalement, une valeur accrue aux moments où cette dernière est respectée. Mais, répétons-le, cet humour omniprésent entraîne une "prise de risque" en incipit et en clausule, c'est-à-dire dans des lieux où un minimum de sérieux est traditionnellement requis.

Tenu de jouer le jeu, peut-être à son corps défendant, le descriptaire s'apercevra plus tard que, loin d'avoir été berné, il a bénéficié, à travers le jeu royen de l'incipit, d'une prescience des grandes articulations thématiques du texte et de son imagerie préférentielle, mais aussi des mérites d'une méthode cognitive. L'incipit des "pêcheurs de Gaspésie", par exemple, montre à quel point le descripteur royen effectue un "travail souterrain" sur son descriptaire.

Quant à la clausule, loin d'être simple fermeture, elle sait être "pleine" — et même *saturée* de sous-entendus. Elle invite à la relecture. Et cela tout en accomplissant parfaitement sa fonction de clôture du texte.

Enfin, le descripteur royen s'efforce de conclure le texte *en beauté*. Tableaux, tableaux de genre, natures mortes — tout cela empreint de *poésie* (mélancolique: "Le téléphone", intimiste et tendrement humoristique: "Les vacances de Luzina", épique: *Bonheur d'occasion*, etc.). Souvent, c'est le dernier mot qui provoque la rêverie, et qui

fait qu'on ne lâche pas le livre de si tôt.

¹ Ce morceau peut être aussi une structure séquentielle homogène «satur[ée] de prédicats fonctionnels et qu'on appelle généralement «descriptions d'actions»» (Adam et Petitjean, 1989, p. 152). Les deux théoriciens distinguent quatre cas de descriptions d'action lorsque les prédicats fonctionnels sont à l'intérieur d'une séquence descriptive homogène: 1. «Les prédicats fonctionnels décrivent des actions, dont il faut dériver les PROPRIÉTÉS d'un acteur»; 2. «Les prédicats fonctionnels décrivent les actions de plusieurs acteurs considérés en tant qu'éléments (PARTIES) d'une situation»; 3. «Les prédicats fonctionnels décrivent les moments (PARTIES) d'une action»; 4. «La «description homérique»» (1989, p. 153-71). Voici ce qu'ils entendent par «description homérique»: «l'objet à décrire est progressivement dévoilé grâce au «travail» (au FAIRE) d'un acteur de la narration» (1989, p. 166). L'exemple le plus connu est la description du bouclier d'Achille, dans le chant XVIII de *l'Iliade* (1955, p. 424-28).

² La structure séquentielle hétérogène peut être aussi une description d'action. Adam et Petitjean (1989, p. 173) en ont relevé deux cas: 1. «Séquence descriptive dominante et séquence injonctive dominée» (c'est ce que Ph. Hamon appelle les ««descriptions-recettes»», 1993, p. 95); 2. «Séquence injonctive dominante et séquence descriptive dominée». C'est ce que «certains chercheurs appellent», précisent Adam et Petitjean, des ««descriptions d'itinéraires»» (1989, p. 173).

³ Hamon en parle, pour la première fois, dans son article «Clausules», paru en 1975 (p. 496).

⁴ Les textes à incipit descriptif sont les suivants (par ordre alphabétique): «Demetrioïff» (*Ces enfants de ma vie*), «Gagner ma vie» (*Rue Deschambault*), «La Camargue» (*Fragiles lumières de la terre*), «La fête des vaches» (*Cet été qui chantait*), «La maison gardée» (*Ces enfants de ma vie*), «La messe aux hirondelles» (*Cet été qui chantait*), «La rivière sans repos» (*La Rivière sans repos*), «La trotteuse» (*Cet été qui chantait*), «La vallée Houdou» (*Un jardin au bout du monde*), «La voix des étangs» (*Rue Deschambault*), «Le capucin de Toutes-Aides» (*La Petite Poule d'Eau*), «L'école de la Petite Poule d'Eau» (*La Petite Poule d'Eau*), «L'enfant de Noël» (*Ces enfants de ma vie*), «Les Huttérites» (*Fragiles lumières de la terre*), «Les îles» (*Cet été qui chantait*), «Les pêcheurs de Gaspésie» (*Fragiles lumières de la terre*), «Les satellites» (*La Rivière sans repos*), «Les vacances de Luzina» (*La Petite Poule d'Eau*), «Le téléphone» (*La Rivière sans repos*), «L'Italienne» (*Cet été qui chantait*), «Monsieur Toung» (*Cet été qui chantait*), «Petite Ukraine» (*Fragiles lumières de la terre*), «Sainte-Anne-la-Palud» (*Fragiles lumières de la terre*), «Un jardin au bout du monde» (*Un jardin au bout du monde*), «Un mobile» (*Cet été qui chantait*), «Un vagabond frappe à notre porte» (*Un jardin au bout du monde*), «Wilhelm» (*Rue Deschambault*).

Les textes à clausule descriptive sont, par ordre alphabétique: *Bonheur d'occasion*, «De la truite dans l'eau glacée» (*Ces enfants de ma vie*), «La Camargue» (*Fragiles lumières de la terre*), «La fête des vaches» (*Cet été qui chantait*), «La chatte de Monsieur Emile» (*Cet été qui chantait*), «La vallée Houdou» (*Un jardin au bout du monde*), «Les déserteuses» (*Rue Deschambault*), «Les pêcheurs de Gaspésie» (*Fragiles lumières de la terre*), «Les vacances de Luzina» (*La Petite Poule d'Eau*), «Le téléphone» (*La Rivière sans repos*), «Le Titanic» (*Rue Deschambault*).

⁵ Ces textes sont les suivants (par ordre alphabétique): “La Camargue” (*Fragiles lumières de la terre*), “La fête des vaches” (*Cet été qui chantait*), “La vallée Houdou” (*Un jardin au bout du monde*), “Les pêcheurs de Gaspésie” (*Fragiles lumières de la terre*), “Le téléphone” (*La Rivière sans repos*), “Les vacances de Luzina”, (*La Petite Poule d’Eau*).

⁶ Pour des études essentiellement centrées sur la description liminaire, chez Balzac par exemple, signalons, entre autres et par ordre alphabétique, celles de Juliette Frölich, “Le texte initial: la description du boudoir de Mme du Tillet dans *Une fille d’Ève*” et *Pictogrammes: figures du descriptif dans le roman balzacien*; de Nicole Mozet, “La description de la Maison-Vauquer”; et de Françoise Van Rossum-Guyon, “Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Un exemple: *Le Curé de village*”.

⁷ Est-ce faire œuvre spécifique que d’emprunter à la terminologie d’un autre genre? Le mot emprunté n’acquiert-il pas alors valeur de métaphore, perdant du même coup tout son “pointu”? C’est sans doute ce dilemme qui a incité Adam et Petitjean à rectifier leur formulation.

⁸ Adam et Petitjean utilisent le terme “mimésique” pour qualifier la fonction, et “mimétique” pour la description qui assure cette fonction.

⁹ Voici, à titre d’exemple, l’incipit d’*Eugénie Grandet*. Comme une caméra en fonction de *zoom avant*, la description évoque la province, puis Saumur. La caméra est ensuite confiée au descriptaire, qui est prié de s’engager dans une rue où il va cadrer en fin de compte la porte des Grandet. “Il se trouve dans certaines villes de province des maisons dont la vue inspire une mélancolie égale à celle que provoquent les cloîtres les plus sombres, les landes les plus ternes ou les ruines les plus tristes. [...]. Ces principes de mélancolie existent dans la physionomie d’un logis situé à Saumur, au bout de la rue montueuse qui mène au château, par le haut de la ville. [...]. Après avoir suivi les détours de ce chemin pittoresque [...], vous apercevez un renforcement assez sombre, au centre duquel est cachée la porte de la maison à monsieur Grandet” (Balzac, 1972, p. 19, 22).

¹⁰ Pour une remarque similaire, voir Jacques Allard, “Le chemin qui mène à la *Petite Poule d’Eau*” (1974, p. 57).

¹¹ Il n’est pas exclu, naturellement, qu’il y ait eu *lapsus calami*, et que Roy ait ainsi orthographié le nom de Codesa parce qu’elle avait l’Ukraine en tête. Si, en revanche, le jeu de mots est volontaire, et si le nom de Codessa est, en somme, un toponyme fictif qui s’inspire d’un nom véritable, on peut estimer que le descripteur a tout à la fois “ukrainisé” Codesa en doublant le s, et “canadianisé” le nom d’Odessa en lui donnant un “préfixe” signalétique — ce même préfixe “C” que l’on retrouve dans le monde des communications (CJBC, “La voix française de Toronto”) et de l’aviation.

Pour compliquer la chose, il semblerait que les Albertains eux-mêmes soient tentés par la graphie Codessa, là encore, peut-être, par contamination du nom d’Odessa. C’est le cas de l’annuaire de “Centraide Canada/ United Way of Canada” pour le district de Grande Prairie, sur l’Internet (<http://www.uwc-cc.ca/algran.html>).

Merrily K. Aubrey, coordinatrice du Programme de recherche sur les noms

géographiques de l'Alberta (Geographical Names Program) nous informe, par courrier électronique en date du 3 mars 1998, que Codesa portait jusqu'en mars 1938 le nom (biblique) de Rahab. L'appellation moderne combine les deux premières lettres du nom de trois notables des Northern Alberta Railways, E. Collins, J. Deakin and W. Saunders. Codesa se trouve, en gros, à l'est de Spirit River, dans la région de Peace River, à 65 km au nord de Grande Prairie. Aubrey précise, sur la foi d'un de ses collègues, que des Ukrainiens se sont bien installés dans cette région, mais surtout à Rycroft, situé à 8 km environ au sud sud-est de Spirit River, et qu'en tout état de cause aucun de ces villages, et surtout pas Codesa, n'a jamais été considéré comme une "capitale ukrainienne".

Madame Aubrey nous signale par ailleurs qu'il existe une école portant le nom d'Odessa près de Beiseker, à 50 km environ au nord-est de Calgary. Elle a été construite en 1908 par des résidents, dont certains venaient d'Odessa ou de sa région (la Crimée), mais dont les patronymes étaient plutôt d'origine allemande.

Ni Codesa ni Codessa ne figurent dans les relevés de toponymie ukrainienne (source: un article de J.B. Rudnycky, datant des années 1940, et que nous a cité Frances A. Swyripa, professeur d'Histoire à l'Université de l'Alberta, qui dit en posséder l'index mais malheureusement pas le texte intégral). Le conservateur de la St. Vladimir Institute Library, à Toronto, nous fait remarquer – mais Roy était-elle instruite de cela? – que très peu d'Ukrainiens, en fait, ont quitté Odessa pour le Nouveau Monde. La ville s'était plutôt fait une réputation de cosmopolitisme, ce qui confirme indirectement les dires d'Aubrey. Paul Yuzyk précise pour sa part que la majorité des immigrants ukrainiens de la première vague (avant la Première Guerre mondiale) étaient d'origine paysanne et fuyaient à la fois la misère et la tyrannie des Habsbourg. Ils venaient surtout des régions occidentales, en particulier de la Galicie et de la Bucovine (1967, p. 10-12).

¹² Dans *Bonheur d'occasion*, observe Daviau, "l'œil de la descriptrice se promène d'une partie du corps à l'autre, se fixant beaucoup plus longuement sur les visages et presque exclusivement sur les yeux et sur la bouche" (1993, p. 35).

¹³ Pour Harvey, si "la description de l'espace [dans "Un jardin au bout du monde"] constitue au premier abord un puissant appareil mimétique, l'instance descriptive n'est guère un simple décor [...]" (1996, p. 46). Le premier chapitre doit être lu comme "un microcosme du récit, une mise en abyme *a priori* de la nouvelle [...]" (1996, p. 45).

¹⁴ Pour une analyse détaillée de ce dossier préparatoire, on consultera l'article de Jocelyne Thifault "*Alexandre Chenevert, de nouveaux avant-textes*" (1996, p. 171-80).

¹⁵ Voir, à ce sujet, les remarques de Ricard dans *Gabrielle Roy, une vie* (Ricard, 1996, p. 510).

¹⁶ Harry Lorin Binsse a été "le traducteur attitré de Gabrielle Roy jusqu'au début des années soixante" (Ricard, 1996, p. 337).

¹⁷ Voir le *Manuel pratique du français québécois et acadien* (Robinson et Smith, 1984, p. 48).

¹⁸ Voir le *Dictionnaire de la langue québécoise* (Bergeron, 1980, p. 344). Les "oreilles de

crisse” sont des “grillades de lard”.

¹⁹ “J’ai commencé par la géographie; c’était ce que j’avais moi-même le mieux aimé durant mes années scolaires. Il me semble que cela va tout seul, la géographie, qu’il n’y a pas moyen de se tromper en enseignant cette matière si intéressante à cause des grandes cartes peut-être, des couleurs différentes pour chaque pays” (Roy, 1980, p. 287).

²⁰ Étant bien entendu, comme le souligne Noëlle Sorin dans “De la lisibilité linguistique à une *lisibilité sémiotique*”, que “chaque lecteur [a] sa propre histoire de développement personnel, ses connaissances antérieures, sa motivation et ses intérêts” (1996, p. 72).

²¹ Nous aborderons plus précisément ce problème de la lisibilité du système descriptif dans notre troisième chapitre, “Morphologie du descriptif”. Il s’agit ici d’un simple avant-goût.

²² Il va sans dire que, dans “Les pêcheurs de Gaspésie”, comme dans les autres reportages, l’objet n’est pas de faire le portrait d’une région figée dans le temps. Au contraire, la société présentée est “profondément dynamique, animée par le mouvement même du progrès” (Gagné, 1973, p. 36). D’ailleurs, le mot “progrès” figure dans le texte (Roy, 1982, p. 88). Nous reviendrons sur ce point dans notre réflexion sur la fonction indicielle.

²³ Idée reprise littéralement dans “La rivière sans repos” lorsque Elsa va rencontrer à l’école du village la “maîtresse de classe” de Jimmy: “Elsa entra dans un large bâtiment superbe [...]. Elle suivit un couloir, jetant de part et d’autre un coup d’œil sur les salles de classes, brillantes *derrière leur paroi de verre comme des abris pour la culture de plantes délicates.* [...]” (Roy, 1979, p. 277, nous soulignons).

²⁴ D’autres toponymes, en incipit ou ailleurs, sont au service des isotopies de l’œuvre. Dans “L’Avenue Palestine” (comprendons: la Terre Promise), le narrateur part de “Ridgedale” puis, arrivée à “Edenbridge”, “une synagogue dans les bois, et c’est tout”, passe “de l’automobile du marchand dans celle de Sam Boudry, le jeune instituteur juif” pour découvrir la colonie juive (Roy, 1982, p. 55). Si le nom de Ridgedale suggère la frontière, celui d’“Edenbridge” évoque le *passage*: l’échange de voitures permet de franchir un pont symbolique au-delà duquel le narrateur se retrouvera dans un lieu des plus hospitaliers. Le “pont d’Eden” (le texte prend la peine de traduire le nom de l’endroit, qui cesse alors d’être un asémantème), a été construit sur la rivière Carrot, aux “eaux grondantes et déchaînées” lors des “grandes pluies” (Roy, 1982, p. 58). Depuis la construction du pont, “les visites entre voisins devinrent si agréables et faciles”, souligne le texte, “qu’on appela la légère passerelle le pont d’Eden. La colonie elle-même prit peu après ce nom gracieux et optimiste” (Roy, 1982, p. 58). Si les Israélites d’Edenbridge sont pauvres (plusieurs d’entre eux sont “fortement endettés”), la nourriture intellectuelle ne leur fait pas défaut (“À vrai dire, je vis des livres dans toutes les maisons d’Edenbridge; je pense qu’on les achète avant même la nourriture”) (Roy, 1982, p. 57). On retrouve ici la réflexion sur les vraies et les fausses richesses.

Signalons d’autre part que le nom d’Edenbridge évoque également les “Juifs”, à travers le mot yiddish “Yidn” (La remarque nous a été faite par Ben-Z. Shek en mars 1998).

Il faudrait également parler d'un titre comme "La vallée Houdou". L'œuvre de Roy pose sans cesse (par exemple dans le titre "Où iras-tu Sam Lee Wong?"), à travers les tribulations et les obsessions de l'immigrant, les questions essentielles chères à Gauguin : "D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?" (Robert, 1988, p. 710). Dès lors, il est tentant de décomposer le nom Houdou en deux signifiants: où? d'où? Le socio-historique rejoint ici le métaphysique puisque, dans une grande mesure, l'émigré cherche ailleurs le pays d'où il vient : dans "La vallée Houdou", les Doukhobors sillonnent la prairie canadienne, espérant y retrouver leurs Montagnes Humides du Caucase (Roy, 1987, p. 133, 146; voir aussi nos remarques sur Codessa — Roy, 1987, p. 153). On notera que le texte donne au toponyme "Houdou" une origine indienne, mais sans en donner de traduction, laissant ainsi toute latitude au jeu des signifiants: "C'était la vallée Houdou, ainsi appelée par les Indiens, à qui elle faisait peur, avec sa curieuse emprise, à cette heure précisément, sur l'âme instable des hommes" (Roy, 1987, p. 144). L'incertitude sur le sens premier du toponyme est ici compensée par l'expression d'une angoisse liée à l'errance et aisément rattachable aux deux signifiants en question.

Il est difficile, d'autre part, de concevoir qu'un nom comme celui des Doukhobors n'ait pas frappé Gabrielle Roy par la présence des signifiants "d'où" et "au bord" (un peuple venu *Dieu sait d'où* et voué à la marginalité). Le narrateur se dit d'ailleurs, dans "De turbulents chercheurs de paix", fascinée par le "mot" (qui le "remplit [...] d'un sentiment qui tenait de l'effroi, de la curiosité et d'une admiration"). En tout état de cause, ces signifiants vont probablement "travailler" le lecteur de façon souterraine (Roy, 1982, p. 33). Il est même permis de dégager chez Roy une constante onomastique liée à l'isotopie du retour aux origines: à demi-noyés dans la mer (la mère?), les *finistères* (Camargue, Bretagne) sont autant de *paluds* – espaces déserts mais riches de vie potentielle. La Camargue ajoute à cela le graphisme suggestif du *delta*, tandis qu'au cœur des terres et aux confins du monde habité, le nom même des *Huttérites* évoque paronomastiquement le sanctuaire de la vie...

²⁵ "Que se réjouissent désert et terre aride,
qu'exulte et fleurisse la steppe [...]" (*La Sainte Bible*, 1956, p. 1022).

²⁶ Cité par le *Trésor de la langue française* (1978, p. 1266) avec la référence: "MARITAIN, *Primauté spirit.*, 1927, p. 155".

²⁷ Ailleurs, le filtre peut être acoustique: "Il est vrai", déclare un Doukhobor, "depuis que nous sommes arrivés au Canada, il [Dieu] n'a pas beaucoup parlé. Mais il est là, derrière tout ce silence. Attendez, mes agneaux. Demain, après-demain, un jour prochain, certainement, il va nous faire un signe" (Roy, 1987, p. 141). L'image du filtre est donc aussi liée à l'isotopie de l'attente précédant la révélation (voir l'article "Billy Graham au Vel'd'Hiv" dans *Mythologies* de Roland Barthes, p. 112-15).

²⁸ Voir, entre autres, Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (1968); Philip Stevick, *The Chapter in Fiction: Theories of Narrative Division* (1970); David H. Richter, *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction* (1974); Algirdas Julien Greimas, "La clôture du récit", *Maupassant. La Sémiotique du texte. Exercices pratiques* (1976); Alistair M. Duckworth, "Little Dorrit and the Question

of Closure” (1978); Donald Fanger, “Dead Souls: The Mirror and the Road” (1978); Francis R. Hart, “Scott’s Endings: The Fictions of Authority” (1978); Frank Kermode, “Sensing Endings” (1978); John Kucich, “Action in the Dickens Ending: *Bleak House* and *Great Expectations*” (1978); Terence Martin, “Beginnings and Endings in the Leatherstocking Tales” (1978); J. Hillis Miller, “The Problematic of Ending Narrative” (1978); Hershel Parker et Henry Binder, “Exigencies of Composition and Publication: *Billy Budd*, *Sailor* and *Pudd’nhead Wilson*” (1978); Alexander Welsh, “Opening and Closing *Les Misérables*” (1978); D. A. Miller, *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel* (1981); Armine Kotin Mortimer, “Narrative Finality” (1981) et Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel* (1981). On pourra aussi consulter d’Armine Kotin Mortimer, “La clôture féminine des *Jeux d’esprit*” (1983); “Narrative Closure and the Paradigm of Self-Knowledge in *La Princesse de Clèves*” (1983); *La Clôture narrative* (1985) et “Problems of Closure in Balzac’s Stories” (1985).

²⁹ Nous ne nous attarderons que sur ce dernier texte. Voici cependant, pour mémoire, la dernière phrase de la clause des trois autres textes où l’on trouve une répétition. “La Camargue”: “[Les gardians] ne demandaient rien, ne donnaient rien, tout entiers abandonnés à l’étrange pays envoûté auquel ils ressemblaient” (Roy, 1982, p. 140). “Les pêcheurs de Gaspésie”: “La voile cinglait vers la côte, nageant maintenant dans l’azur en mouvements réguliers et tenaces — la mince voile que tous les vents, il faut le dire, que tous les vents ont voulu déchirer” (Roy, 1982, p. 100). “Le Titanic”: “Partout en nous, autour de nous, il m’a semblé que c’était plein de brume” (Roy, 1980, p. 96).

³⁰ Il arrive au compositeur facétieux de jouer avec la fausse clôture. Le musicologue Owen Lee nous signale l’exemple de Richard Strauss dans l’aria “Grossmüchtige Prinzessin” de *Ariadne auf Naxos* : la cantatrice s’engage dans une phrase ascendante puis, parvenue à la plus haute note (un apparent *nec plus ultra* — rien au-delà), laisse aux néophytes le temps d’applaudir, avant de déclarer que “ce n’est pas fini” et d’ajouter quelques mesures.

³¹ On peut y lire, à titre proleptique, une *actualisation* de l’image de la guerre. “La cabine de l’aiguilleur montée sur pilotis” n’est pas structurellement différente du mirador des camps de prisonniers. Le rapprochement peut surprendre, mais Paula Gilbert Lewis n’a-t-elle pas observé que le Saint-Henri de *Bonheur d’occasion* est décrit comme “a prison or cage, even a concentration camp, in which all individuals are forced by outside circumstances and by heredity to live” (1985, p. 74)? Si l’allusion aux camps de la mort semble outrée, il faut admettre que les réseaux ici présents (“cordes à linge” et “fils électriques”) peuvent évoquer une caractéristique du paysage guerrier, la surabondance de fils (lignes de communications, barbelés, clôtures électrifiées, pièges, etc.). Pris dans ces fils, l’arbre aux “branches tordues”, vidé de sa sève (ses “feuilles dures et ratatinées semblaient à demi mortes de fatigue avant même de s’être pleinement ouvertes”) peut, selon l’imagination du descripteur, évoquer soit le support du barbelé (un tréteau en X qui affecte en effet la forme de branches) soit l’image devenue classique du soldat épinglé dans les barbelés (voir les classiques cinématographiques de la guerre, notamment *The Longest Day* (1962) de Ken Annakin). D’autre part, l’analogie entre l’homme et l’arbre ne doit guère étonner. Pour Gagné “l’arbre est frère de l’homme” dans

l'œuvre de Gabrielle Roy (1973, p. 164). Pierre Cadourai, dans *La Montagne secrète*, est dépeint à la veille de sa mort comme un arbre malade: “[Stanislas] observa la main décharnée, le long corps fluet. C’était véritablement un homme-arbre, poussé en hauteur, dont l’épiderme usé, fendillé, asséché, était de l’écorce”(Roy, 1978, p. 217). Alexandre L. Amprimoz a consacré tout un article à l’image anthropomorphique de l’arbre dans *La Montagne secrète* (1981). Dans “Un jardin au bout du monde”, Martha Yaramko retrouve dans les lointains de la plaine “un arbre isolé qu’elle connaissait depuis toujours [...] avec son feuillage rabattu sur lui en capuchon, ses branches basses écartées comme des jambes, [qui] lui avait longtemps paru en marche, tel un moine, un pèlerin peut-être, quelqu’un en tout cas qui semblait venir de très loin à pied” (Roy, 1987, p. 205).

Dans “Retour à Saint-Henri”, dont nous avons parlé plus haut, nous lisons que, “[d]e tous les personnages [du roman], Emmanuel est le seul dont [Roy] pense connaître exactement la destinée” (Roy, 1982, p. 173). Emmanuel, “usé par les privations et achevant sa courte vie dans une enceinte de barbelés”, est mort “très lentement, d’inanition, avec bien d’autres prisonniers de Hong Kong [...]” (Roy, 1982, p. 174). En somme, la clausule permet au texte non seulement de finir sur une allégorie généralisante mais aussi de *décrire* précisément la destinée — exemplaire il est vrai — d’Emmanuel. Comme l’arbre “qui poussait ses branches tordues entre les fils électriques et un réseau de cordes à linge”, Emmanuel sera emprisonné dans un lacs de barbelés. Comme les feuilles de l’arbre, Emmanuel, par manque de nourriture, se ratatinera, s’étiolerà “avant même de s’être pleinement ouver[t]”.

CHAPITRE DEUXIÈME

CONTOURS DU DESCRIPTIF

QUESTION DE TERMINOLOGIE

Le présent chapitre examinera les *contours* des séquences descriptives dans l'œuvre de Roy. *Le Petit Robert 1* définit le terme "contour" comme la "limite extérieure d'un objet, d'un corps" et propose tout un chapelet de synonymes: "bord, bordure, délinéament, limite, périmètre, périphérie, tour" (Robert, 1998, p. 379). Les contours peuvent être, selon les cas, "précis", "net[s]" ou "imprécis" (Robert, 1998, p. 379). Le mot est d'ailleurs équivoque, et c'est précisément ce qui nous a conduit à l'adopter. Parler, par exemple, du contour d'un tableau pose une ambiguïté conceptuelle: le contour appartient-il ou n'appartient-il pas à l'œuvre?¹ S'agit-il de l'armature de bois ou de métal ajoutée par un artisan, des extrémités du support (toile, papier, etc.) ou même d'un cadre figuré par l'artiste lui-même dans les limites même du tableau (chez Rouault par exemple, dans *La Sainte Face* ou *Le Clown tragique*, ou les peintres naïfs qui cherchent à *représenter* un tableau²)? Cette ambiguïté (appartenance ou non-appartenance) trouve son analogue lorsqu'il s'agit de description, et peut s'avérer utile dans une perspective terminologique.

Notre objet est de repérer les signes susceptibles d'annoncer le début et la fin des

descriptions royennes. La présence de tels signes ne devrait pas faire de doute. “Puisque le lecteur repère en général sans hésitation une description”, estime Hamon, “c’est qu’un ensemble de signaux introductifs, conclusifs et auto-référentiels ont été incorporés au texte pour jouer ce rôle particulier” (1993, p. 125). Qui plus est, ajoute le théoricien, “l’une des obsessions du texte descriptif sera, bien souvent, d’hypertrophier son système démarcatif, de souligner au maximum, par divers procédés, l’encadrement de l’unité descriptive elle-même, d’accentuer en particulier son début et sa fin” (1993, p. 46). On s’accorde à dire que ces signaux servent à naturaliser, à justifier et à motiver la description (Adam et Petitjean, 1989; Bal, 1985; Hamon 1993; Maingueneau, 1993; Reuter, 1991). Mais notre choix du terme “contour” est celui d’un terme générique (hypéronyme), recouvrant deux situations distinctes: certains de ces signaux (nous parlons essentiellement, mais pas forcément, des signaux de *début* de description) seront intégrés à la séquence descriptive tandis que d’autres lui resteront extérieurs. C’est ici que, pour les besoins de notre étude, nous avons pensé remédier à un léger flottement terminologique. Pour Hamon, la présence d’une fenêtre constitue un “*signal introductif* stéréotypé d’une description: il suffit que, au sein de l’esthétique du texte lisible-réaliste-vraisemblable-lisible (celle qui impose que le fonctionnement du texte soit à la fois *délégué* au personnage et *motivé*), un personnage de roman s’approche d’une fenêtre pour que se déploie quelque description de panorama [...]” (1993, p. 205). Mais il nous semble qu’en dehors du texte “lisible-réaliste-vraisemblable-lisible”, toute mention de fenêtre ne conduise pas obligatoirement à une description. Ou bien la fenêtre est mentionnée en rapport factuel avec la description (“Par la fenêtre, il vit... etc.”), ou bien la seule inscription au texte d’une fenêtre peut laisser entendre que le texte va décrire un

spectacle, surtout si tel ou tel personnage s'en approche. Mais il n'y a là que *présomption* de description, introduction possible à la description. Car il y a plusieurs raisons possibles de s'approcher d'une fenêtre, et même si le personnage promène le doigt sur la buée des carreaux, ce peut être par jeu, ou pour écrire un nom, pas forcément pour regarder au-dehors. En revanche, une phrase comme "Il se mit à la fenêtre et contempla le panorama" prélude vraisemblablement à un projet descriptif. Elle constitue, si l'on veut, l'introduction *de* la description, et peut en être considérée comme un signal démarcatif, à ceci près qu'elle figure encore en *antichambre*, tandis que la phrase "Par la fenêtre, il découvrit un superbe paysage où l'on remarquait... etc." incorpore le signe introductif "fenêtre", syntaxiquement, dans le flux descriptif.

Ainsi, après avoir opté pour "contour" au sens large du terme ("entours" eût été tout aussi satisfaisant), nous réserverons l'appellation *signes démarcatifs* aux signes qui permettent de constater avec certitude le commencement ou la fin d'une description. Nous appellerons *signes démarcatifs internes* ceux qui sont syntaxiquement incorporés à la séquence descriptive, et *confirment* le passage au descriptif. Ceux qui précèdent syntaxiquement le segment descriptif et l'annoncent sans ambiguïté, nous les nommerons *signes démarcatifs externes*.

À côté des signes démarcatifs, nous distinguerons les *signes présomptifs* de description, qui autorisent le descriptaire à *supposer* qu'il va y avoir description, mais sans garantie absolue. Naturellement, ces signes présomptifs pourront être séparés du début du segment descriptif par un pan de texte.

Cela posé, l'examen des signes démarcatifs et présomptifs préférés du descripteur royen nous permettra d'abord de formuler un diagnostic de ses idiosyncrasies. C'est là

notre propos premier. Mais l'étude des signes présomptifs, nous obligeant à remonter en amont de la description, nous permettra à elle seule de mieux situer cette dernière dans le flux textuel, et donc de poser les premiers jalons d'une étude des *lieux privilégiés* du descriptif dans le corps du texte.

Naturellement, l'étude des signes démarcatifs et présomptifs de *fin* de description risque d'être un peu plus limitée, ne serait-ce que parce que la fin d'une description est assez rarement programmée — et à plus forte raison suggérée (à titre de présomption) *avant* le début de la séquence descriptive, exception faite, bien sûr, des segments “à saturation prévisible” où figurent, par exemple, en position initiale, des “grilles à cases fixes” comme les quatre points cardinaux ou les cinq sens (Hamon, 1993, p. 55). Pour notre part, nous nous intéresserons avant tout aux *signes démarcatifs internes* de fin de description. Les *signes démarcatifs externes* sanctionnent tout simplement le passage à un mode non-descriptif.

Parmi les signes démarcatifs internes de début de description, on notera surtout, chez Roy, les présentatifs élémentaires “c'était” et “il y avait”. Parmi les signes démarcatifs externes, on remarquera, sans surprise, les verbes dénotant un examen (lesquels, nous l'avons vu plus haut, peuvent aussi s'intégrer à la description), mais aussi le deux-points. Les miroirs de toute sorte, la fenêtre, le moment de répit et la lumière peuvent appartenir à la double catégorie des signes démarcatifs, mais sont très souvent à ranger au nombre des signes présomptifs privilégiés. Pour ce qui est des signes démarcatifs internes de fin de description, on s'attardera sur les “grilles”, les “marqueurs de clôture”, les points de suspension, d'interrogation et d'exclamation.

LES SIGNES DÉMARCATIFS INTERNES DE DÉBUT DE DESCRIPTION

“C’ÉTAIT”

Au terme de son enquête, Hamon constate que “l’un des «tours» les plus ressassés du style artiste-descriptif du XIX^e siècle (Goncourt, Zola, Flaubert, Daudet...), c’est le présentatif de description: «c’était» [...]” (1993, p. 116). Fromilhague et Sancier partagent cet avis et rappellent “la valeur picturale” du procédé (1991, p. 180). “C’était”³ est, par excellence, le signe démarcatif interne de début de description. Il combine en effet trois signaux: le démonstratif, qui peut, en l’occurrence, se passer d’antécédent avoué, le verbe être, normalement affecté à l’expression d’un état, et l’imparfait descriptif. Les théoriciens préoccupés de signes iconiques, comme Stamos Metzidakis⁴, noteront en outre que le C majuscule (“C’était” se trouve généralement en tête de phrase) démarque le commencement de la description comme le ferait une parenthèse d’ouverture — ce qui ne signifie pas, tant s’en faut, que la séquence descriptive doive être considérée comme une parenthèse ; c’est le signal *disjonctif*, analogue au tiret, qui compte ici. De façon générale, la présence de “c’était”, surtout en début de paragraphe, est un avis *ostensible* de description, qui permettra, le cas échéant, au lecteur allergique de cerner puis d’esquiver le fragment descriptif.

Chez Roy, ce présentatif de description est fréquemment mis en œuvre. On peut même parler de tic descriptif: on en dénombre un peu plus de soixante-dix récurrences, si l’on inclut la forme négative (“ce n’était pas”) et la forme restrictive (“ce n’était que”).

Conformément à sa double vocation déictique (*ce*) et définitionnelle (*être*), ce tour est

tout naturellement employé par le descripteur pour présenter des lieux, des personnages, des objets et des scènes⁵. Des lieux, comme l'École Normale de Winnipeg dans *La Détresse et l'enchantement*: "C'était une grande bâtisse, style caserne ou poste d'incendie, située, si je me rappelle bien, rue Logan" (Roy, 1988, p. 81). Des personnages, comme Gustave dans "Un vagabond frappe à notre porte": "C'était somme toute un assez bon visage de chemineau sans âge [...]", Roy, 1987, p. 13). Des objets, avec, le cas échéant, une orientation ekphratique, comme pour les figurines fabriquées par Elsa, dans "La rivière sans repos": "C'étaient, confectionnés de tissu laineux ou de peau de phoque assouplie, de petits animaux familiers de la toundra, ou des silhouettes du pays, [...]", Roy, 1979, p. 255). Des scènes enfin (cas le moins fréquent) comme, dans *Bonheur d'occasion*, la sortie des usines: "C'était un flot las, pressé, qui roulait sans tumulte vers le repos du soir. [...]" (Roy, 1978 p. 77).

Quant à la position textuelle des segments descriptifs introduits, chez Roy, par le présentatif "c'était" ou une de ses variantes, on remarque qu'à peine un tiers d'entre eux figurent en tête de paragraphe. C'est le cas, par exemple, de la description d'Azarius Lacasse, dans *Bonheur d'occasion* ("C'était un homme de belle taille en livrée de chauffeur de taxi. [...]", Roy, 1978, p. 45). De toute évidence, le descripteur a fait en sorte qu'un présentatif aussi conventionnel bénéficie d'un certain anonymat. Cette démarche permet en outre d'éviter une découpe du texte qui signalerait de façon trop visible l'arrivée d'un fragment descriptif. Mais cette arrivée n'est pas forcément inopinée: pour un peu plus de la moitié des séquences à présentatif "c'était" intégrées dans un paragraphe, la description est précédée d'une phrase contenant un signe démarcatif externe, par exemple dans "Âmes en peine": "J'avais le temps de les examiner alors

qu'ils volaient bas autour de moi. C'étaient de très beaux oiseaux doués pour le vol aussi bien que pour la course sur le sol avec leurs longues pattes grêles. [...]" (Roy, 1993 p. 57).

Le même souci inspire au descripteur royen la démarche inverse. Si l'on observe les cas où "c'était" figure en tête de paragraphe (c'est-à-dire le *tiers* mentionné ci-dessus), on constate que, dans la moitié des cas, le descriptif s'y voit rattraper par le narratif avant la fin du paragraphe, comme dans la description de la maison des Le Gardeur, dans *Alexandre Chenevert*: "C'était l'habitation canadienne, commune autrefois dans le pays. Un grand appentis sur le côté servait de cuisine durant la belle saison. [...]. Alexandre l'avait mal vue à son arrivée. Aujourd'hui, elle lui plut. Il tendit cérémonieusement la main à son compagnon" (Roy, 1979, p. 237). Si donc le descripteur royen tend à s'éloigner du bloc ostensiblement et purement (avec les réserves d'usage) descriptif amorcé par le très conventionnel "c'était", ce n'est pas seulement pour camoufler ses descriptions, c'est aussi pour favoriser l'amalgame des discours descriptif et narratif.

Le présentatif "c'était" a, de temps à autre, la fonction d'enseigner. Alain Buisine le considère comme un "opérateur didactique" (1974, p. 86). C'est le cas, semble-t-il, de la description de la cabane (le traîneau) de l'oncle Nicolas dans "La tempête" ("C'était une espèce de très petite maison, un peu plus haute que large, avec une porte en arrière, une fente en avant pour y passer les rênes, et au-dessus de celle-ci, un panneau vitré. [...]", Roy, 1980, p. 253) et, dans "Ély! Ély! Ély!", de celle du train ("C'était le transcontinental, un énorme convoi comprenant rarement moins d'une quarantaine de wagons. [...]", Roy, 1988, p. 99).

La fonction didactique du présentatif peut être accentuée par sa mise au négatif: "ce n'était pas", qui permet d'identifier l'objet par élimination⁶. Dans "Âmes en peine", la

description d'une étendue d'eau est, à cet égard, exemplaire. "Ce n'était pas une mare, encore moins un étang, en vérité rien de plus qu'une flaque d'eau de pluie et de neige. [...]" (Roy, 1993, p. 53). Le procédé fournit l'occasion, bien connue en pédagogie, de balayer un champ lexical ("mare", "étang") et de le soumettre à un ordre de grandeur (croissant ici — jusqu'à la "chute" : *mare - étang - flaque*). On relèvera, en outre, l'expression "en vérité", qui surdétermine et valorise la vertu cognitive du procédé. On lui adjoindra l'expression "à vrai dire", comme dans cette description de la cage dans *Alexandre Chenevert*: "Ce n'était pas une de ces cages à barreaux de fer comme il y en avait autrefois dans toutes les banques et qui à présent deviennent rares; c'était une cabine transparente, à vrai dire sans plus de secret qu'une vitrine de magasin. [...]" (Roy, 1979, p. 38). Devenus, avec l'usage, de simples modalisateurs, "à vrai dire" et "en vérité" peuvent, le cas échéant, redosser leur caractère dogmatique (ou, si l'on veut, de *didactique de contrainte*). On retrouve la même profession de *véracité* dans *La Détresse et l'enchantement*, mais affichée à titre préemptif en tout début de description, au stade de l'exclusion, comme pour rappeler que la science de ce qu'une chose *n'est pas* est déjà un savoir. "Ce n'étaient pas *en réalité* de très belles roses. Elles étaient touffues, leurs pétales enroulés trop étroitement les uns sur les autres; aussitôt nées aussitôt fanées, elles se tachaient à un rien, une goutte de pluie, une brise un peu tenace. [...]" (Roy, 1988, p. 43, nous soulignons). Le présentatif "c'était", qu'il soit au négatif ou au positif, assume donc, au besoin, une fonction coercitive, dont on a pu dire, en fait, qu'elle est inhérente au principe de la description. "[L]a description", estime David Steel, "recèle une attitude autoritaire" (1988, p. 66).

La "valeur picturale" des descriptions introduites par "c'était" est due à la tonalité

théâtrale de l'expression (par rapport à l'anodin "il y avait"), elle-même tributaire du déictique (un "ce" *démonstratif* dans les deux sens du terme). Le descripteur royen utilise volontiers "c'était" pour introduire une hypotypose. Dans l'exemple suivant, tiré de "De quoi t'ennuies-tu, Éveline?", on notera que "c'était" reçoit l'appoint préalable d'un signe démarcatif externe de description: "Ce soir-là, elle vit un paysage qui devait vivre à jamais dans son souvenir. C'était, s'épaulant directement au ciel, une chaîne de collines comme dans le Montana, mais celles-ci étaient affreusement tourmentées, elles avaient la forme de gibets, d'échafauds, des formes qui faisaient peur à l'âme" (Roy, 1988, p. 55). Nous parlerons plus loin de ce genre de synergie. Mais notons tout de suite que l'hypotypose peut inspirer son propre métalangage, comme ci-dessus ("un paysage qui devait vivre à jamais dans son souvenir") et dans "L'école de la Petite Poule d'Eau": "C'était une journée *comme Luzina ne se figurait en avoir vu aucune*. Sur les deux bords de la rivière et presque jusqu'en son milieu, les grandes feuilles des roseaux s'agitaient." (Roy, 1992, p. 64, nous soulignons).

Chez les poètes, l'hypotypose peut donner lieu à l'anaphore de "c'était", comme dans "Rêve parisien" de Baudelaire:

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques; c'étaient
D'immenses glaces éblouies

C'est le cas, dans *Bonheur d'occasion*, lors de la description d'un soir pas comme les autres, à Saint-Henri, à cette réserve près que "c'était" laisse à son *sujet réel* ("un soir") le soin d'assurer l'anaphore, mais demeure sous-entendu :

C'était un soir langoureux, déjà chaud, traversé

incessamment du cri de la sirène, et qui baignait dans l'odeur des biscuiteries. [...].

Un soir tel qu'il n'y en a pas deux par an dans le faubourg, [...]. *Un soir* composé d'éléments familiers et d'éléments exotiques [...]. *Et cependant, un soir* tel qu'Emmanuel croyait en retrouver une multitude au fond de son enfance vagabonde. *Un de ces soirs* où le peuple besogneux de fileurs, de lamineurs, de puddleurs, d'ouvrières, semble avoir déserté les maisons d'un commun accord et s'être mis en route, rue Notre-Dame, vers quelque aventure. [...] (Roy, 1978, p. 284-85, nous soulignons).

Notons que l'hypotypose prend ici un tour ironique, ce qui ne surprend guère dans le contexte du roman⁷. Après avoir dégagé la *gloire* du crépuscule – une gloire relativisée par les “cris des sirènes” et “l'odeur des biscuiteries”— la description s'achève sur une cadence majeure qui exalte la spiritualité (“Notre-Dame”) et la liberté (“aventure”) alors même que la phrase vient d'énumérer des emplois subalternes (“lamineurs”, “puddleurs”, etc.) et la dureté de la condition ouvrière (“besogneux”).

Le cas échéant, “c'était” est intégré dans un schéma rythmique qui augmente la solennité de la description. L'hiver à la Petite Poule d'Eau donne lieu à une évidente recherche prosodique: “C'était partout blanc et figé. Les touffes de roseaux arrondis sous leur mante de neige ressemblaient à des moutons gelés. [...]” (Roy, 1992, p. 147). On distingue ici un octosyllabe (*C'était partout blanc et figé*) suivi de deux alexandrins, sujets à enjambement (*Les touffes de roseaux arrondis sous leur mante / de neige*

ressemblaient à des moutons gelés), c'est-à-dire les deux mètres les plus fréquents dans la versification française, et très souvent associés (voir, par exemple "Paroles sur la dune", dans *Les Contemplations* de Hugo).

L'étude des descriptions introduites par "c'était" et ses variantes dégage très vite, chez Roy, une isotopie fortement marquée qui va aussitôt créer, par sa fréquence inusitée, un horizon d'attente lexicale. La récurrence de l'adjectif "petit" ("C'était un homme petit, [...]", (Roy, 1979, p. 17); "C'était un fin petit visage [...]", (Roy, 1993, p. 146); "C'était un tout petit village [...]", (Roy, 1980, p. 284); "C'était une vieille petite femme", (Roy, 1988, p. 440) etc.), force très vite l'attention du lecteur sur le caractère souvent *diminutif* des descriptions tributaires de "c'était".

À deux reprises, la diminution est officialisée par le recours à la formule "ce n'était que". Dans le texte "Pour empêcher un mariage", le train de secours est décrit en ces termes : "[C]e n'était que deux wagons de marchandises, rouges comme les élévateurs à blé, et sans ouverture autre que de grandes portes pleines" (Roy, 1980, p. 63). "Ce n'était que" connote généralement la réaction affective que la diminution est de nature à provoquer, réaction qui sera vraisemblablement précisée dans le corps de la description. En d'autres lieux, ce peut être le soulagement (exemple fictif: "Ce n'était qu'une inoffensive couleuvre"). Dans le fragment de Roy qui nous occupe, la diminution est source de déception. Le train est presque réduit à sa plus simple expression ("deux wagons"). Ses wagons ne transportent que de l'inerte ("wagons de marchandises"). Leur couleur rouge, uniforme, les identifie à de vulgaires "élévateurs à blé" et peut-être au visage traditionnellement rougeaud des paysans. L'absence de fenêtres et la mention "grandes portes pleines" finissent de faire du train, non seulement un espace inhospitalier

et même humiliant pour les voyageurs restés en rade, et qui devront l'emprunter, mais aussi un simple volume géométrique, une représentation, sur laquelle on aurait seulement figuré les ouvertures. On retrouve le même procédé dans *La Détresse et l'enchantement*. Il s'agit là encore de souligner la banalité de l'objet (le mot "banal" figure immédiatement avant le segment descriptif), mais, cette fois, pour provoquer l'ennui ou la pitié (pathémisation) — avant que ne survienne l'enchantement. La description du "petit chemin creux bordé de buissons" que le narrateur emprunte pour aller contempler la plaine mouvementée s'énonce ainsi: "Ce n'étaient que deux raies de terre battue au milieu desquelles poussaient des herbes folles. Il n'y avait pas d'horizon, rien qu'une sorte d'ennui que psalmodiait le vent captif entre les bosquets resserrés. Puis tout à coup, l'ouverture, l'ampleur soudaine, le déferlement sans limites des terres nues! [...]" (Roy, 1988, p. 52). On reconnaît ici le petit chemin de section de toutes les campagnes, à peine marqué et assez mal entretenu, vu le peu de circulation. La diminution du paysage passe par l'absence d'horizon et la réduction du chemin à une construction géométrique: "deux raies de terre battue" de part et d'autre d'une bande verte, tandis que l'image sonore "psalmodiait" conforte l'impression d'exiguïté en suggérant un chant monocorde, tel qu'entendu mais aussi suivi des yeux sur une portée musicale. Ce tableau quasiment abstrait prépare, en fait, un coup de théâtre. Le paysage amenuisé va ouvrir sur l'illimité (il faudrait alors, en écho à "psalmodiait", évoquer la dénotation *musicale* du mot "ouverture").

Les exemples abondent où l'idée de "ce n'était que" se diversifie lexicalement, selon la formule "c'était" + modalisation restrictive". Dans *La Montagne secrète*, le descripteur opte pour "C'était au plus": "C'était, au plus une quinzaine de cabines dont deux ou trois

étaient peintes [...]” (Roy, 1978, p. 30). On notera la surenchère dans la diminution, de “quinzaine” à “deux ou trois”. Dans le même livre, l’emploi du tiret permet de sous-entendre l’idée de “tout au plus”: “C’était l’été — ce qu’il est dans ce bout du monde” (Roy, 1978, p. 35). Le descripteur d’*Alexandre Chenevert* exprime l’idée “ce n’était que” en ces termes: “C’était une seule pièce évidemment, mais pourtant un véritable logis [...]” (Roy, 1979, p. 197). Ce dernier exemple a le don de dédoubler l’attente lectorale: “c’était”, modalisé dans le sens de la diminution, va présenter cette dernière tantôt comme une privation, tantôt comme un gain. Dans “Demetrioïff”, la “tannerie” est sitôt nommée, sitôt dépréciée: “C’était une branlante baraque [...]” (Roy, 1983, p. 74), tandis que, dans l’exemple d’*Alexandre Chenevert*, se dégage un agréable compromis, voire une relation de cause à effet, entre l’exiguïté et le confort. À la limite, la diminution d’espace appelle l’image du nid, comme dans *Courte-Queue*: “C’était, au fond d’un arbre creux, une bonne petite caverne à l’abri de la pluie et du vent” (Roy, 1979, p. 23).

Cette rhétorique de la petitesse débouche logiquement sur l’isotopie de *simplicité*, comme dans “Les satellites”: “C’étaient tout simplement les abords d’une petite ville [...]”, (Roy, 1979, p. 33), phrase où convergent la simplicité d’*expression* et l’idée de simplicité inhérente à la *petite* ville — qui devient la simplicité du tracé routier des Prairies dans “La route d’Altamont”: “Ce que j’avais devant moi, c’étaient, à la fois se rejoignant et se quittant [...], deux petites routes de terre absolument identiques [...]” (Roy, 1969, p. 195).

L’isotopie diminution/simplicité, très vite associée par le lecteur avec le présentatif “c’était”, a un effet visible sur le vocabulaire des segments qu’elle inspire, et surtout les adjectifs qui suivent directement ou de très près le présentatif. Ce sont souvent des

qualificatifs eux-mêmes très simples qui, s'il ne s'agit pas forcément de "petit", expriment des jugements de valeur élémentaires: "fort" ("C'était un homme fort, [...]"), Roy, 1979, p. 320), "beau" ("C'était un bel homme, [...]"), Roy, 1988, p. 58), "haut" ("C'était un homme de très haute taille, [...]"), Roy, 1978, p. 129), "gros" ("C'était un gros livre [...]"), Roy, 1969, p. 55), "grand" ("C'était un grand vieux [...]"), Roy, 1978, p. 73), etc. Il faut donc reconnaître que le présentatif "c'était", s'il prélude parfois à des élans *rhapsodiques*, peut être souvent mis au compte, chez Roy, d'un effort de lisibilité.

L'examen des fonctions du présentatif "c'était" ne serait pas complet sans quelques remarques sur la focalisation. Hamon constate que "certains tours stylistiques", notamment le "c'était" qui "présent[e] la nature dans un «être là»" sont "débarrassé[s] de tout regard-support" (1993, p. 177). On trouve, en effet, chez Roy, le "c'était" dont parle Hamon. La description du "royaume de Bessette", dans "Le capucin de Toutes-Aides" peut servir d'exemple: "Quelques années auparavant, Eustache Bessette régnait sans conteste sur la population largement métissée de Portage-des-Prés. Au premier abord, on eût pu croire presque inhabité ce royaume de Bessette. C'était une plaine basse, infiniment mélancolique, qui balançait le plumage effiloché de ses roseaux, jusque dans le village, aux portes des cinq maisons. [...]" (Roy, 1992, p. 198). Toutefois, dans une quinzaine de cas, la séquence descriptive est prise en charge, soit par un descripteur-personnage, soit par un personnage. La plupart du temps, le présentatif "c'était" est précédé d'un signe démarcatif externe de l'ordre du "voir". La description de la tannerie dans "Demetrioïff", par exemple, passe par le regard du descripteur-personnage: "J'apercevais maintenant, près d'une courbe de la rivière, au bout des herbes mortes, la tannerie enserrée par des buissons bas. C'était une branlante baraque en planches sur des

pilotis [...]” (Roy, 1983, p. 74). Il en va de même, dans “Petite misère”, pour la description du ciel (“Alors, par la lucarne qui se trouvait à la hauteur de mon visage, j’ai aperçu le ciel. C’était une journée venteuse de juin... [...]”. Roy, 1980, p. 38) et pour celle de Gustave, dans “Un vagabond frappe à notre porte” (“Je traversai cette pièce glacée, soulevai avec peine le loquet rouillé. [...]. Le visage de l’homme m’apparut, faiblement éclairé par un reste de clarté provenant des grandes flaques d’eau autour de la pompe. C’était somme toute un assez bon visage de chemineau sans âge [...]”, Roy, 1987, p. 13), enfin pour celle des pluviers kildirs (“Âmes en peine”), dont nous avons parlé plus haut⁸.

D’autres descriptions sont focalisées par un des personnages du texte. Celle, par exemple, de la pochade de Pierre, dans *La Montagne secrète*, telle qu’elle se décline à travers le regard du père André Le Bonniec (“Il ne pouvait s’arracher à la vue de la pochade. C’était pourtant une très simple petite chose: au centre, un pan d’une montagne de pierre [...]”, Roy, 1978, p. 131), et celle de Pierre, prise en charge par son ami et artiste Stanislas (“Il observa la main déchamée, le long corps fluet. C’était véritablement un homme-arbre, poussé en hauteur [...]”, Roy, 1978, p. 217) ou encore celle, précisément, des arbres, faite à travers le regard de l’Inuit Déborah dans “Les satellites” (“Pendant qu’elle attendait, enroulée dans une couverture, sur une civière, [...] elle aperçut à peu de distance au bord de la piste d’envol, quelque chose de fascinant. C’étaient des espèces de petites créatures vertes qui ployaient avec le vent, s’agitant presque sans arrêt. Sans doute étaient-ce ce qu’elle avait entendu nommer des arbres”, Roy, 1979, p. 30)⁹. Le syntagme “espèces de petites créatures vertes” confirme ici doublement l’assujettissement de la description à la perception du personnage. Étrangère à cet espace, Déborah en est réduite à employer une périphrase pour décrire l’arbre. Dans un court article, Eva Kushner a

parlé de ce “procédé de distanciation” qui “consiste à décrire les êtres ou les objets à travers le regard inuit” (1979, p. 39). Ellen Reisman Babby a elle aussi relevé cette démarche dans son livre *The Play of Language and Spectacle. A Structural Reading of Selected Texts by Gabrielle Roy*, où elle conclut: “It is the process of «making the familiar seem strange, or «defamiliarization», that uniquely distinguishes the «Nouvelles esquimaudes»” (1985, p. 29). Dans *Alexandre Chenevert*, c’est au protagoniste qui jette “un regard furtif” sur l’intérieur de la cabane que l’on doit la description de cet espace (“C’était une seule pièce évidemment, mais pourtant un véritable logis avec poêle, porte et fenêtres [...]”. Roy, 1979, p. 197). Dans *Bonheur d’occasion*, c’est à Florentine, au regard retenu “malgré elle”, que l’on est redevable de la description du bateau (“C’était un aventurier marchand, gris de quille, avec des flancs étroits et bosselés [...]”. Roy, 1978, p. 251).

Certaines séquences descriptives font apparaître une prise en charge actorielle qui passe par des signes présomptifs. À quatre reprises, la position privilégiée du descripteur-personnage ou du personnage montre que la description est plutôt tributaire de l’œil de ce même personnage. Dans “L’enfant morte”, c’est parce que le “je” se place “à la hauteur [du] visage” de l’enfant juste avant la description (“C’était un fin petit visage très amaigri et d’expression grave [...]”, Roy, 1993, p. 146) qu’il sied de parler de focalisation actorielle. Il en va de même dans “La Camargue”, lorsque les hommes sortent et passent “devant” le “je” et provoquent un segment descriptif (“C’étaient de beaux jeunes gens farouches [...]”. Roy, 1982, p. 137)¹⁰. Dans “L’école de la Petite Poule d’Eau”, c’est parce que Luzina va “se poster au bord de la Petite Poule d’Eau” pour accueillir Mademoiselle Côté, l’institutrice, qu’on voit le paysage à travers son regard (“C’était une

journée comme Luzina ne se figurait en avoir vu aucune. Sur les deux bords de la rivière et presque jusqu'en son milieu, les grandes feuilles des roseaux s'agitaient. [...]", Roy, 1992, p. 64). Si l'on peut attribuer au regard de Florentine la description de la maison de Marguerite, dans *Bonheur d'occasion*, c'est parce que l'héroïne est sur les lieux : "Elle déboucha dans une éclaircie entre les hauts bâtiments de la filature, et reconnut à ses pignons verts sur la ruelle Sainte-Zoé, la maison que Marguerite habitait avec sa tante. C'était une de ces anciennes demeures d'aspect campagnard [...]" (Roy, 1978, p. 264-65). Ainsi, le "pouvoir voir" semble être une garantie du caractère actoriel de la description (Hamon, 1993, p. 172). On verra, par un dernier exemple, qu'un signe présomptif supposant un point de vue actoriel ne se concrétise pas forcément sous cette forme. Il s'agit de la description du jardin du père Eugène dans "Le téléphone". Le segment descriptif ("C'était le seul à Fort-Chimo, et même dans tout le pays esquimau. [...]" Roy, 1979, p. 82) commence un paragraphe. Or, la dernière phrase du paragraphe précédent ("Barnaby se mit à songer à ce petit jardin du Père [sic]", Roy, 1979, p. 82) ne prépare guère le lecteur à la description qui s'ensuit, puisque cette même description semble dépasser largement les compétences de Barnaby. La mention d'une "cabane en polyéthylène" écarte toute possibilité d'une focalisation actorielle. Il y a donc, en quelque sorte, *leurre* au niveau de la focalisation. Cela n'est pas tout à fait nouveau. Nous avons vu, dans le premier chapitre, que certains incipit royens fonctionnent à ce titre. Si Roy se démarque de la tradition, telle que Ph. Hamon la définit, en fournissant des regards-supports à certains segments descriptifs débutant par "c'était", le genre de leurre que nous venons de signaler permet de confirmer une tendance: l'adhésion aux modèles reconnus est toujours susceptible, chez Roy, de distorsions.

Hamon observe que “[t]oute introduction d’un porte-regard dans un texte tend [...] à devenir comme le signal d’un effet descriptif” (1993, p. 172). Dans “Jeannot-la Corneille”, si le descripteur-personnage peut donner une description détaillée de l’endroit où Jeannot se réfugie après le coucher de soleil (“C’était dans un arbre, mais aussi différent de notre petit cerisier que le jour de la nuit. [...]”. Roy, 1993, p. 36), c’est que l’on a appris auparavant qu’il s’était mis à épier attentivement l’oiseau (“J’en vins à suivre à peu près les faits et gestes de sa vie” — puis, en alinéa: “Tout d’abord, où Jeannot [l’oiseau] passait la nuit”, Roy, 1993, p. 36). Au demeurant, si “où” annonce sans équivoque la description d’un lieu, c’est que la phrase dans laquelle il se trouve est syntaxiquement ambiguë. Privée de verbe principal, elle peut être aussi bien subordonnée d’interrogation indirecte dépendant d’un verbe sous-entendu (et implicite, plus haut, dans “J’en vins à suivre [...]”), par exemple “[*Je sus*] où Jeannot passait la nuit” — que tournure elliptique permettant l’économie du présentatif “voici”: “[*Voici*] où Jeannot passait la nuit” (ce qui, soit dit en passant, fait de ce début de paragraphe une amorce exemplaire). Quoi qu’il en soit, il y a bien, dans les deux hypothèses syntaxiques, présomption de description, en réponse à une interrogation (nous retrouvons ici le principe de *curiosité*), et en raison de l’attente créée par ce “voici” sous-entendu qui, par vocation, exclut toute réponse laconique, purement informative et non descriptive — du genre: “chez lui” ou “à la belle étoile”. Enfin, pour reprendre un exemple donné plus haut, mais examiné sous un autre angle (la description des pluviers kildirs dans “Âmes en peine”), on note que le descripteur-personnage établit soigneusement la vraisemblance de la déclinaison. S’il peut se permettre de décrire dans le détail les oiseaux (“longues pattes grêles”, “sur la poitrine, ils portaient en double collier deux bandes qui paraissaient de

velours sombre”. Roy, 1993, p. 57), c’est qu’ils se prêtent, si l’on peut dire, à la description: le fait “qu’ils volaient bas autour [du descripteur-personnage]” laisse à ce dernier tout le temps nécessaire pour les “examiner” (Roy, 1993, p. 57). Au service de la vraisemblance, cette “mise en scène”, comme l’appelle Hamon, ne se limite pas aux séquences descriptives à focalisation actorielle (1993, p. 172). Celles qui en sont dépourvues (séquences à focalisation narratorielle) peuvent être accompagnées tantôt de signes démarcatifs externes tantôt de signes présomptifs. Or, le fait de combiner “c’était”, déjà signe présentatif de description par excellence, avec d’autres signes annonciateurs (à des degrés divers) de description, trahit une tendance du descripteur royen à accumuler les signes.

S’agissant des signes démarcatifs externes, nous retiendrons deux exemples. D’abord la description de la maison des Le Gardeur (“C’était l’habitation canadienne, commune autrefois dans le pays. [...]”. Roy, 1979, p. 237). Le signe démarcatif externe est on ne peut plus net: “Ils [Le Gardeur et Alexandre] firent encore un bout de chemin; la maison fut visible” (Roy, 1979, p. 237). Non seulement l’adjectif attribut “visible” indique au descripteur que la demeure est maintenant *prête* à être décrite, mais il laisse augurer une description d’une certaine ampleur, bénéfice évident de la *visibilité*. De fait, le souci sous-jacent de *complétude* va se confirmer dans une description qui non seulement passe méthodiquement en revue les principales structures de l’édifice (“grand appentis”, “corps principal du logis”, “toit en pente”, “galerie à balustrade”, “petites fenêtres en mansarde”), mais s’autorise une extrême précision dans le relevé des couleurs (le “revêtement” en bois est d’une “teinte grise, bleutée, très âgée et réconfortante”).

Notre deuxième exemple figure dans “Les vacances de Luzina”. C’est la description

des yeux de l'héroïne (“C’étaient de clairs yeux bleus, assez grands, tout pleins d’affection et, en ce moment, humides d’angoisse”. Roy, 1992, p. 20). La “peau de bison” et la “toile cirée destinée à empêcher la fourrure d’être trempée”, recouvrant presque entièrement Luzina dans le traîneau de Nick Sluzick, n’autorisent guère une description du corps: “On ne voyait presque plus rien de Luzina, sinon les yeux au-dessus d’un épais cache-nez” (Roy, 1992, p. 20). La tournure négative “on ne voyait [...] rien”, d’abord modalisée par “presque” qui constitue, en fait, un signe présomptif, glisse vers ce “sinon” qui annonce en toute vraisemblance la description des yeux, seule partie du corps à découvert. L’effet de “spot” sur des yeux aussi expressifs rappelle un procédé souvent mis en œuvre aux débuts du cinéma grâce au “projecteur directif”, par exemple dans *l’Orphée* de Jean Cocteau, pour le regard de la Mort — le reste du visage étant noyé dans l’ombre. Il est ici justifié (*vraisemblabilisé*), tout naturellement, par les contraintes climatiques, et régi par l’agencement syntaxique “ne....rien” → “presque” → “sinon”.

Plus nombreux à accompagner “c’était” sont les signes présomptifs. Dans *Bonheur d’occasion*, la description du déjeuner au Quinze-Cents (“C’était l’habituelle ruée d’entre midi et une heure: quelques travailleurs du quartier habillés de gros coutil, des commis des magasins de la rue Notre-Dame [...]”. Roy, 1978, p. 17) est précédée de la phrase: “De nouveaux consommateurs affluaient vers le comptoir”. Nous admettons, avec Hamon, que le mot “nouveau” constitue un “signal introducteur à une «nouvelle» unité textuelle” (1993, p. 153). Le théoricien observe que “le dépli descriptif de la «casquette» de Charles Bovary est introduit par le terme de «nouveau», tout «nouveau» dans un texte introduisant le «roman», le romanesque, la nécessité d’une «explication», qui peut prendre une forme narrative (quête de savoir) ou descriptive (ex-plication de «caractéristiques»)”

(1993, p. 125). Autrement dit, le mot “nouveau” fait du descriptaire un *curieux*. La façon la plus logique d’assouvir cette curiosité, c’est bien sûr d’en décrire l’objet. Si Hamon associe “nouveau” et “description”, cela relève sans doute d’“une caractéristique inhérente à la description [...], c’est-à-dire qu’elle incline dans le sens de la frustration enfin satisfaite” (Steel, 1988, p. 73). Nous savions, en effet, que la description “procède de l’inconnu au connu et cherche à construire une image là où il n’y en avait pas préalablement” (Steel, 1988, p. 65). On observe que le mot “nouveau” est, chez Roy aussi, au service du descriptif — avec ses différentes connotations: *nouvel arrivant, neuf*, etc. Nous l’avons vu plus haut, le descripteur profite du fait que Jean Lévesque se replonge dans son “traité de trigonométrie”, en attendant son “spécial à trente cennes”, pour faire une description d’un déjeuner-type au Quinze-Cents (Roy, 1978, p. 17), amorcée par le syntagme: “De nouveaux consommateurs affluaient”. Le même signe intervient au moment où Emmanuel aide Florentine “à mettre son manteau neuf” (Roy, 1978, p. 328). La séquence descriptive ne tarde guère: “C’était un manteau en léger lainage bouclé, drapé sur les hanches et avec un gros anneau d’écaille à la ceinture, un manteau comme il y en avait d’exposés dans les magasins du faubourg” (Roy, 1978, p. 328). L’arrivée ou l’entrée d’un nouveau personnage (en fait, un “nouveau” — substantivé — dans *Madame Bovary*) annonce généralement une description, encore que, selon Adam et Petitjean, “la pause descriptive [soit alors] ressentie moins fortement car l’entrée de nouveaux arrivants justifie le fait que des regards se portent sur eux” (1982, p. 107). On se souvient que, dans *La Montagne secrète*, l’arrivée d’un père missionnaire, André Le Bonniec, au village où Pierre a reçu des soins et passe sa convalescence, donne lieu à une description de l’ecclésiastique (“C’était un homme de très haute taille, à

épaisse barbe noire, aux gros sourcils touffus, au visage presque tout entier caché, sauf les yeux d'une douceur surprenante qui soudain poignait l'âme", Roy, 1978, p. 129)¹¹. Cette séquence descriptive suit immédiatement l'entrée du missionnaire dans la chambre de Pierre: "Peu après, ayant appris qu'il y avait là un malade, le Père [sic] missionnaire entra vivement" (Roy, 1978, p. 129). Non seulement cette irruption constitue une théâtrale *entrée en scène* ("entra vivement" ressemble à une didascalie) mais la *vivacité* annoncée du personnage est déjà l'amorce d'un portrait — dans la mesure où elle suggère à la fois un tempérament et un physique. Et, en effet, la description du personnage opposera à la douceur de son regard des signes d'exceptionnelle vitalité (l'"épaisse barbe noire", les "gros sourcils touffus"). Dans *Bonheur d'occasion*, c'est lors d'une discussion avec le propriétaire du restaurant des *Deux Records*, Sam Latour, qu'Azarius Lacasse entre en scène. Si Azarius ne peut être considéré comme un "nouveau" au restaurant puisqu'il est au contraire un "habitué", il en est un, cependant, dans la trame textuelle. Avant la réplique d'Azarius, que l'on se garde bien de nommer tout de suite (pour l'instant il est "l'homme"; son nom exact ne sera précisé qu'après la description du personnage, et progressivement: d'abord le patronyme, Lacasse, puis le nom au complet, Azarius Lacasse), le narrateur éveille déjà l'intérêt du lecteur par une remarque caractérisante qui préfigure l'importance du personnage: "Mais, avec une conviction inébranlable, l'homme auquel il s'adressait répliqua:" (Roy, 1978, p. 44). Azarius ne sera décrit qu'après avoir pris la parole. "C'était un homme de belle taille en livrée de chauffeur de taxi. Il paraissait approcher la quarantaine. [...]" (Roy, 1978, p. 45). On notera que la séquence descriptive — un "«morceau» [...] aisément «détachable», «prélevable» dans le flux textuel" (Hamon, 1993, p. 29), long ici d'une douzaine de

lignes — témoigne elle aussi de l'importance du personnage dans l'histoire, ce qui confirme cette autre observation de Hamon: "l'ampleur quantitative" d'une description permet de "définir la place du personnage dans une hiérarchie de personnages, celle de l'œuvre tout entière" (1993, p. 111). Dans *La Détresse et l'enchantement*, peu après que le narrateur nous a présenté le frère Joseph Hinks, directeur de l'Académie Provencher, et expliqué qu'il lui doit un poste d'instituteur dans ce même établissement, intervient une description du personnage, qui confirme ce que nous avons appris de lui dans le narratif ("C'était un Alsacien de naissance, plutôt petit de taille, qui en imposait pourtant beaucoup par sa tenue d'une grande élégance, [...]"), Roy, 1988, p. 124).

Si, dans cet exemple, la description suit presque immédiatement l'apparition du personnage, elle peut, ailleurs dans le texte, attendre quelques pages. C'est le cas de la description de l'oncle Excide, propriétaire d'une ferme qui a séduit le narrateur: "C'était un bel homme, grand, bien bâti, de teint très foncé, les cheveux d'un noir lustré, partagés au milieu par une raie, avec de superbes moustaches, noires également; [...]" (Roy, 1988, p. 58-59). La description survient une douzaine de pages après la première mention du personnage. S'il y a un tel décalage, c'est que la ferme de l'oncle et les joies qu'elle procure supplantent momentanément, chez le descripteur, l'intérêt porté au personnage. Mais il n'a garde d'oublier son modèle. Deux pages après sa première occurrence, le désignateur "l'oncle Excide" s'étoffe, et devient "mon oncle Excide, aux fortes moustaches noires" (Roy, 1988, p. 48) — ce caractérisant sera d'ailleurs repris dans la description du personnage proprement dite. Puis, comme pour compenser ce manque relatif d'attention, non seulement le descripteur-personnage va accorder une assez longue séquence (treize lignes) au personnage, mais le narrateur consacra plusieurs

paragraphe à l'apologie de cet oncle exceptionnel. Une fois de plus, le descripteur royen se démarque du schéma habituel, en différant l'apparition d'une séquence tout à fait prévisible, le *portrait du nouveau*.

La présence d'une lumière peut également constituer un signe présomptif. Prenons comme premier exemple la description du protagoniste dans *Alexandre Chenevert* ("C'était un homme petit, chétif, avec un immense front soucieux. Deux plis profonds enserraient sa bouche aux lèvres minces [...]". Roy, 1979, p. 17). Le paragraphe qui précède le portrait place Alexandre non seulement dans un faisceau lumineux mais aussi dans un espace sans couleur (le blanc), qui le cerne comme sur une photo d'identité ou sur une scène vide: "Il se tenait sous la lumière blanche et froide tombant d'un plafond blanc sur les armoires émaillées, l'évier étincelant, le linoléum brillant d'une petite cuisine propre, blanche et morne comme une salle d'hôpital" (Roy, 1979, p. 17). Le début de la phrase semble suggérer un effet de "spotlight", comme dans la description des yeux de Luzina, mais une lecture attentive nous oblige à parler plutôt de "floodlight", puisqu'il s'agit ici non seulement de braquer le projecteur sur le personnage à décrire, mais aussi de définir ce qui l'entoure. Dans la *Montagne secrète*, l'ekphrasis¹² du dessin de Pierre ("C'était la tête d'un vieux à la lippe un peu triste, aux yeux égarés en des souvenirs brouillés [...]". Roy, 1978, p. 19) est annoncée par un geste de Gédéon, au moment où ce dernier s'empare de la bougie et l'élève pour éclairer la feuille sur laquelle Pierre travaille (Roy, 1978, p. 19). La "curiosité" de Gédéon pour la besogne de l'artiste, mentionnée quelques lignes avant le signe "bougie" ("À la longue Gédéon eut de la curiosité"), constitue un autre signe répertorié par Hamon, notamment chez Zola, et qu'il nomme la "motivation psychologique" (1972, p. 473). On constate donc que, pour le descripteur

royen, un seul signe présomptif de description ne semble pas toujours suffire avant “c’était”, comme si la banalité de l’expression s’avérait, à certains moments, quasiment irréductible.

Assortis de “c’était”, trois autres signes présomptifs pouvant entrer dans la catégorie désignée par Hamon de “scènes-types” sont attestés dans l’œuvre (1972, p. 473). Dans “Un jardin au bout du monde”, c’est le verbe “ranger” qui signale l’éventualité d’une description de la cuisine de Martha (“Martha entra de nouveau, rinça son bol, rangea la petite cuisine”). De fait, le verbe “ranger” a ici une double fonction. Il rapporte un geste de Martha (le *rangement*) mais laisse aussi augurer d’une description méthodique, comme si le rangement devait, d’une part, susciter la curiosité du lecteur (l’envie toute naturelle de visiter une cuisine qui inspire un tel soin) et, d’autre part, faciliter et justifier le travail du descripteur, en préluant à une description *ambulatoire* qui suivrait Martha dans son rangement: “C’était une pièce douce, un peu inquiète, qui semblait avoir retenu qu’ici une âme prise d’ennui, pour y échapper, avait humblement tâché de tout embellir autour d’elle. [...]”. Roy, 1987, p. 204). La description s’attardera, entre autres, sur la couleur des murs, sur les “oignons tressés”, les “faisceaux de pavots”, les “épis de maïs en gerbes” suspendus au “plafond bas à grosses poutres”, sur l’ornement des “vieilles armoires paysannes” et sur la table “recouverte d’une nappe cirée à grosses fleurs”. On notera que l’idée de “rangement” resurgit au sein même de la description, mais euphorisée (“embellir”), preuve *a posteriori* que le texte avait investi dans le *culte attentif du détail* pour justifier une description

L’arrivée dans un lieu inconnu (donc dans un espace *nouveau*) constitue un autre signal présomptif de description. On se souvient que l’arrivée de Pierre à Fort

Renonciation, dans *La Montagne secrète*, entraîne une description du petit village (“C’était au plus une quinzaine de cabanes dont deux ou trois étaient peintes: sans doute le poste de la Compagnie, le petit couvent des Sœurs, la demeure de quelque négociant. [...]”, Roy, 1978, p. 30-31)¹³. Le segment descriptif survient au moment où Pierre va toucher au but: “Aussi bien, la passerelle comme un trottoir surélevé enjambait-elle un vaste marécage pour permettre d’atteindre à sec, là-bas, la bourgade”. On remarquera, dans cette dernière phrase, la présence d’un autre signe présomptif traditionnellement lié au premier: la montée vers un lieu élevé (également recensé par Hamon, 1972, p. 473). On pourrait mentionner la présence d’un troisième signe (de l’ordre de la motivation psychologique), une page avant la description du village, qui montre chez le personnage un *vouloir voir*: “Du reste, étant parvenu jusqu’ici, comment aurait-il pu résister au désir de filer au moins jusqu’à cette bourgade dont le nom l’attirait: Fort Renonciation” (Roy, 1978, p. 29). Comme preuve du lien présomptif entre l’attirance de Pierre pour ce lieu et la description du village, on relèvera l’exclamation de dépit suscitée par la découverte de la bourgade à la fin du passage: “C’était donc cela, Fort Renonciation!”¹⁴. Comme ce fut le cas pour l’ekphrasis du dessin de Pierre, on constate que le descripteur royen n’hésite pas à multiplier les signes présomptifs en attente du signe démarcatif interne de description “c’était”.

Toujours dans *La Montagne secrète*, voici un troisième exemple de signe présomptif combiné avec “c’était”. Il s’agit cette fois du “moment de répit”, thème que Ph. Hamon a encore relevé chez Zola (Hamon, 1972, p. 473). Avant que la description ne se décline, le narrateur rapporte les gestes du vieux Sigurdsen: “[Il] vint alors, pipe au bec, s’appuyer à l’avant du bateau, près de Pierre, pour regarder lui aussi l’eau lourde de chaleur” (Roy,

1978, p. 73). On pourrait s'attendre à ce que le moment de détente (la "pipe au bec", "s'appuyer à l'avant du bateau [...] pour regarder") déclenche une description à focalisation actorielle du lac. Or, il en ira tout autrement. Non seulement le segment descriptif obéit à une perspective de type narratorial, mais le contenu attendu bifurque. Au lieu d'une description du lac, le lecteur se voit décrire l'observateur lui-même (le vieux Sigurdson): "C'était un grand vieux à l'épaisse chevelure d'or roux, large d'épaules, aux mains énormes, le plus souvent silencieux, [...]"¹⁵ (Roy, 1978, p. 73). L'observant est devenu l'observé. Ce renversement étonne, mais peut, jusqu'à un certain point, s'expliquer. Dans le paragraphe précédent, le texte proposait déjà une description de l'eau du lac, à travers le regard de Pierre. Il n'est pas impossible que le descripteur (peut-être devrions-nous dire ici l'auteur?) ait estimé que décrire à nouveau le lac, même en changeant de perspective (de Pierre à l'aïeul), risquait de faire double emploi, et ait exploité, en la *détournant*, l'attente descriptive pour placer à ce moment-là le portrait du vieux Danois, personnage que le descriptaire connaît déjà de nom mais n'a pas encore visualisé, exception faite d'une rapide description — stéréotypée, qui plus est — du clan Sigurdson dans son ensemble: "Du premier au dernier, hommes et femmes, ils se ressemblaient avec leurs cheveux pâles, leurs yeux d'un bleu un peu fané, leurs visages ronds, souriants et larges" (Roy, 1978, p. 72). Quoi qu'il en soit, on retrouve ici, dans cette adroite manipulation du signe présomptif, le souci de rompre avec la tradition, dût-il aller jusqu'à *leurrer* le descriptaire.

De ce long développement, il ressort que le présentatif "c'était", signe démarcatif interne de description par notoriété, est très souvent escorté, chez Roy, soit par des signes démarcatifs externes, soit par des signes présomptifs, et que ces derniers sont parfois

même multipliés. De toute évidence, il y a, dans le texte royen, surcharge de signes annonceurs de description. Cette constatation confirme l'hypothèse de Ph. Hamon, selon laquelle le discours descriptif a tendance à cerner avec minutie (tant quantitativement que qualitativement) ses contours (Hamon, 1993, p. 46). Le phénomène peut s'expliquer de différentes façons. Outre l'intention de naturaliser, de motiver et de justifier, il est possible que cette surabondance ait pour fonction d'éviter que la description n'arrive trop brutalement dans le texte. Le lecteur ainsi averti peut mieux se préparer à (et supporter le choc d') un changement de registre discursif. Il y aurait donc, inscrit dans le texte, un souci avoué de ménager le lecteur. Grâce à la multiplicité des signes, au demeurant, le lecteur, s'il n'a pas déchiffré le premier signal, pourra bénéficier d'un "rappel" — comme c'est le cas dans la signalisation routière. Ce souci peut être également lié au principe pédagogique de répétition, dont il a été déjà question au premier chapitre. En revanche, la sur-signalisation donne au lecteur pressé l'occasion de sauter le segment descriptif et de ne pas lâcher le narratif. Mais là encore, on pourrait percevoir dans ce geste du narrateur-descripteur une nouvelle forme de respect pour la liberté du lecteur.

Ainsi coexisteraient, chez le descripteur royen, deux attitudes opposées mais mutuellement compensatoires et également efficaces au plan pédagogique: le souci de prévisibilité, où l'on reconnaîtrait, dans un autre registre, la bienveillance et la loyauté du maître d'école, et celui de déjouer l'attente du descripteur — malice du pédagogue en rupture de sérieux.

Quant à l'impressionnante fréquence d'emploi du présentatif "c'était", et au grief possible de banalité qui s'ensuit, plusieurs plaidoyers sont concevables. D'abord, il s'agit

d'une banalité de surface, qui disparaît — c'est ce que nous avons voulu démontrer — quand on replace "c'était" dans ses entours. Se dégage alors une étonnante combinatoire des signaux démarcatifs et présomptifs. Cela dit, le nombre appréciable de "c'était" (et de ses variantes) serait-il une façon d'établir sans équivoque l'omniprésence du descriptif et de consacrer ainsi une écriture du regard? Aurions-nous affaire, en outre, à un parti pris de simplicité, voire de limpidité, dans une œuvre qui ne cesse de promouvoir ces valeurs-là? Le présentatif "c'était" ne serait plus seulement un déictique à "sémantisme vide" (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 180) mais souvent le contraire, l'affirmation d'une présence, d'une permanence, au sein même de l'anecdotique. Dans leur apparente banalité, des phrases comme "C'étaient de très beaux oiseaux doués pour le vol [...]" (Roy, 1993, p. 57) ou encore "C'était partout blanc et figé. [...]" (Roy, 1992, p. 147), communiquent, bien au-delà de l'effet de réel, une étonnante sensation de plénitude.

"IL Y AVAIT"

Le présentatif "il y avait" est très peu utilisé par le descripteur royen en tête de segment descriptif. Simple "notation d'une présence" pour Hamon (1993, p. 118) — ou, à la forme négative, "d'une absence" — il est surtout commis, chez Roy, à l'énumération. Une première description, celle des maisons bourgeoises de la rue du Couvent, dans *Bonheur d'occasion*, tourne en effet à l'énumération:

Il y avait des rideaux de dentelle aux vitres de verre coloré;
les stores de couleurs crème étaient à demi tirés; aux façades,
on voyait des plaques-enseignes de cuivre et, de-ci de-là, sur

le bord des fenêtres, des plantes robustes qui avaient plus d'air, plus d'espace, songeait Rose-Anna, que les enfants entrevus tantôt dans la maison de la rue Saint-Ferdinand
(Roy, 1978, p. 101)

Loin d'accaparer le procès énumératif, puisque les verbes "étaient" et "on voyait" vont très vite prendre le relais, "il y avait" est ici, au départ, une simple "notation de présence", pour reprendre le mot de Ph. Hamon, mais qui se colore rapidement d'affect, car, à vrai dire, la présence de dentelle aux fenêtres est pour Rose-Anna bien plus qu'une simple présence. C'est, en filigrane, la matérialisation d'une absence dans son pauvre univers. Ce "il y avait", qui éveille en écho un pathétique "nous n'avions pas", trouve toute sa force dans l'expression minimale de l'alternative *avoir ou ne pas avoir*. En d'autres termes, il n'est pas foncièrement différent de "ils (ces gens-là) *avaient*".

D'autres descriptions ont un caractère nettement énumératif. Dans "Le téléphone", la "grande hutte Quonset" de Gertrude révèle son contenu, et la description se veut *a priori* exhaustive: "Il y avait tout là-dedans: un vrai poêle avec tuyau, des vitres aux fenêtres, des rideaux en plastique, même un réveille-matin" (Roy, 1979, p. 73). Dans "La tempête", l'inventaire des véhicules remisés chez l'oncle Nicolas est, quant à lui, un modèle indiscutable du genre, avec la grille taxinomique *d'abord-ensuite-enfin* qui surdétermine le caractère énumératif de "il y avait"¹⁶:

Il y avait, chez mon oncle, pour voyager l'hiver, plusieurs moyens, et d'abord la vieille Ford avec ses toiles latérales garnies de petits carrés en mica, mais on s'en servait peu, car les chasse-neige n'existaient pas en ces temps-là pour ouvrir

les routes; ensuite, les longs traîneaux à plusieurs places, le *cutter*, un traîneau beaucoup plus petit, très bas sur ses patins, qui filait comme un nuage, mais il ne pouvait nous contenir tous à l'aise; enfin, il y avait la cabane (Roy, 1980, p. 252).

Dans cette description explicitement énumérative et didactique (le terme “*cutter*”, pouvant poser un problème de lisibilité au descriptaire, est d'abord signalé par les italiques puis élucidé par une apposition), la nature du dernier véhicule (“la cabane”) est laissée dans le noir. En fait, la description de la cabane va *rebondir* à la page suivante. Force est de constater qu'une séquence qui s'annonçait exhaustive et qui se termine, effectivement, sur un mot de clôture (“enfin”), semble vouloir déjouer l'horizon d'attente du lecteur. Nous parlerons donc à nouveau de *leurre* et nous mettrons volontiers le procédé au compte d'un *humour descriptif*.

Dans “De quoi t'ennuies-tu, Éveline?”, la description d'un paysage du Montana est introduite par un “il y avait” négatif *de facto*: “Il y avait de moins en moins de neige sur les champs. Bientôt la terre brune parut à nu au sommet des vallons. On entrait dans la région des ranchs justement” (Roy, 1988, p. 36). On notera que le diagnostic de Hamon (l'expression, au négatif, équivaut “à la notation d'une absence”, 1993, p. 118) est d'autant plus justifié ici, que la description insiste sur l'image de *dépouillement* (“la terre brune parut à nu”).

Comme c'était le cas pour le présentatif “c'était”, on observe que le présentatif “il y avait” peut être tributaire du regard d'un descripteur-personnage ou d'un personnage. Si la perspective semble plutôt narratorielle dans “De quoi t'ennuies-tu, Éveline?” et dans “Le téléphone”, elle relève en revanche, dans “La tempête”, du descripteur-personnage,

et, dans *Bonheur d'occasion*, de Rose-Anna. Seule la description des maisons bourgeoises propose, outre “il y avait”, un signe annonciateur de description, que nous qualifierons de présomptif. C’est parce que Rose-Anna se trouve sur les lieux (un *pouvoir voir*) et qu’elle cherche une maison à louer lui convenant financièrement (un *vouloir voir*, assorti d’un *vouloir avoir* et d’un *savoir voir*) qu’on peut escompter une description. Le présentatif “il y avait”, en fonction de signe démarcatif interne, ne tend, semble-t-il, à être privé de signes démarcatifs externes et/ou présomptifs que s’il est affecté à une énumération, “forme extrême” de la description (Adam et Petitjean, 1989, p. 120), voire “une des opérations descriptives les plus élémentaires” (Adam et Revaz, 1989, p. 66).

LES SIGNES DÉMARCATIFS EXTERNES DE DÉBUT DE DESCRIPTION

LES VERBES DÉNOTANT UN EXAMEN

On relève, dans l’œuvre royenne, une quantité assez impressionnante de verbes impliquant un regard, et qui jouent, de façon générale, le rôle de signes démarcatifs de description, soit internes soit externes. Sans vouloir nous attarder sur le premier cas (nous avons déjà étudié assez longuement deux autres signes démarcatifs internes), notons que le verbe “apercevoir” en tête de phrase annonce souvent chez Roy une suite descriptive. Il suffit de penser à la description des fleurs sur le rebord des fenêtres, dans “La gatte de Monsieur Émile” (“Sur beaucoup de fenêtres, [...], on pouvait apercevoir, parmi les géraniums et les fuchsias, des grappes de fleurs de kalmia [...]”, Roy, 1993, p. 25), à celle du ruisseau, dans “De la truite dans l’eau glacée” (“Dans l’étroit vallon où il me mena, [...], j’aperçus un rapide filet clair se faufilant en toute hâte [...]”, Roy, 1983, p. 159), ou à

celle de Port-Daniel-Ouest en Gaspésie, dans *Le Temps qui m'a manqué* (“J’aperçus quelques hautes falaises, de plats nids de cormorans au sommet des arbres, [...]”, Roy, 1997, p. 82), ou encore à celle de l’oncle Ian, dans “La rivière sans repos” (“Dès en débouchant d’une passe étroite, ils [Elsa et Jimmy] aperçurent Ian, assis sur une roche basse, [...]”, Roy, 1979, p. 205).

Pour ouvrir notre étude des verbes d’examen en position de signe démarcatif externe, nous parlerons tout naturellement du verbe “examiner”, qu’Adam considère comme l’“introduceur classique de pause descriptive” (1990, p. 279). Son emploi est exemplaire dans “Le capucin de Toutes-Aides”, où il annonce la longue description du père Joseph-Marie: “Or, au beau milieu de son explosion, Kathy s’était arrêtée net pour mieux examiner le capucin” (Roy, 1992, p. 179). Le plus-que-parfait “s’était arrêtée net” relève du métalangage: tout se passe comme si la “pause descriptive” devait se matérialiser dans la diégèse. La surenchère “mieux examiner” nous vaudra un morceau descriptif d’une demi-page environ (“Avec sa longue et mince barbe, sa pauvre robe, la maigreur de ses joues, [...]”, Roy, 1992, p. 179). Dans “Où iras-tu Sam Lee Wong?”, “examiner” figure dans la phrase qui précède la description du restaurant: “En même temps, le bonhomme [Smouillya] examinait les lieux et approuvait du regard les transformations apportées à l’ancienne grainerie” (Roy, 1987, p. 80). En présence d’un tel verbe, le descriptaire est en droit de s’attendre, là aussi, à une description d’envergure. Mais l’attente est déçue (“On ne s’y sentait plus le moins dans une grainerie, et encore moins dans une succursale de banque. [...]”. Roy, 1987, p. 80). Il en va de même pour la description des pluviers kildirs dans “Âmes en peine”, ainsi amenée: “J’avais le temps de les examiner alors qu’ils volaient bas autour de moi” (Roy, 1993, p. 57). Comme le narrateur-

descripteur reconnaît avoir pris tout son temps pour “examiner” les oiseaux, le laconisme de la description étonne (“C’étaient de très beaux oiseaux doués pour le vol aussi bien que pour la course sur le sol avec leurs longues pattes grêles [...]”, Roy, 1993, p. 57). Plus surprenante encore est la description d’Elsa, dans “La rivière sans repos”, au vu du dispositif mis en œuvre pour l’introduire (“Le lendemain, quand sa mère parut à la porte de la chambre et s’y arrêta tout interdite, pour lui adresser un sourire timide, il se concentra curieusement en l’examinant de la tête aux pieds”. Roy, 1979, p. 245). La séquence descriptive, estime-t-on, sera d’autant plus longue qu’Elsa est examinée de pied en cap. Mais le segment est encore plus court que dans les deux derniers exemples. Il se limitera en fait au teint de l’Inuit (“Il faisait grand jour, et, sous les flots de clarté venant de la fenêtre, le bon visage un peu confus d’Elsa paraissait de la couleur de certains bois à demi calcinés”. Roy, 1979, p. 245-46). Une première constatation s’impose: le verbe “examiner”, qui peut sembler bien primitif en fonction de signe démarcatif externe de description, sait se refaire une originalité, chez Roy, dans la mesure où il ne répond pas vraiment à l’horizon d’attente du descriptaire. Il lui arrive d’ailleurs de le tromper tout à fait. Dans la scène où le tram emporte Jean et Florentine vers le restaurant, le lecteur de *Bonheur d’occasion* arrive à une phrase (“Debout devant elle, une main à la courroie de cuir, Jean l’examinait”. Roy, 1978, p. 79) qui lui ferait parier gros qu’une description, même modeste, va s’ensuivre. Pari perdu. Il en va de même, dans “Les satellites”, lors de la visite du révérend Hugh Paterson à Déborah malade, et ce malgré la surenchère “examiner [...] longuement” (“Déborah alors tourna la tête vers le pasteur pour l’examiner à son tour, longuement”. Roy, 1979, p. 21). Dans ces deux derniers exemples, il est vrai, l’acte d’examiner en dit plus long sur l’*examineur* que sur l’examiné — et

cela vaut aussi, dans des proportions variables, pour les trois exemples qui précèdent. En fait, Roy dérange nos habitudes de lecture en utilisant un verbe traditionnellement affecté à l'annonce d'une description, et en renvoyant le regard vers son auteur. Curieusement, la présence d'un sujet "examinant" devient une invitation à faire de lui un objet d'examen.

Ailleurs, "examiner" semble constituer un faux signe, en ce qu'il n'est pas immédiatement suivi de la description annoncée. Tout un pan de texte se trouve enchâssé entre le signe et la séquence descriptive. On trouve un premier exemple de cela dans *Bonheur d'occasion*, avant la description de Florentine. Le signe apparaît quelque cinq lignes avant que ne commence le segment proprement dit: "Il [Jean] se renversait légèrement sur la chaise tournante, oscillait un peu d'un côté et de l'autre. Et l'examinant, ses yeux se rétrécirent" (Roy, 1978, p. 13). Une description semble alors probable, puisque Jean, non content d'examiner sa compagne, plisse les yeux, geste ambigu, peut-être, mais qui augmente l'acuité visuelle. Or, tout cela débouche sur une question inattendue de Jean: "— Eh bien! Florentine, qu'est-ce que tu fais à soir?" (Roy, 1978, p. 13). La serveuse ne répondra pas, sinon par son attitude ("Il vit aussitôt qu'elle se troublait. Sa lèvre inférieure trembla, et d'un petit coup de dents elle la mordit. Puis s'affairant, elle tira une serviette de papier d'une boîte nickelée, la déplia et l'étala à la place du jeune homme". Roy, 1978, p. 13). Alors seulement survient la description attendue, qui occupera une douzaine de lignes ("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 [...]", Roy, 1978, p. 13). Pour expliquer ce retard de la description par rapport au signe, il faut observer le couple formé par "examiner" et son corroborant sémantique, "ses yeux se rétrécirent", qui surdétermine l'acte de regarder. En

plissant des yeux, Jean montre à Florentine, de manière flagrante, qu'il la détaille sans la moindre gêne. Ce geste provoque la nervosité de la jeune fille. Le narrateur se doit d'en rendre compte au lecteur avant que la description de Florentine n'intervienne, puisque le portrait rendra également compte des *effets de l'examen* ("L'effort qu'elle faisait pour se maîtriser gonflait et nouait les petites veines bleues de ses tempes", "sa bouche était mal assurée, et parfois esquissait un tremblement"). L'astuce du descripteur consiste ici à exploiter pleinement la double vocation du verbe: narrative (l'examen comme geste de défi, d'intimidation, ou même d'agression) et descriptive (fonction attendue de démarcatif externe). Il n'en faudrait peut-être pas plus pour démontrer, chez Roy, l'absence de "belligérance" entre ces deux formes de discours (Ricardou, 1975).

L'écart entre le signal de description et l'apparition du segment descriptif se manifeste également dans *Le Temps qui m'a manqué*. La description du logis de la mère et de la sœur (Clémence) du narrateur est amorcée ainsi: "Au-delà de son épaule [celle de Clémence], à mon insu j'examinais ce logis [...]" (Roy, 1997, p. 47). Cependant, il faudra patienter plusieurs lignes pour découvrir les lieux. Entre-temps, le texte bifurque pour reprendre le leitmotiv de l'ouvrage: le sentiment de culpabilité ressenti par le narrateur à l'égard de sa mère. Ensuite, un nouveau signe viendra reformuler le premier à titre de démarcatif interne, c'est-à-dire inséré dans la séquence descriptive (une quinzaine de lignes): "Du coin de l'œil, je notais les deux lits étroits, la commode, la table, quelques chaises, un coin pour faire la cuisine. [...]" (Roy, 1997, p. 47-48). Là encore, le décalage s'explique par un jeu sur le verbe "examiner". La présence du circonstanciel "à mon insu" suppose un dédoublement du narrateur, qui *examine* (en tant que personnage) et *se surprend à examiner* (en tant que narrateur). C'est cette confrontation interne qui nous

vaut le retard de la description. D'abord perçue comme *infraction* ("Au-delà de son épaule"), l'action d'examiner provoque une mélancolique réflexion avant que le verbe ne justifie son rôle de signal descriptif. Cependant, ces deux avenues se rejoignent au sein même de la description: le sentiment de culpabilité va déterminer une observation impitoyable du détail ("les deux lits étroits", "un coin pour faire la cuisine", "rien pour embellir les lieux") qui justifie pleinement le choix d'un signal descriptif particulièrement fort. L'habileté du narrateur-descripteur réside donc dans l'art de jouer sur les deux registres, comme les virtuoses du violon parviennent à jouer à *double corde*. À ce compte-là, il ne serait peut-être pas saugrenu de considérer le verbe "examiner", chez Roy, comme un possible point de jonction entre narratif et descriptif, ce qui signifierait au moins une chose: la présence de ce signe ne permet pas au lecteur de prévoir avec certitude ce que lui réserve la suite du texte. L'emploi *facétieux* du verbe "examiner" semble ainsi correspondre au souci épisodique, chez Roy, de brouiller un des signaux les plus crédibles d'intervention du descriptif.

Parmi les synonymes d'"examiner", "détailler" figure à deux reprises dans *Bonheur d'occasion*. Il précède et annonce une longue description de Jean (trois quarts de page environ): "Mince, presque sans bruit, elle s'approchait et, sous ses paupières mi-closes, elle le détaillait" (Roy, 1978, p. 21). Le portrait qui s'ensuit débouche sur une rêverie de Florentine (à propos des attraits de la rue Sainte-Catherine): "Le vêtement d'étoffe anglaise ne rappelait pas les magasins du faubourg. [...] . Il sembla à Florentine que, si elle se penchait vers ce jeune homme, elle respirerait l'odeur même de la grande ville grisante, [...]. Et soudain, elle évoqua la rue Sainte-Catherine, les vitrines des grands magasins, la foule élégante du samedi soir, [...]" (Roy, 1978, p. 21). Comme on l'a vu

pour “examiner”, le verbe “détailler” peut donc conjuguer son rôle de signe démarcatif de description et celui de caractérisant du personnage (regard réflexif). Mais il lui arrive aussi de se cantonner dans cette dernière fonction, contre l’attente du descripteur, pour qui un verbe aussi “technique” ne peut qu’entraîner une longue description. Quand Eugène Lacasse, nouvellement enrôlé dans l’armée, passe chez ses parents dans le but de récupérer sa solde, le narrateur laisse la parole à Rose-Anna: “— Que je te voie comme il faut! dit-elle, le devançant dans la pièce la plus éclairée de la maison et se retournant à chaque pas pour le mieux détailler” (Roy, 1978, p. 235). L’acte de “détailler”, opéré en lumière optimale et donnant lieu à surenchère (“mieux”), ne laisse pourtant dans le texte qu’une micro-proposition descriptive : “Malgré elle, sa voix trahissait la fierté de le voir ainsi, plus droit, le teint plus frais” (Roy, 1978, p. 235). Cependant, le regard attentif de Rose-Anna nous en dit long sur le personnage. Le caractère “réflexif” du verbe se retrouve dans le fait que Rose-Anna contemple *son œuvre*. C’est sa fierté, en somme, qui est décrite — et à un moment du récit où rien ne justifiait un nouveau portrait d’Eugène, tout au plus une *retouche* (la micro-proposition descriptive). La suite de l’épisode nous apprendra d’ailleurs qu’Eugène n’a changé qu’en surface. Dans ces deux exemples, l’acte de “détailler” rejoint celui d’“examiner”, pour autant qu’il semble révéler davantage l’observateur que l’observé.

On trouve dans *Le Temps qui m’a manqué* un autre synonyme d’“examiner”: “scruter”. Lors de sa visite au salon funéraire, le narrateur rapporte: “Par délicatesse, je pense bien, pour me laisser à moi seule un moment notre mère, elle [Clémence] s’éloigna dans un coin du salon d’où je l’entendais chuchoter des Avé pendant que de toute mon âme je scrutais le visage de maman” (Roy, 1997, p. 50). Le signe est trompeur. Même si

le narrateur scrute de toutes ses forces le visage de la mère, ce n'est pas ce dernier qui va être décrit mais les objets associés à la mort: "Le cercueil, le chapelet enroulé à ses mains, les fleurs surtout, je pense, me confirmaient qu'elle était à jamais éloignée de moi et jamais plus n'aurait besoin des biens qu'enfin je pouvais lui apporter" (Roy, 1997, p. 50). Ici, point de description immédiate, du moins de l'objet annoncé, le visage maternel¹⁷. S'il y a leurre, c'est du fait que le regard s'écarte de sa cible pour glisser vers d'autres parties du corps (les mains). Mais le leurre n'est pas vraiment lié à l'emploi particulier du verbe "scruter", qui n'est ici synonyme d'"examiner" que dans la mesure où il intensifie le geste d'"interroger du regard", au détriment de celui de "détailler". Dans l'exemple qui nous occupe, le narrateur est en quête d'un *signe* sur le visage de la mère, et quand bien même il en trouverait un, ce signe justifierait au mieux une micro-proposition descriptive (l'ombre d'un sourire figé, par exemple). En fait, il s'agirait plus vraisemblablement d'un signe mental, puisque le narrateur scrute le visage maternel "de toute son âme", ce qui exclurait *a priori* toute description et situerait le signe dans le moi de l'observateur (autre exemple de regard réflexif). À cause de la dualité de verbes comme "examiner" ou "scruter", il faut donc être extrêmement prudent quand on parle de leur vocation démarcative de description en situation *externe* — car alors le doute est possible. En revanche, on est en terrain sûr quand ces verbes sont en situation de démarcation *interne*, c'est-à-dire quand la description est lancée et que la syntaxe du texte interdit toute ambiguïté. La distinction que nous avons cru bon d'établir, entre signes externes et signes internes, semble trouver ici une justification.

Hormis "examiner", "détailler" et "scruter", on trouve chez Roy d'autres verbes susceptibles d'annoncer une description. Ce sont, en particulier, "regarder", "observer"

ainsi que les expressions “jeter / porter / lever un/le regard” et “porter / tourner / ouvrir / ramener / lever les yeux”. Dans *Bonheur d'occasion*, “regarder”, suivi de l’adverbe “attentivement”, paraphrase “examiner” et dénote un regard appuyé. Ce signe apparaît juste avant la description de la chambre de Jean Lévesque: “Il [Jean] se retourna pour trouver ailleurs une distraction à ses pensées et, [...], il se prit à regarder attentivement sa chambre” (Roy, 1978, p. 31). L’annonce d’un regard attentif au moindre détail programme le segment. L’espace y est décrit de façon méthodique, de haut en bas (Roy, 1978, p. 31-32). Le regard s’élève d’abord vers le “plafond bas et moussu” pour ensuite descendre jusqu’à la table de travail en suivant précisément la ligne du “fil électrique” muni à son bout d’une ampoule illuminée. On pourrait d’ailleurs prêter un sens métalinguistique à ce *fil de la description*, ou tout au moins parler ici de *dénudation* d’un procédé. Puis le regard s’attarde sur “les livres ouverts”, la “pile de gros volumes étagés” et même sur les “bouts de papier noircis d’annotations”. De là, il se dirige vers “un angle de pièce”. De nouveau, les objets sont passés en revue: une “plaque électrique” sur laquelle on trouve une “cafetière” qui crépite tout en déversant, nous dit-on, “des gouttes d’écume noirâtre”. Le lit “en désordre” avec des “livres [...] sur l’oreiller” et le “vieux fauteuil de peluche” tout aussi encombré d’ouvrages et de vêtements “jetés pêle-mêle”. Outre le contenu de la pièce, le regard scrupuleux recense ce qui manque: “Pas de rayons, pas de placards, pas d’armoires”. Si le regard a souligné le dénuement de la chambre, en revanche, le soin qu’il a pris à montrer l’omniprésence du livre (sur la table, sur le fauteuil, voire dans le lit) témoigne d’une richesse inestimable en savoir. Ce contraste de pauvreté et de richesse caractérise un lieu qui n’est pour Jean qu’un espace transitoire.

Un deuxième exemple se trouve dans *Le Temps qui m'a manqué*. Il s’agit d’un

conseil donné au narrateur par une dame, à bord d'un train qui roule vers la Gaspésie. Le narrateur ne sait pas encore où il veut descendre, sinon "là où ça [lui] paraîtra le plus beau" (Roy, 1997, p. 80, nous soulignons), signe qu'une description — et probablement un *tableau* — ne saurait tarder. La dame intervient en ces termes: "«Nous approchons de la baie de Port-Daniel. Regardez bien. J'ai le sentiment que vous allez trouver ici ce que vous cherchez sans trop le savoir»" (Roy, 1997, p. 81). L'impératif "Regardez bien" oblige littéralement le narrateur à se muer en observateur — et donc en descripteur à brève échéance, à moins de décevoir à la fois l'attente de la dame et celle du descriptaire. Ce sera la description de Port-Daniel et de sa baie ("La baie de Port-Daniel découpée à même l'immense baie des Chaleurs [...]", Roy, 1997, p. 81).

Alexandre Chenevert nous fournit un dernier exemple. Le signe survient au moment où le caissier marque une courte pause: "En pleine affluence, un peu après, il retira ses lunettes. Il appuya le bout de ses doigts sur ses paupières. Ensuite, enlevant la main de son visage, il regarda au loin une demi-minute peut-être" (Roy, 1979, p. 54). S'il y a regard au loin, la description qui suit ne va certainement pas au bout de ce regard. Bien au contraire, elle remonte à la source et s'intéresse aux yeux d'Alexandre: "Ses yeux apparurent à nu, des yeux gris fer, clignant à la lumière, presque sans regard et beaux cependant de leur contenu humain. Dans l'iris brillait le reflet de la lampe. Sur les prunelles fixes passaient des ombres de griefs" (Roy, 1979, p. 54). Comme pour la description du vieux Sigurdson, dans *La Montagne secrète*, l'observant devient ici l'observé. Le descripteur *remonte* le regard d'Alexandre pour examiner de près les yeux du personnage, au point de remarquer le jeu de la lumière dans l'iris et de déceler "des ombres de griefs" sur les prunelles. Il est vrai, d'autre part, qu'un regard perdu dans le

lointain acquiert souvent une profondeur inusitée, et qu'en fait la profondeur mentale attribuée aux yeux d'Alexandre est ici la forme inversée et intériorisée de la *profondeur de champ* qui caractérise un regard "perdu". Cet exemple prouve, une fois de plus, que le descripteur royen aime à prendre le descriptaire à l'improviste et que, justement, la mise en œuvre d'un démarcatif externe peut faciliter l'effet de surprise.

Avant de nous tourner vers les expressions, examinons le cas d'un dernier verbe, "observer", qui, chez Roy, prélude fréquemment à une séquence descriptive. Dans "Ély! Ély! Ély!", la phrase "Je l'observai à mon tour" entraîne une description de l'hôtelier ("C'était un homme entre deux âges, [...]"; Roy, 1988, p. 107) et, dans *Alexandre Chenevert*, la description de l'abbé Marchand est déclenchée par ce geste du narrateur: "Avec crainte, Alexandre observait le prêtre que le destin lui avait réservé à l'heure la plus grave de sa vie" (Roy, 1979, p. 321). Il en va de même pour la description de Rose-Anna, dans *Bonheur d'occasion*: "Florentine observait sa mère avec étonnement" (Roy, 1978, p. 119) et pour celle de Médéric, dans "De la truite dans l'eau glacée": "Je me risquai à observer Médéric" (Roy, 1983, p. 135). Dans ces quatre exemples, le verbe "observer" semble, comme parfois "examiner", cumuler deux fonctions: celle d'annoncer une description mais celle aussi — diégétique — de signaler une confrontation entre personnages, un malaise ou simplement un flottement dans la communication. Observer Médéric constitue littéralement une *prise de risque*: on le sait, l'enfant intimide l'institutrice pour qui, au demeurant, l'observation ouverte d'un élève pourrait constituer une faute pédagogique, voire déontologique. À ce compte-là, la métaphore "[j]e me risquai à observer" n'est plus simple synonyme de "j'observai à la dérobée" mais se rapproche de son sens originel. Ailleurs, le regard d'Alexandre est empreint de "crainte",

celui de Florentine d’“étonnement” (la jeune fille ne reconnaît plus sa mère). Enfin, le narrateur d’“Ély! Ély! Ély!” suggère une véritable *escrime des regards* (“Je l’observai à *mon tour*”, nous soulignons), qui n’est pas exempte de risques puisque, quelques lignes plus loin, le narrateur se demande: “Qu’est-ce qui me prit de lui retourner la question”. On notera, en contrepoint, l’escrime du regard (“à mon tour”) et la joute verbale (“retourner la question”). Voilà, en tout cas, qui confirme un trait relevé plus haut: la description, chez Roy, est souvent d’autant moins *adventice* que le descriptaire, tout en passant au segment descriptif, reste sous l’impression du regard qui l’a provoqué, *vivant* ainsi simultanément les deux types de discours — dont on peut dire alors que, loin de se heurter, ils s’épaulent.

Les textes de Roy proposent à l’occasion des périphrases contenant le mot “regard”: “jeter, porter, lever le regard”. Ces expressions dénotent *a priori* une *logistique* du regard, particulièrement appuyée dans le cas de “porter le regard”, que l’on rencontre souvent dans le discours didactique.

Souci logistique — “[trans]porter, orienter le regard” — et souci didactique semblent conjugués, par exemple, dans *Bonheur d’occasion*, en prélude à la description des clients qui déjeunent au comptoir, puis de Jean: “Elle [Florentine] jeta un regard oblique sur la longue table basse” (Roy, 1978, p. 20). Le regard est surdéterminé comme *geste*. Il est activé (“jeta”) et précisément orienté (“oblique”). Cette dernière démarche donne lieu, au seuil de la description proprement dite, à une reprise, ce qui semble confirmer le caractère didactique du démarcatif externe: “*De biais*, elle voyait plusieurs visages ramassés sur des assiettes, [...]” (Roy, 1978, p. 20, nous soulignons “de biais”, qui reprend évidemment “oblique”).

Dans “Un jardin au bout du monde”, la description des herbages est annoncée ainsi: “Elle [Martha] porta le regard sur les herbages qui ondulaient” (Roy, 1987, p. 180). Ce “porter le regard” mènera à une description d’inspiration très nettement mathésique, qui présentera au descripteur des espèces probablement inconnues de lui: “les épillets de mil sauvage”, “la fétuque ciliée”, les “panics”. La description réitère en outre, dans sa clôture, la démarche pédagogique, avec cette fois l’expression “retenir l’attention” (“Et cela qu’elle avait cent fois observé, aujourd’hui encore retint son attention [...]”, Roy, 1987, p. 180). Dans les deux exemples, en tout cas, le caractère *volontaire* (ou logistique) du regard est nettement souligné, démarche que l’on retrouve dans un nouvel exemple: pour éviter de s’assoupir, “Éveline s’obligea à jeter un regard par la vitre” (Roy, 1988, p. 50). Mais justement, la surdétermination du logistique confirme cette propension du descripteur royen à ne mettre en œuvre des schémas descriptifs abondamment recensés que pour les pervertir. En d’autres termes, le souci d’originalité semble souvent, chez Roy, inversement proportionnel à l’orthodoxie de la technique adoptée. Voici comment. La suite de la description, dans “Un jardin au bout du monde”, propose une répétition lexicale significative, celle du verbe “porter”, mais à la forme réfléchi: “ce grand flot de graminées ne cessait de se porter en une houle ininterrompue jusqu’aux limites du visible. Et cela qu’elle avait cent fois observé, aujourd’hui retint son attention, délivra un peu son cœur” (Roy, 1987, p. 180). La répétition de “porter” (Martha, rappelons-le, “porta le regard”), moyennant changement de statut grammatical (passage au réfléchi), n’est sans doute pas un acte d’inattention du descripteur. Favorisée par un syntagme qui établit de façon préalable et impérative le principe d’initiative, ou si l’on préfère, de *volonté* (“porter son regard”), la répétition, en fonction de *syllapse*, finit par donner à l’objet

regardé une triomphante autonomie: le flot d'herbes *se porte* sans obstacle jusqu'à l'horizon. Le regard échappe alors au contrôle logistique pour, lui-même, se laisser transporter au *gré* du paysage. Il se trouve donc qu'un procédé démarcatif des plus traditionnels autorise ici, grâce à la réfection d'un cliché, une réflexion sur la *maîtrise* du regard, maîtrise forcément aléatoire face à des spectacles naturels qui, *au bout du monde*, et dans un contexte spirituel exacerbé, dépassent (et, dans une grande mesure, se doivent de dépasser) l'individu.

Le glissement du regard contrôlé au regard machinal se confirme dans deux autres exemples, où c'est en fait un événement inattendu qui force le regard, faisant perdre à l'expression "lever le regard" une bonne part de sa vocation logistique. La description du "vieux monsieur à petite barbe soignée", dans *Alexandre Chenevert*, est amorcée par la phrase: "Étonné, il leva le regard" (Roy, 1979, p. 54). C'est la voix du vieux client, "presque indistincte à travers l'allure folle des additionneuses, s'élevant à peine au-dessus du frottement des pieds", qui fait tourner les yeux. Une voix, lit-on, "douce" à l'oreille d'Alexandre, et "qui disait: Merci" (Roy, 1979, p. 54) — au grand étonnement du caissier, peu habitué à ce genre de prévenance. De même, dans *La Détresse et l'enchantement*, c'est un son presque imperceptible, tout aussi doux que la voix du client, qui fait lever les yeux du narrateur vers le tilleul. Il a entendu "le doux bruit inusité qu'il émettait" (Roy, 1988, p. 335). Ces deux derniers exemples connotent le *miracle*, d'une envergure réduite, il est vrai, à l'échelle des personnages et à la mesure de leur humilité. La description du vieux client évoque une apparition, voire une *épiphanie*: "Il vit un vieux monsieur à petite barbe soignée, très propre de sa personne, dont le maintien était discret, la figure affable; ses yeux brillaient de bienveillance" (Roy, 1979, p. 54). Les

termes choisis ne diffèrent guère de ceux que l'imagerie sulpicienne réserve aux apparitions et aux "visitations", virginales ou angéliques — surtout l'air *affable et bienveillant*¹⁸. Le froissement des feuilles dans le tilleul de *La Détresse et l'enchantement* provoque la même réaction d'émerveillement: "Je ralentis le pas, levai le regard et crus rêver" (Roy, 1988, p. 335). C'est le réveil saisonnier du végétal, mais ressenti, dans sa soudaineté, comme un miracle: "À peine quelques heures auparavant, le vieil arbre au bord du trottoir était comme mort. Et voici qu'à la lueur d'un réverbère proche, je pus capter le luisant de ses jeunes feuilles qui se retournaient vers ce peu de lumière" (Roy, 1988, p. 335). L'art du descripteur consiste, ici comme précédemment, à mettre en œuvre un cliché qui puisse à la fois introduire une description de façon péremptoire, et se prêter à un glissement sémantique.

En guise de doublets aux expressions "jeter / porter / lever / le regard", on relève chez Roy celles de "porter / tourner / ouvrir / ramener / lever les yeux". Ces expressions dénotent *a priori*, comme leurs homologues, une logistique du regard. La description du bouquet de fleurs offert par Médéric à l'institutrice, dans "De la truite dans l'eau glacée", est annoncée par ce geste du narrateur: "Je portai les yeux sur le bouquet reposant sur mes genoux" (Roy, 1983, p. 212); celle des passagers à bord du train, dans *Le Temps qui m'a manqué*, par celui-ci: "Je tournai ensuite vivement les yeux vers les passagers proches, inquiète de ce qu'ils pouvaient penser de mon comportement" (Roy, 1997, p. 25). Dans *La Détresse et l'enchantement*, la description du chef de gare est introduite par un geste on ne peut plus volontaire: "Tout ensommeillée que j'étais, je parvins à m'asseoir et à ouvrir grand les yeux pour bien regarder l'homme qui me tenait pareil langage" (Roy, 1988, p. 220). Dans "Un jardin au bout du monde", la démarche

logistique est mise en valeur par la cadence mineure, avec effet de chute: “Puis lasse et agitée d’avoir osé porter si haut sa pensée, elle ramena les yeux et son attention autour d’elle” (Roy, 1987, p. 173). Là encore, le (trans)port du regard se met au service du mathésique (“fins épillets en panicules mûrs et entrouverts”). Enfin, le voyage transatlantique de Pierre donne lieu à une description de l’océan, amenée par le geste de lever les yeux (Roy, 1978, p. 148). Or le segment descriptif s’achève sur la suggestion d’un mirage, rejoignant en cela le caractère miraculeux des deux descriptions introduites par “lever le regard”: “Dans le sillage que laissait l’hélice du navire, il croyait voir sa jeunesse fort entamée déjà, fuir tout à coup sur un rythme accéléré” (Roy, 1978, p. 148). On peut se demander, en somme, si la surdétermination du regard (jeter, porter, lever, tourner, ouvrir, ramener le regard ou les yeux), analogue en cela au métalangage cinématographique (*l’œil de la caméra, la caméra portée, etc.*), n’est pas un signe intrinsèque de la description à vocation didactique — quand elle n’est pas au service d’une réflexion sur la dépendance du regard, souvent *porté* par ce sur quoi il croit *se porter*, comme nous l’avons vu plus haut.

LE DEUX-POINTS

Le deux-points, qui d’ordinaire accentue une “articulation du sens” et “l’existence d’une relation entre les [deux] segments qu’il sépare” (Dupriez, 1984, p. 151), est omniprésent chez Roy, au point où on peut considérer son usage comme une idiosyncrasie en matière de ponctuation, au même titre que le tiret baudelairien ou les points de suspension gidiens. Comme les points de suspension chez Gide¹⁹, le deux-

points royen joue un rôle essentiel dans le descriptif. On pourrait même parler de *tic descriptif*, à l'instar de "c'était", puisqu'on en compte plus de cinquante occurrences. Le deux-points joue ordinairement, chez Roy, le rôle de signe démarcatif externe de description, qui revêt alors, la plupart du temps, sa "forme extrême", l'énumération (Adam et Petitjean, 1989, p. 120) — mais c'est loin d'être la règle, comme on va le constater²⁰.

On trouve dans "La Camargue" une description du traitement contre la douve (un redoutable parasite), tel que les "gardians" l'administrent aux taureaux du delta: "un gardian introduisait deux doigts dans les narines fumantes; un autre garçon enfonçait une espèce de tuyau dans la gueule ouverte, [...]" (Roy, 1982, p. 139). La phrase qui annonce la description s'achève sur un deux-points ("Chaque bête fut ensuite complètement immobilisée de la façon suivante:", Roy, 1982, p. 139). L'asyndète, matérialisée par le deux-points, sanctionne et simplifie le passage de la narration — au passé simple — à la description *de type-faire*, dont on sait qu'elle s'effectue la plupart du temps à un temps grammatical d'aspect répétitif, ici l'imparfait. On notera que le syntagme "de la façon suivante" n'est pas absolument nécessaire. Il y a donc sur-marquage du souci de *démonstration*. De fait, ce sur-marquage peut refléter non seulement une volonté didactique, mais aussi une certaine théâtralité, elle-même justifiée par le caractère spectaculaire de la manœuvre. Le narrateur n'a-t-il pas demandé la permission "d'*assister* [aux] travaux [des gardians]", effectués dans un "enclos" qui figurerait aisément un espace scénique bien délimité (Roy, 1982, p. 137, nous soulignons)? La tradition camarguaise vient confirmer l'idée de spectacle. Les besognes liées à l'élevage taurin attirent traditionnellement, du côté d'Arles, des foules de spectateurs, les touristes comme

les autochtones: “les femmes venaient voir Sabre, Étincelle, Vaillant résister”²¹ et “les enfants exultaient” (Roy, 1982, p. 139). Le fait qu’il s’agisse ici d’une pratique vétérinaire n’ôte rien à sa vocation spectaculaire. D’autres activités taurines de ce type donnent traditionnellement lieu à une liesse populaire, surtout la célèbre “ferrade”, au cours de laquelle on marque les bêtes au fer rouge. Le deux-points, surgissant après leur “paraphrase” (“de la façon suivante”), a alors fonction d’“ouverture”, comme les trois coups au théâtre ou le roulement de caisse du bateleur.

Cette possibilité de lecture se confirme dans deux autres exemples où figure justement, avant le démarcatif externe, le mot “spectacle”. Le premier se situe dans “Un jardin au bout du monde”. Il s’agit de la description de Martha qui, à travers champs, transporte des seaux d’eau pour ses fleurs: “Il [Stépan] aperçut ce spectacle: la vieille femme — et sans doute était-elle devenue très vieille tout d’un coup — avec des seaux pleins, luttant de tout le corps comme pour traverser un mur invisible” (Roy, 1987, p. 188). Le deux-points ouvre bel et bien sur un spectacle, même si Stépan en est l’unique témoin. La description qui s’ensuit établit en effet une distance entre le protagoniste et celle qui n’est plus “sa” mais “la vieille femme” (nous soulignons), devenue soudain méconnaissable (“tout d’un coup”), par l’effet d’une spectaculaire *défiguration*, véritable coup de théâtre en négatif (sur scène, ou encore en peinture, et dans les textes sacrés, comme les Évangiles, il s’agit le plus souvent de *transfiguration*²²). Dans *La Montagne secrète* figure également, avant le deux-points, le mot “spectacle”, accompagné cette fois du qualificatif “étrange”, qui rend la description quasiment nécessaire (le texte *en dit trop*): “Des vieux, l’ancêtre du village, des femmes aussi, tous allaient voir souvent le spectacle étrange: un homme pâle comme la neige d’automne, décharné comme les bois

d'un caribou et qui, assis sur son lit, le dos au mur, dans la nuit presque sans rémission, à la lueur d'une chandelle, peignait le soleil" (Roy, 1978, p. 127). De fait, cette description relève de l'hypotypose²³, qui en est justement la forme la plus *spectaculaire*. La pâleur de Pierre, sa silhouette longiligne, mais surtout le fait qu'il "peint le soleil", comme son (presque) homonyme Pierrot de la comédie italienne, qui essaie de pêcher le reflet de la lune dans l'étang, l'apparentent à un personnage traditionnel, connu au théâtre ou au cirque, voué "sans rémission" à son *rêve impossible*, faire naître un soleil "à la lueur d'une chandelle".

À la fonction *spectaculaire* du deux points, nous ajouterons leur fonction *notariale*. C'est le terme que nous avons choisi pour caractériser le deux-points lorsqu'il précède une énumération. Cette dernière prend diverses formes dans l'œuvre royenne. La plus élémentaire en est la *liste*. C'est, par exemple, la ronde des plats, dans *Bonheur d'occasion*: "Les plats se suivaient: le potage Julienne, les hors-d'œuvre, une entrée de filet de sole, l'entrecôte, la laitue, les pâtisseries françaises"²⁴ (Roy, 1978, p. 83). Le verbe "se suivaient" implique l'image d'un *cortège* (qu'on retrouve dans *Alexandre Chenevert*, lors de l'énumération de demeures, grâce au substantif "série" et au verbe "défila": "Une série de bicoques défila: huttes bâties avec des moyens de fortune, chalets en simili-brique, [...]"; Roy, 1979, p. 264-65). À la faveur d'un jeu sémantique, on pourrait facilement prêter au verbe "se suivaient", placé devant le deux-points, une fonction métalinguistique analogue à celle de la formule "de la façon suivante" (voir "La Camargue"): par une sorte de mise en abyme, la *séquence des plats va suivre*.

La fonction notariale du deux-points peut entraîner des énumérations plus ou moins étoffées. Ainsi, dans "Les Huttérites", le descripteur ne se borne pas à recenser les pièces

inférieures du “bâtiment principal” (Roy, 1982, p. 20). Il entre dans une des pièces et décrit ce qu’il voit: “Plusieurs pièces s’ouvraient sur un couloir rempli d’échos étouffés: la buanderie, où se détachaient dans d’épaisses nuées de vapeur les bras rougis et le visage suant des femmes, les réfectoires, la boulangerie, les glaciers, la laiterie et la cuisine” (Roy, 1982, p. 21). On remarque le verbe “s’ouvraient”, qui prépare le deux-points, qui lui-même va “ouvrir” la description des lieux — nouvelle coïncidence dans laquelle il est permis de voir une *dénudation* du procédé descriptif adopté. Dans *Alexandre Chenevert*, quand est décrite la cabane louée par le citadin, le descripteur agrmente de commentaires le répertoire du mobilier: “Il y avait ici tout ce qu’il fallait: une vieille tortue en fonte rouillée, un de ces poêles dont on connaît en les regardant qu’ils ont bien des nuits réchauffé un homme et ses pensées; un seau pour puiser l’eau — de la cabane on entendait la source — un lit étroit, deux étagères, une table de sapin” (Roy, 1979, p. 216). Dans “Monsieur Toung”, le dénombrement des fleurs estivales, dont certaines pouvaient poser un problème de lisibilité, se voit enrichi de détails spécifiques: “Partout, comme des connaissances, nous retrouvions nos petites fleurs de l’été précédent: l’onagre au délicat visage qui ne s’ouvre que vers la fin du jour; les clochettes puisant dans le sol avare de quoi fleurir en un bleu très vif; puis les molènes [...]; la gesse aussi [...]; enfin la rose sauvage”²⁵ (Roy, 1993, p. 16). On notera ici un paradoxe, dû peut-être à une pointe d’humour et provoqué par un jeu de mots sur “connaissances”: aussi bien celles des deux promeneuses ont-elles peu de chance d’être partagées par le lecteur moyen. Par contre, dans “Le Titanic”, il faut attendre la fin du segment descriptif pour qu’un simple *état* de ce qu’on peut trouver sur un paquebot de croisière s’assortisse d’une reformulation métaphorique (“Il se mit donc à me renseigner: sur un bateau il y avait des

cuisines, des marmites, des bibliothèques, [...], un masseur, des stewards; bref, c'était une ville qui s'en allait seule sur les mers... Le soir elle était pleine de lumières qui se déversaient sur les vagues, et un moment peut-être l'eau noire en était comme réjouie...". Roy, 1980, p. 92). Il en va de même dans "La rivière sans repos", où l'énumération des petits "riens" qu'Elsa cueille lors de ses promenades s'achève sur une comparaison qui n'est pas sans évoquer les cheveux de son fils Jimmy: "Puis elle se penchait pour ramasser des riens: un galet au reflet bleuté, un œuf d'oiseau; ou de ces filaments de plante, fins, blonds et soyeux comme des cheveux d'enfant, qui sont faits pour porter au loin des graines voyageuses"²⁶ (Roy, 1979, p. 315).

On a vu que le descripteur royen répugne à l'énumération pure et simple, source de monotonie discursive. Il ira jusqu'à commettre, après le deux-points, des énumérations tant soit peu baroques. Dans "De turbulents chercheurs de paix", une parenthèse s'enclasse dans une énumération visant à caractériser globalement les bourgades de Verigin, Kamsack, Mikado, Rama et Buchanan. "Ce sont des villages qui ressemblent à tous ceux de la plaine: deux ou trois silos à céréales au centre, une gare du C.N. en stuc gris blanc, le *box-car* du chef de section du chemin de fer, une école (les Doukhobors ne les brûlent plus) et des maisons qui s'assemblent au petit bonheur" (Roy, 1982, p. 34). Outre l'évidente fonction de perturber le cours *imperturbable* que prend volontiers l'énumération, cette parenthèse assume à la fois une fonction mathésique, une fonction axiologique et une fonction humoristique. Mathésique, parce qu'elle permet au descripteur de partager avec son lecteur un savoir approfondi des coutumes doukhobors. Axiologique, parce que la renonciation des Doukhobors à une de leurs coutumes les plus décriées va enlever un argument de poids à leurs censeurs. Humoristique enfin, parce que

la parenthèse présente comme une simple péripétie un changement que la société nord-américaine considère comme essentiel — ou qualifie implicitement de progrès ce que la même société considère comme la moindre des choses. Dans “L’Avenue Palestine”, on trouve un deuxième exemple de parenthèse insérée, mais cette fois entre une énumération brute et la description d’un cahier, suivie d’une citation empruntée à ce dernier. C’est l’intérieur de la cabane occupée par Mike Usishkin:

Et pourtant c’est loin d’être une cabane pauvre. Partout, dans tous les coins j’aperçois des livres: le Talmud, le récit de son voyage en Russie par le doyen de Cantorbéry, de gros bouquins de sociologie et d’histoire (À vrai dire, je vis des livres dans toutes les maisons d’Edenbridge; je pense qu’on les achète avant même la nourriture). Sur la table, entre une marmite refroidie et un pain entamé, se trouve un petit cahier d’écolier couvert d’une écriture minutieuse. C’est le journal du colon juif. [...]. Il est dit à certain endroit: “Un jour que je poussais la charrue dans la terre qui n’avait jamais été retournée, [...]” (Roy, 1982, p. 57).

Là aussi s’exercent les fonctions mathésique, axiologique et humoristique. La parenthèse donne au descripteur l’occasion de diffuser un savoir acquis *sur le terrain*, ce qui constituera une garantie de “vérité” aux yeux du descriptaire. Elle permet également d’affirmer, à travers un jeu de mots sur “nourriture” (terrestre et livresque), le prix qu’accordent ces gens-là à l’enrichissement intellectuel. Mais la parenthèse, qui modalise l’énoncé (“à vrai dire”, “je pense que”) dans le sens d’une généralisation, ménage une

transition entre deux formes descriptives tout en mettant de la variété dans la cadence de la description.

La présence de parenthèses, associées au deux-points, provoque une accumulation passagère de *signes d'assise* (Dupriez, 1984, p. 79-82). Il en va de même lorsque le deux-points réapparaît en cours de séquence descriptive. La description du village, dans "Ély! Ély! Ély!", en offre un exemple. "Maintenant devant moi, les lumières se précisaient et dessinaient la topographie du village: sa rue principale délimitée par de chiches réverbères, une poignée de maisons aux fenêtres encore éclairées, des trous noirs entre elles, qui étaient peut-être des maisons endormies, enfin un seuil brillant: l'hôtel sans doute" (Roy, 1988, p. 103). Le deuxième deux-points n'annonce pas ici une énumération "en abyme", mais souligne, en cadence mineure, l'objet de la quête, atteint au terme d'une attente inquiète ("enfin"). Arrivant en pleine nuit dans un village inconnu, le descripteur s'efforce d'interpréter la répartition des lumières pour se faire une idée de la topographie des lieux et trouver l'auberge convoitée (Roy, 1988, p. 108). En fait, ce qu'il cherche dans la pénombre et même les "trous noirs", image d'hostilité et de repli, c'est le signe bienveillant et accueillant, l'auberge toujours ouverte à l'égaré, avec sans doute l'appoint de l'imagerie biblique²⁷. Le deux-points dramatise la fin probable de la quête (fonction *théâtrale*), l'asyndète provoquant un *coup de théâtre*. L'idée d'ouverture se matérialise au plan iconique par ce deux-points qui lui-même *ouvre* sur l'auberge promise. Ainsi, le deux-points (même doublé), loin de toujours "accentue[r] l'impression de complexité", comme le suggère Michel Théron, ce qui ralentirait le discours, peut au contraire, chez Roy, contribuer à la vivacité de la description (1992, p. 167).

Dans "Danse, Mouffette!", l'énumération des jouets de la petite chatte s'achève sur

un deux-points:

J'ai beau lui proposer ses jouets préférés: une bobine de fil, des boulettes de papier journal avec lesquelles elle joue au hockey, même de grands sacs en papier d'épicerie [...]; j'ai beau tout lui offrir, Mouffette vient me trouver pour se plaindre d'un miaulement triste:

— C'était bien plus drôle quand tu me cherchais pendant des heures, mettant la maison sens dessus dessous et que je faisais la morte (Roy, 1993, p. 104).

On notera qu'ici le deux-points signale, à deux reprises, la transition entre deux types de discours (narration → description; description/narration → dialogue), révélant ainsi une nouvelle fonction, celle d'amorce discursive — et, de la part de Roy, le souci d'aider le lecteur à mieux tolérer ces changements de régime.

Mais l'exemple le plus baroque nous est offert par le texte “Ma grand-mère toute-puissante”, à propos des retailles de tissus accumulées au fil des années par l'aïeule.

Grand-mère y puisa des bouts d'étoffes multicolores, mais très propres: — toutes les guenilles de grand-mère avant d'être serrées étaient soigneusement lavées et ne sentaient pas mauvais: — des morceaux d'indienne, de gingham, de basin; je reconnaissais comme en ses couvre-pieds, des restants d'une robe d'une de mes sœurs, d'un corsage de maman, d'une de mes robes et d'un tablier dont je ne me rappelais plus à qui il appartenait. C'était plaisant de pouvoir rattacher tant

de souvenirs à ces retailles (Roy, 1969, p. 18).

La double juxtaposition du deux-points et du tiret pourrait faire croire à une erreur typographique. Le premier deux-points et le deuxième tiret semblent superflus. La seule justification possible de ces acrobaties réside dans la focalisation. Tandis que la grand-mère puise dans le sac comme un magicien dans son chapeau (les magiciens, on le sait, ont justement un faible pour les “bouts d’étoffe multicolores”, d’abord épars, puis attachés les uns aux autres), le texte décrit ici la double surprise de la petite fille, ses deux émerveillements annoncés en préambule par le mot “multicolores” et l’oxymore “[guenilles] très propres”. Voilà peut-être pourquoi le texte ne *sait* ici s’il doit commencer l’inventaire (d’où les deux points) ou s’extasier du fait que des “guenilles” puissent avoir fait l’objet d’un si grand soin — d’où le tiret, permettant la “mise en évidence” (Dupriez, 1984, p. 80) d’une digression qui ne saurait attendre. Quant à la seconde séquence *deux-points tiret*, si on ne la met pas au passif du typographe (la séquence inverse semblerait plus logique), on pourra éventuellement l’attribuer, par métaphore *iconique* (voir plus haut l’exemple de l’hôtel), à une activité mnémonique débordante, qui s’efforce de “rattacher” une multitude de souvenirs à l’image même du discontinu (les “retailles”), créant ainsi une atmosphère de *désordre productif* dont la ponctuation fournirait — non sans humour — l’analogie. Quoi qu’il en soit, cette prolifération des signes d’assise, atypique de surcroît, singularise une fois de plus le descripteur, au point où l’on pourrait parler d’une ponctuation royenne du descriptif, et plus généralement d’une subversion créative des outils de contrainte.

LES SIGNES PRÉSUMPTIFS DE DÉBUT DE DESCRIPTION

Le descripteur royen fait usage de signes présumptifs de description. Ces signes, rappelons-le, autorisent le descriptaire à *supposer* l'imminence d'une description, mais sans certitude absolue. Cette réserve mise à part, les signes peuvent être regroupés en "thèmes *obligés*", pour parler comme le fait Hamon à propos du discours réaliste de Zola. Les "thèmes obligés" communs aux descripteurs zolien et royen sont (a) "les milieux transparents" (exemple: les fenêtres), (b) certains "personnages-types" (exemple: le peintre), (c) certaines "scènes-types" (exemple: le moment de répit) et (d) certaines "motivations psychologiques" (comme la curiosité).

Le descripteur royen nous a paru privilégier les catégories (a), (c) et (d) – et, à l'intérieur de ces catégories, (a) les portes ouvertes, les fenêtres, la lumière et les miroirs; (c) le moment de répit, la promenade, la montée à un lieu élevé, l'entrée dans un espace; (d) la curiosité, voire la fascination provoquée par la nouveauté. De ces dix "contraintes", quatre (le miroir, la fenêtre, le moment de répit, la lumière) nous ont paru assez conséquentes pour que nous leur consacrons un assez long développement. Mais voici, auparavant, quelques brèves remarques sur les six autres.

Qu'il soit dit ou seulement suggéré qu'un personnage part en promenade, l'acte en soi peut être pris comme signe qu'une description interviendra tôt ou tard. Dans "L'école de la Petite Poule d'Eau", Hippolyte longe la Grande Poule d'Eau pour se calmer les esprits, ce qui entraîne une description de la rivière et de ses roseaux (Roy, 1992, p. 108). Les promenades vespérales du narrateur de "Petite Ukraine" dans Canora, village de la Saskatchewan, ont le même effet (Roy, 1982, p. 84). On se souvient, dans *Bonheur*

d'occasion, des descriptions du quartier qui surviennent lorsque Florentine, résolue d'annoncer à Jean qu'elle est enceinte, quitte le Quinze-Cents après sa journée de travail pour gagner la rue Saint-Ambroise (Roy, 1978, p. 248-49, 250-51). Quand le narrateur et Médéric, dans "De la truite dans l'eau glacée", vont sillonner à cheval les collines de Babcock, là aussi les lieux seront décrits (Roy, 1983, p. 155-56, 157, 159). Notons que la description panoramique de la plaine (Roy, 1983, p. 157) est précédée d'un autre signe présomptif: le point de vue en altitude ("d'une certaine hauteur", Roy, 1983, p. 156) ou, pour parler comme Hamon, "la montée à un lieu élevé" (1972, p. 473).

Ce dernier signe annonce une probable description dans "La maison gardée", où l'arrivée chez les Pasquier se fait par le "haut d'une butte" (Roy, 1983, p. 116). Il en va de même dans *La Détresse et l'enchantement*, quand Antonia et sa petite fille Lucille vont "s'asseoir au sommet de la seule butte qui se trouv[e] au milieu du pays plat" pour surveiller la venue de Germain (Roy, 1988, p. 184-85). On se rappelle, dans *La Montagne secrète*, le personnage d'Orok qui, "haut perché comme un aigle", décrit Pierre pagayant au fond de la gorge (Roy, 1978, p. 90-91) et, dans *La Détresse et l'enchantement*, le pique-nique de Sir John, Gabrielle et Ruby à Gassin, "un [...] nid sarrasin blotti plus haut encore dans les Maures" que Ramatuelle, qui justifiera une description du paysage vu du belvédère (Roy, 1988, p. 472). Quand Emmanuel arrive à "l'observatoire de Westmount au sommet de la montagne", dans *Bonheur d'occasion*, le narrateur précise qu'"il s'appuya au parapet" (Roy, 1978, p. 322). Dans cet exemple, un faisceau de signes (le point de vue en altitude, la pose de l'observateur, le terme "observatoire") porte à croire qu'il y aura description. Mais la nuit compromet le panorama, et le descripteur se contentera de dire: "Il vit à ses pieds une infinité de lumières" et enchaînera, dans le

paragraphe suivant, avec une description du paysage intérieur d’Emmanuel (son “sentiment de détresse”) (Roy, 1978, p. 322). Une fois de plus, on constate l’ingéniosité du descripteur royen, qui fait de l’observant l’observé. On retrouve ce procédé dans *La Détresse et l’enchantement*, lorsque la “payse” (la compatriote), qui loge sous les combles d’un vieil immeuble à Paris, fait “monter [Gabrielle] sur une chaise à côté d’elle et soul[ève] la tabatière” (Roy, 1988, p. 267). Le point de vue en altitude justifie d’abord une description comparative de Paris (“un grand monstre assoupi, doux et aimable”). Mais, très vite, le texte se détourne du panorama pour décrire la pose adoptée et gardée par le descripteur dans sa contemplation de Paris — une pose qui évoque la curiosité enfantine (“Je suis restée longtemps sur la pointe des pieds, grimpée sur une chaise”) — et sa fascination pour la Ville Lumière (“une vue [...] ensorcelante”).

Or, précisément, la fascination, une des “motivations psychologiques” dont parle Hamon, peut à elle seule préparer un segment descriptif (1972, p. 473). À deux reprises, c’est la fixité du regard qui constitue le signe. Dans “De la truite dans l’eau glacée”, la description de l’arrivée “spectaculaire” de Médéric à cheval est anticipée par “les yeux rivés” des élèves “petits ou grands” et du narrateur (l’institutrice) sur “un point blanc qui approchait rapidement” (Roy, 1983, p. 132). Il en est de même dans “La rivière sans repos”, quand Elsa, une Inuit, conduit pour la première fois Jimmy, son bébé aux yeux bleus et aux cheveux blonds, à la “«salle» de la Mission catholique” (Roy, 1979, p. 139). Le narrateur nous a fait remarquer, peu avant la description, que “[l]a salle entière avait les yeux rivés sur cet enfant extraordinaire” (Roy, 1979, p. 140). Dans *La Détresse et l’enchantement*, c’est un narrateur “subjugué” par le passage des péniches sur le canal Lachine qui laisse entendre qu’elles seront décrites (Roy, 1988, p. 502). Et, toujours dans

ce dernier texte, la fascination du narrateur pour l'incomparable majesté de la Grande-Poule-d'Eau ("Rivière plus belle, je n'en ai jamais vu") annonce la description du cours d'eau (Roy, 1988, p. 227).

Les portes ouvertes (signe répertorié par Hamon sous la rubrique "milieux transparents", 1972, p. 473) — auxquelles nous ajouterons les portes qui s'ouvrent, constituent un signe présomptif de description privilégié chez Roy. Selon la position de l'observateur, les portes ouvertes donnent lieu à des descriptions d'intérieur ou d'extérieur. Dans "L'enfant morte", l'arrivée du narrateur et de ses élèves à la cabane, dont la porte est restée "grande ouverte", laisse prévoir une description de son contenu (Roy, 1993, p. 146). De même, dans "La rivière sans repos", quand Jimmy s'immobilise "sur le seuil de Ian [...] pour habituer ses yeux à l'ombre" avant d'entrer, on peut s'attendre à une description de l'intérieur du logis (Roy, 1979, p. 208). Quant aux portes ouvrant sur des descriptions d'extérieur, on se souvient, dans *La Détresse et l'enchantement*, du moment où Gabrielle, terrorisée à l'idée d'auditionner devant Charles Dullin, repère, pour s'échapper, la porte du théâtre restée ouverte sur la rue (Roy, 1988, p. 276). Ce dernier exemple semble justifier notre distinction entre signes présomptifs et signes démarcatifs externes. La porte ouverte, en effet, *pouvait* être une fin en soi, c'est-à-dire une métaphore *suffisante* de liberté. Mais s'il y a finalement description, c'est que la mémoire du narrateur a fixé le spectacle du "bout de rue tranquille" et du "platane planté si près du théâtre qu'il y semblait à moitié entré" — parce que, précise-t-elle, elle nourrissait "une [grande] envie" de se fondre dans cette tranquillité (Roy, 1988, p. 276). Dans "Un jardin au bout du monde", Martha, du seuil de la maison, arrête son regard sur "un arbre isolé qu'elle connaissait depuis toujours", au "feuillage rabattu sur lui en

capuchon, [...], tel un moine” (Roy, 1987, p. 205). Il ressort de ces deux derniers exemples que la porte ouverte peut constituer, chez Roy, un signe présomptif de description tout à fait original, dans la mesure où la porte ouvre, en fait, sur une allégorie, voire sur le merveilleux — un arbre, investi de sacré, proche du personnage, dans le temps et dans l’espace (“si près du théâtre”, “qu’elle connaissait depuis toujours”), et image probable du double. Ce platane qui entre dans le théâtre, ce narrateur qui ne pense qu’à en sortir, serait-ce là le dilemme fondamental de l’artiste débutant (voir “La Voix des étangs”)? L’arbre isolé, dont le capuchon cache le visage, serait-il devenu pour Martha l’image de sa solitude, peut-être même de sa propre mort (“Elle en avait fait en esprit tout ce que l’on peut imaginer, par exemple un colporteur [...]. Ou encore quelqu’un qui aurait rencontré ses enfants et lui apportait de leurs nouvelles”, Roy, 1987, p. 205)?

La porte *qui s’ouvre* peut être également prélude à description. Quand Médéric ouvre au narrateur la portière de la berline (“De la truite dans l’eau glacée”), une description de l’intérieur du traîneau s’ensuit, qui tourne vite à une description de type-faire: celle de l’installation du passager à bord du véhicule (Roy, 1983, p. 168). Dans *La Détresse et l’enchantement*, c’est l’ouverture d’une porte par Esther qui déclenche la description de la chambre de Gabrielle à Century Cottage (Roy, 1988, p. 380). Il en va de même pour la description de la chambre de la payse (Roy, 1988, p. 265).

L’entrée dans un espace²⁸ particulier peut annoncer l’approche d’une séquence descriptive. Dans *Bonheur d’occasion*, quand Emmanuel et Florentine passent au salon, l’arrangement de la pièce est décrit (Roy, 1978, p. 129-30). Deux mots d’Elizabetha Haeckl, dans “Les Sudètes de Good Soil”, préviennent le lecteur que sa demeure va faire

l'objet d'une description: "— Welcome... in..." (Roy, 1982, p. 67-68). L'entrée dans un espace peut aussi mener à une description de son occupant. C'est le cas dans *La Détresse et l'enchantement*, avec celle de la chambre et celle de Clémence (Roy, 1988, p. 175-76). Naturellement, l'entrée dans un espace ne postule pas un lieu clos (salon, maison). Il arrive qu'un personnage évoluant à l'extérieur ait le sentiment de pénétrer dans un nouveau territoire. Avant que Stépan ("Un jardin au bout du monde") ne s'engage "dans une région fertile" après avoir traversé "des marais odieux", une phrase présomptive ("Le pays changea") laisse entrevoir la description de ce nouvel espace (Roy, 1987, p. 194). La démarche est on ne peut plus nette dans "Demetrioïff". Avant la description de "la petite Russie" figure une phrase qui souligne à deux reprises le passage d'une zone à l'autre, grâce à deux syntagmes quasiment synonymes, "passée en territoire inconnu" et "traversé une frontière" ("À quel moment exactement, je ne le saurais dire, je sentis que j'étais passé en territoire inconnu, que j'avais traversé une frontière". Roy, 1983, p. 73).

Cela dit, le mot et la notion d'"inconnu" contribuent eux aussi à alerter le lecteur de l'éventualité d'une description (nous en avons déjà parlé à propos du présentatif "c'était"). Il n'est pas rare que de nouveaux personnages, de nouveaux lieux, de nouveaux spectacles (au sens large du terme), provoquant la curiosité, réclament une description. Ainsi, dans "L'école de la Petite Poule d'Eau", l'arrivée successive dans l'île, au début de l'été, des enseignants, Mademoiselle Côté, Miss O'Rorke, Armand Dubreuil, personnages tout aussi nouveaux pour le lecteur que pour les autres personnages du texte, entraîne pour chacun d'entre eux un portrait plus ou moins étoffé (Roy, 1992, p. 66-67, p. 85, p. 103). On se souvient du passage de *La Détresse et l'enchantement* où une petite troupe de théâtre ambulante (Gabrielle y fait des

“déclamations”) se produit “dans le beau grenier à foin d’une étable neuve” de Sainte-Agathe (Roy, 1988, p. 145, 147). Le fait que ces gens-là “étrennent” les lieux (le mot est dans le texte) en présuppose la description. Mais, au lieu de se livrer à une description *immédiate* de l’étable, le descripteur la peint d’abord à travers le filtre du théâtre, pour souligner son rôle de décor (y aurait-il ici une vague allusion à l’étable de Bethléem, elle-même transfigurée par un événement tout aussi insolite?). Enfin, le bain de Jimmy, dans “La rivière sans repos”, constitue une telle nouveauté dans le village, que toutes les femmes inuit “convergent” à une heure précise (“un peu avant dix heures du matin”), comme pour une représentation, vers la hutte d’Archibald et de Winnifred pour assister à cet autre spectacle — signe probable que le rituel va faire l’objet d’une description (Roy, 1979, p. 144). Intervient en effet une description de type-faire qui, par sa longueur appréciable, deux pages environ (Roy, 1979, p. 145-47), se conforme à la magnitude de l’événement²⁹.

LE MIROIR

Le miroir mérite d’être distingué de ses variantes, telles que la vitre et l’eau. À moins que sa présence ne soit mentionnée anecdotiquement, par exemple dans la nomenclature d’un mobilier, il doit être perçu, en toute probabilité, comme signe démarcatif externe de description. En revanche, les objets *susceptibles* de réfléchir seront plutôt classés parmi les signes présomptifs. Dans *Bonheur d’occasion*, Emmanuel “se pla[ce] devant la glace de son armoire et se pr[end] à étudier ses traits”³⁰ (Roy, 1978, p. 288). Le miroir est ici un signe d’autant plus convaincant qu’il entre dans un système cumulatif: le geste de se

poster devant la glace exprime le souci d'obtenir l'angle optimal; le verbe "étudier" rend au miroir sa fonction première (même si la modalisation "se prit à..." veut donner à ce geste un certain *naturel*, ou prêter au séducteur une certaine désinvolture). Notons cependant la présence d'un leurre — preuve supplémentaire de la perversion des poncifs chez Roy — non point sur l'imminence d'une description mais sur sa nature. La glace d'armoire est conçue en effet pour permettre à l'observateur de s'examiner de pied en cap, et la plupart du temps de juger de sa tenue vestimentaire. Or, la description ne touchera qu'au seul visage, après une série d'auto-interrogations sur l'attrait qu'Emmanuel peut exercer sur Florentine. Cette description sera centrée sur les "appâts": bouche, yeux, cheveux du jeune homme (Roy, 1978, p. 288). On peut alors estimer qu'à la différence d'un miroir de lavabo, la glace d'armoire, offrant une image *en pied*, permet à Emmanuel de *mimer* le prochain face-à-face avec Florentine et, ce faisant, de mieux préjuger du "verdict" de la jeune fille en plaçant le regard de cette dernière *en situation*. Cela dit, Emmanuel semble convaincu que tout va se jouer sur son visage.

Le jour du mariage de Florentine, quand Rose-Anna "vo[it] le visage de sa fille dans une petite glace posée au mur, au-dessus de la table" pendant sa toilette, le lecteur, en présence de cet autre signe démarcatif, s'attend raisonnablement à une description des traits de Florentine — ce qui va se faire (Roy, 1978, p. 345). À l'inverse de la glace d'armoire, la "petite glace" ne peut naturellement pas ménager de surprise quant au cadrage. Le visage seul est décrit. On notera que la "petite glace" n'autorise qu'une *petite* description ("La bouche était dure, le regard volontaire, presque insolent") et que la priorité donnée à l'expression du visage justifie un style rappelant celui de l'ekphrasis, avec usage de l'article de notoriété ("la" bouche, "le" regard). La "petite glace" recèle, en

somme, un *portrait*, comme on en voit souvent (surtout ronds et assortis d'un verre-loupe) dans les intérieurs québécois.

Si la critique royenne s'est intéressée au miroir (Gagné 1973, Urbas 1973, Babby 1985, Bourbonnais 1988, Daviau 1993, Nutting 1993), elle s'est aussi penchée sur les miroirs *accidentels*, vitre ou plan d'eau, dont on peut tout au plus supposer qu'ils donneront lieu à une description, en combinaison, par exemple, avec un éclairage ou une perspective particuliers. C'est le cas de la lanterne dans "De la truite dans l'eau glacée" (Robidoux, 1978, Lewis 1979, Babby 1985, Bourbonnais 1990, Socken 1991, Whitfield 1990, 1991, 1992, Daviau 1993)³¹. On se souvient de Médéric raccompagnant l'institutrice (le narrateur) chez elle en berline lors d'une impressionnante tempête de neige. C'est au moment où ils comprennent qu'ils sont sauvés que la maîtresse se surprend "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" (Roy, 1983, p. 183). À ce stade, la lanterne est intégrée dans un système démarcatif, dont fait partie le geste de "regarder", et qui conduit tout naturellement à une brève description de la lanterne elle-même. Puis le texte précise: "La vitre assombrie me renvoya le reflet de mon visage". Voilà la lanterne transformée en miroir, parce qu' "assombrie". Ainsi, cet objet, du fait qu'il comporte des vitres, n'était que signe présomptif de description jusqu'au moment où les circonstances atmosphériques le transforment en signe démarcatif — non sans surprise pour le lecteur puisque sa nature présomptive semblait avoir été *détournée* par l'examen du *contenu* : "regarder *dans* l'une des deux lanternes" (nous soulignons). Le texte royen n'hésite donc pas à jouer sur la présomption de description, prenant le lecteur à contre-pied et l'exposant à un *rebondissement* —

explicitement dénoté par le verbe “renvoyer”.

Dans “La rivière sans repos”, Elsa “distingu[e], mirées au loin dans l’eau, une poignée d’infimes lueurs parmi lesquelles se trouvaient les feux de son chez-soi” (Roy, 1979, p. 124). L’effet-miroir n’est ici guère plus qu’un signe présomptif, puisqu’une description plus précise “d’infimes lueurs”, et à plus forte raison de l’une d’entre elles, paraît hors de question. Or survient, peu après, une “simple image familiale des siens tellement à l’étroit dans la hutte [...]”. En fait, le reflet diminué du “feu” domestique a engendré un *reflet mental*, une description mnémonique, suscitée en outre par l’idée d’exiguïté (“infimes” → “à l’étroit”). L’apport du miroir (réel ou accidentel) dans l’annonce d’une description se complique donc du fait que l’image peut être soit perceptible à la vue, soit intériorisée (le mot anglais *reflection* rendrait compte de ce flottement).

LA FENÊTRE

Comme le miroir et ses variantes, la fenêtre³² peut être soit signe démarcatif externe, soit signe présomptif de description. Dans *Alexandre Chenevert*, elle est pour Alexandre “une source inépuisable d’observations”, donc signe démarcatif (Roy, 1979, p. 342). Dans “Petite Ukraine”, en revanche, quand le vendeur de machines agricoles va “s’appuyer à une fenêtre qui donnait sur la cuisine” de Nikolychuck, ce geste en soi ne suffit pas à laisser augurer une description (Roy, 1982, p. 81). Cependant, l’enfilade fenêtre-cuisine constitue une présomption, qui deviendra signe démarcatif externe au moment où le texte dira: “Et de là, il vit un spectacle fort curieux”. Il en va de même,

dans *La Détresse et l'enchantement*, lorsque Mélina, après avoir contourné la façade de la résidence du gouverneur, “avis[e] une fenêtre peu haute, donnant sur le grand salon de réception” (Roy, 1988, p. 100). Le repérage d’une fenêtre facile d’accès et offrant un point de vue privilégié tente le regard et semble prélude à une description de l’espace. Mais c’est seulement avec l’apparition du signe démarcatif: (“Elle avait trouvé moyen, en se haussant sur une pierre, d’obtenir une bonne vue de l’intérieur”) que la description prend un caractère de probabilité. Après tout, Mélina aurait pu résister à la tentation de regarder, ou s’en tenir à une idée préconçue des réjouissances de ce type.

Un troisième exemple, extrêmement subtil, montre que la présence d’une fenêtre peut laisser présumer une description puis l’invalider — puis favoriser à nouveau la première hypothèse. Dans *Bonheur d’occasion*, Jean, incapable de se concentrer sur ses équations parce que l’image de Florentine vient s’interposer entre lui et son travail, se lève, va à la fenêtre “qu’il ouvr[e] grande au vent et à la neige”. Alors, “ployant la tête au dehors, il aspir[e] l’air de la nuit” (Roy, 1978, p. 31). À ce moment de la phrase (la proposition relative), le trajet vers la fenêtre semble avoir trahi l’attente descriptive et se justifier seulement par le désir du personnage d’obtenir un peu d’oxygène et de fraîcheur, ce qui devrait lui permettre de surmonter sa nervosité. Pourtant une description s’ensuivra, d’abord de la tourmente de neige puis, en fondu enchaîné, d’une étrange vision mêlant Jean et Florentine. Ce volte-face fournit au descripteur royen l’occasion de jouer avec l’attente du descriptaire – et, du même coup, de réhabiliter en le diversifiant un type de discours trop étroitement codifié. Dans *Bonheur d’occasion*, Emmanuel, comme Jean, “se pench[e] à la fenêtre” (Roy, 1978, p. 287), et dans le même but ou presque (“respir[e] à pleins poumons une odeur de lilas”), sans qu’il y ait pour autant description de ce qu’on

voit de la fenêtre... pour la bonne raison que cette description a été faite avant l'apparition du "signe". C'est en effet pendant l'ascension d'Emmanuel qu'il est dit que la chambre "donnait sur le square" et que "les arbres non loin, éclataient de pépiements d'oiseaux" tandis que la fontaine "faisait entendre sa chanson fluide". Cette séquence aurait pu (peut-être même *dû*) attendre d'être introduite par le geste de se pencher à la fenêtre. Le descripteur royen joue ici avec le signe censément annonciateur, dont l'apparition *a posteriori* produit un comique de *retard* (le signe, en somme, intervient *après la bataille*) — du moins pour le lecteur habitué aux ficelles du genre, qui décèlera ici (à tort ou à raison, peu importe) un clin d'œil visant à *dénuder*, voire *défigurer* le procédé. Une page plus loin, Emmanuel retourne à la fenêtre, mais cette fois c'est pour s'y "accouder" (Roy, 1978, p. 288). Comme la description du square n'a pas été faite à travers le regard d'Emmanuel, mais par les yeux d'un descripteur omniscient, le lecteur peut s'attendre à ce qu'elle soit reprise. Mais le signe demeure présomptif, car c'est une rêverie sur Florentine qui s'ensuit.

LE MOMENT DE RÉPIT

Quand un personnage se donne un moment de répit, cela peut signaler une description à venir. Dans *Bonheur d'occasion*, après avoir sillonné le quartier pendant plus d'une heure pour trouver une maison à louer, et avant d'aborder l'à-pic de l'avenue des Cèdres, Rose-Anna, gagnée par la fatigue, s'arrête pour "souffler un peu" (Roy, 1978, p. 219). Alors elle "laiss[e] filer son regard autour d'elle", et une description de la ville basse s'engage (Roy, 1978, p. 219). Comme dans ce dernier exemple, le moment de répit

est généralement imposé au personnage, ce qui permet de mieux intégrer la description dans la diégèse. Dans “De la truite dans l’eau glacée”, le temps nécessaire à raccorder le convoi à la voie principale permet de caser une dernière description de Médéric “venant à fond de train du lointain de la plaine” (Roy, 1983, p. 210).

Le *topos* du repos se prête, on le sait, à la stratégie discursive, dans la mesure où c’est le descriptaire, tout autant que le personnage, qui bénéficie de la pause. Cependant, dans les deux exemples choisis, le repos n’est pas un signe de complaisance. La description de la ville basse ne passe pas par les yeux d’un promeneur-prétexte, mais par ceux d’une personne brisée de fatigue qui “laiss[e] filer son regard” — c’est-à-dire la seule forme de vitalité qui lui reste — de même qu’une personne âgée, trahie par ses jambes, laisse filer l’enfant qui l’accompagne. Plus que le repos, c’est donc la *fatigue* qui est ici le premier signe présomptif de description. La fatigue, en fait, se substitue à la volonté, et en cela l’expression “laisser filer son regard” est aux antipodes du très logistique “porter son regard” (voir plus haut), confirmant ainsi l’inclusion du regard dans une rhétorique de la liberté.

Quant à la description de Médéric, c’est un jeu de mots qui nous renseigne. L’adolescent vient “à fond de *train* du lointain de la plaine” (nous soulignons; et si la perception d’un jeu de mots peut passer ici pour un jeu de l’esprit, la répétition phonémique *train-lointain-plaine* est là pour appuyer cette hypothèse). La pause du train n’est pas un vain procédé permettant de passer à une forme “statique” de discours, comme pouvait le craindre un lecteur habitué au *topos*, mais un connecteur d’images qui substitue au mouvement du train celui de Médéric et de son cheval, ce dernier *devenu train*, en somme, en vertu d’une métaphore abondamment recensée dans l’Ouest, où le

train est un “cheval de fer”. Cet exemple, comme celui de *Bonheur d'occasion*, confirme une fois de plus la tendance du descripteur royen à faire appel — de façon ostensible — aux *ficelles* de son art pour leur donner ensuite un tour insolite, comme le poète s’empare de clichés pour les délexicaliser.

LA LUMIÈRE

La mention d’une lumière, aussi bien naturelle qu’artificielle, peut être un signe avant-coureur de description. Le descripteur royen préfère la lumière naturelle (soleil levant ou couchant, plein soleil, crépuscule, clair de lune etc.), mais exploite au besoin la lumière artificielle (lustres ou plafonniers, lampes de table, lampes de poche, réverbères, etc.). Il arrive certes que le signe soit placé au début de la description, en fonction de démarcatif interne. C’est le cas, par exemple, dans *Bonheur d'occasion*, lorsqu’Alphonse se lève et “entr[e] dans la pleine lumière de la suspension, un grand garçon maigre, aux flancs creux, les paupières rongées d’orgelets, les oreilles longues et décollées” (Roy, 1978, p. 60). Mais, la plupart du temps, les notations lumineuses concourent à la mise en place d’un dispositif d’éclairage, et cette démarche constitue de toute évidence un signe présomptif de description.

Soit la phrase de *La Détresse et l'enchantement*: “Mais le lendemain, le soleil se leva pour éclairer une journée d’une beauté radieuse”³³ (Roy, 1988, p. 409). L’expression de la finalité (“pour éclairer”) n’est ici qu’une figure de style. *Le Petit Robert 1* signale cet emploi particulier de *pour - infinitif*, “[l]es faits étant considérés comme voulus par la nature, le hasard, la providence” et donne un exemple chez Stendhal: “Une mouche

éphémère naît à neuf heures du matin [...] pour mourir à cinq heures du soir” (Robert, 1998, p. 1499). Or, le lecteur de *La Détresse et l'enchantement* ne manquera pas d'identifier cette “providence” avec le descripteur — qui transforme explicitement une lumière naturelle en *éclairage*, comme au théâtre (“pour éclairer”). La description qui s'ensuit (“Tout ruisselait de lumière, les ifs taillés auprès de l'église, [...]” Roy, 1988, p. 409) évoque d'ailleurs un décor (“les ifs taillés”), mais permet surtout de préciser la nature de l'éclairage: le soleil levant fait ici fonction de *floodlight* (littéralement: lumière qui *inonde*, qui *ruisselle*...). L'hypotypose ainsi engagée est éminemment théâtrale, le lever de soleil figurant le lever de rideau, comme dans la célèbre description par Tite-Live du champ de bataille de Cannes le lendemain du massacre: “Postero die, ubi primum illuxit, ad spolia legenda foedamque etiam hostibus spectandam stragem insistunt [...]”³⁴ (1869, Livre XXII, p. 51).

Dans “La vallée Houdou”, tandis que le soleil se couche, les voyageurs constatent que “le pays chang[e] brusquement” (Roy, 1987, p. 144). Voici le signe présomptif proprement dit. Mais ce changement brutal est aussitôt mis au compte d'une transformation de la lumière: “À la sortie en effet d'un boyau d'ombre où ils s'étaient engagés depuis quelques minutes, luisait une lumière intense venant à leur rencontre” (Roy, 1987, p. 144). Dès lors le texte va jouer sur deux registres, l'effet de réel et l'insolite. D'une part, la “lumière intense *venant* à leur rencontre” (nous soulignons) semble douée de volonté, donc d'autonomie. D'autre part, la vallée Houdou “flamboyait devant eux sous les flots de lumière cuivrée que le soleil de cette fin de jour y déversait” (Roy, 1987, p. 145), rejoignant l'effet de réel à travers le poncif du *soleil qui se couche dans sa gloire*. L'articulation entre les deux univers est ménagée *a priori* par ce “boyau

d'ombre" qui débouchera sur un spectacle à la fois étonnant (un rayonnement autonome) et traditionnel (les reflets d'un coucher de soleil "cuivré"). Pour créer cet effet magistral, le descripteur a mis en place un dispositif d'éclairage extrêmement élaboré, qui consiste à *faire le noir avant de redonner la lumière, une lumière accrue, inversée mais en continuité avec le phénomène atmosphérique, un mirage intégré en somme, avant que la description ne bascule définitivement dans l'étrange* ("des fleurs [...] étrangement somptueuses") et le merveilleux ("un passage secret et mystérieux vers un lieu où devaient enfin régner la certitude et le bonheur", Roy, 1987, p. 145)³⁵.

Par contre, dans *Alexandre Chenevert*, le soleil dispense une "lumière franche", inquisitrice en somme, et rationalisante (le latin *lux* est l'étymon de "lucide"), qui permettra à l'observateur, du moins l'espère-t-il, d'"enfin arracher son secret à la solitude" (Roy, 1979, p. 205). Tout en assumant une fonction métaphorique de nature explicitement cognitive, voire herméneutique (*arracher un secret*), l'éclairage optimal laisse entendre l'imminence d'une description et la perception du détail précis, qui vont se matérialiser en une vision microcosmique: "La rosée brillait sur l'herbe, tissée à la manière d'innombrables petites toiles d'insectes" (Roy, 1979, p. 205).

À ce soleil révélateur du moindre détail correspond, dans "La Maison gardée", l'éclairage discret dispensé par la lune, une "pleine lune blanche, douce et tranquille, [qui] entrait en entier par la fenêtre de la cuisine" et qui "éclairait le visage d'André" endormi (Roy, 1983, p. 126). Tout comme le soleil dans *La Détresse et l'enchantement*, la lune est là "pour éclairer" le sujet, tel un projecteur³⁶ habilement disposé à la fenêtre³⁷ (au point de pénétrer "en entier" dans la pièce). Certes, l'absence de lune aurait singulièrement compromis la vraisemblance de la description, mais le texte va bien plus

loin que la simple vraisemblance. La *plénitude* (reprise par l'expression adverbiale "en entier") de la lune — jeu de mots évident — se retrouve et se justifie, par un effet de style voisin de l'hypallage, dans la description de l'enfant, de son sommeil total, de son front "lisse". L'absence apparente de relief et de couleur qui caractérise le disque lunaire dans cette phase de son cycle suffirait à préfigurer la quiétude de l'enfant ("sans soucis", "sans angoisse", "sans poids de responsabilité", Roy, 1983, p. 126), quand bien même les adjectifs "douce et tranquille" ne viendraient pas qualifier l'astre des nuits. La recherche dans l'éclairage atteint ici un niveau exceptionnel de technicité, puisque l'idée de calme *plat* est introduite puis entretenue par le recours à une source lumineuse qui amortit le chromatisme et écrase les reliefs.

La mise en place d'un dispositif d'éclairage peut également se prêter à un jeu de perspectives. Dans "L'Avenue Palestine", le descripteur projette un éclairage de biais sur les champs cultivés: "Le soleil oblique répand une lumière blonde sur les épis serrés portant fièrement leurs granules" (Roy, 1982, p. 60). Si l'éclairage semble annoncer en soi une description de l'espace (la couleur de la lumière, blonde, donne un avant-goût, toujours par hypallage, de la couleur *littéraire* du blé), c'est que l'obliquité du rayonnement solaire participe déjà d'un souci géométrique, celui du *tableau* à venir, selon le principe esthétique connu qui incite à compenser par une diagonale l'absolue horizontalité du sujet. Mais l'obliquité est aussi celle, requise, d'un *regard instruit* qui inspecte le champ et va recenser les espèces qui s'y trouvent: "le blé *thatcher*", "le souple *reward*", "l'orge à bière", "l'orge *plush*", "le seigle"³⁸ (Roy, 1982, p. 60).

Dans "Demetrioïff", c'est un rayon de lumière horizontal qui court à travers la tannerie: "[elle] ne semblait prendre jour que par une seule autre ouverture, du côté de la

rivière, correspondant au seuil où je me tenais. En sorte que la lumière, entrant d'un côté, traversait la baraque d'un mince trait ensoleillé pour ressortir aussitôt, laissant le reste des lieux dans un demi-jour [...]" (Roy, 1983, p. 75). Ce *sentier lumineux* ressemble à s'y méprendre à ceux qu'empruntent acteurs, chanteurs ou encore mannequins de mode dans des avancées de scène, tandis que les spectateurs demeurent, en effet, "dans un demi-jour". Le lecteur peut raisonnablement s'attendre à ce que des personnages empruntent cette voie royale et soient décrits. C'est ce qui arrive lorsque le plus jeune des Demetrioïff se fige "au milieu de l'allée lumineuse" puis lorsque le père apparaît dans "la zone éclairée" (Roy, 1983, p. 75, 76-77). En somme, c'est la lumière qui les fait sortir de l'ombre.

Comme on l'a vu dans "La vallée Houdou", il arrive que le descripteur-éclairagiste augmente l'intensité lumineuse pour les besoins de la description à venir. Mais l'inverse peut se produire. Dans *Alexandre Chenevert*, une soudaine baisse de lumière crée une attente descriptive: "La lumière s'affaiblit alors d'un coup. Et déjà Alexandre était dans une tout autre région" (Roy, 1979, p. 202). Ainsi, une lumière trop intense ou faible affecte le *pouvoir voir* des personnages. Alexandre ne confond-il pas "un gros arbre noueux dont une branche pendait" avec "un ours démesuré, dressé sur ses pattes de derrière et s'avançant vers lui avec un gros bâton noueux" (Roy, 1979, p. 202)?

Le descripteur royen exploite donc la lumière naturelle pour élaborer un dispositif d'éclairage qui favorise l'éclosion du descriptif. Trois exemples montreront qu'il fait de même avec la lumière artificielle.

C'est un réverbère, dans *Alexandre Chenevert*, que choisit le descripteur comme source de lumière pour amener la description du salon: "Le flot d'un réverbère tombait

dans la pièce” (Roy, 1979, p. 148). La vocation première du réverbère semble avoir été détournée au profit du descriptif: tout comme celle de la lune dans un exemple précédent, la lumière du réverbère semble beaucoup plus *destinée* à illuminer l’intérieur (le salon) que l’extérieur (le trottoir). La lumière abondante (“le flot” = *flood*) dispensée par le luminaire garantit au descriptaire le *pouvoir voir* du personnage. Il semble alors plus vraisemblable qu’Alexandre puisse examiner le papier peint jusque dans le détail: “des chrysanthèmes et des mugnets liés en groupes par des espèces de serpentins” et discerner, parmi ces fleurs, “des petits toits de pagodes japonaises” (Roy, 1979, p. 148).

Dans *Bonheur d’occasion*, la source de lumière se trouve à l’intérieur du logis des Lacasse. Il s’agit d’un abat-jour: “La clarté de la lampe à arc envahissait l’endroit de la pièce où [Rose Anna] se trouvait” (Roy, 1978, p. 75). L’éclairage est braqué sur le personnage qui fera l’objet d’une description. Le reste de l’espace est laissé dans le noir. Ce type d’éclairage n’est pas sans rappeler celui qui morcelle l’espace scénique, l’écran de cinéma ou la toile du peintre pour mettre en évidence (*highlight*) le modèle. L’effet de *spot* trouve ici un écho, par une coïncidence peut-être voulue, dans la terminologie technique: le cercle lumineux et, dans une certaine mesure, magique, qui isole le personnage jusqu’à l’abstraire de ses entours, est ici délimité par une lampe à *arc*.

Si, dans ce dernier exemple, le “descripteur-éclairagiste” a adroitement disposé la source lumineuse de manière à ce qu’elle circoncrive le personnage à décrire, il peut, ailleurs, la mettre dans la main d’un autre personnage. Dans “Les satellites”, l’infirmière qui descend de l’hydravion en pleine nuit pour prendre livraison d’une malade est munie d’une lampe portative: “Elle tenait une lampe électrique au manche aussi long qu’un fusil. Elle en promena alentour les rayons puissants” (Roy, 1979, p. 25). Par la longueur

du manche et par la force du rayon, l'objet luminescent tient plus du projecteur que de la simple lampe de poche. En d'autres termes, le personnage se voit ici confier le dispositif d'éclairage. Pour fouiller l'espace, le descripteur n'aura qu'à suivre (ou, si l'on veut, guider) le puissant faisceau lumineux de ce qu'il faudrait alors appeler, par emprunt à la terminologie militaire, un *searchlight*. Comme on peut le constater, la langue anglaise permet un classement commode des types de projecteur mis en œuvre par le descriptif: *spot flood searchlight...*, tandis que le français se perd dans des périphrases parfois hasardeuses: *projecteur orientable, mât de lumière, éclairage ponctuel, etc.*

LES SIGNES DÉMARCATIFS INTERNES DE FIN DE DESCRIPTION

Hamon a observé que chez Zola la description est souvent "encadrée par deux énoncés narratifs [...] en corrélation, [...] qui en rendent vraisemblable l'insertion dans le texte" (1993, p. 167). Le segment descriptif sera délimité, entre autres, par les signes suivants: ouverture/fermeture d'une porte, apparition/disparition d'une lumière ou encore montée à/descente d'un lieu élevé (Hamon, 1993, p. 167). Chez Roy, le marquage du descriptif ne semble pas aussi mécanique et rigoureux. On se souvient du geste de Jean qui, dans *Bonheur d'occasion*, ouvre "grande au vent et à la neige" la fenêtre de sa chambre, et de la description qui s'ensuit (Roy, 1978, p. 31). Cette fenêtre ne sera jamais fermée.

Il ne faut pas croire, cependant, que le descripteur ne soit jamais tenté par le marquage symétrique ou, si l'on veut, le *bouclage* de la description. Dans "La chatte de monsieur Émile", les frontières du descriptif sont nettement assignées, comme chez Zola:

apparition de la lumière (l'enseulement momentané du champ) / description / disparition de la lumière (le champ sombre dans la nuit) (Roy, 1993, p. 26).

Outre les signes démarcatifs externes soulignant le passage à un autre mode discursif, comme le tiret du dialogue à la suite de la description d'Azarius dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1978, p. 45), le descripteur royen a recours, pour clore ses séquences, à des signes démarcatifs internes qui peuvent apparaître tantôt au tout début, tantôt vers la fin du segment. Nous nous attarderons sur les cinq signes suivants: les "grilles", les "marqueurs de clôture", les points de suspension, d'interrogation et d'exclamation.

LES GRILLES

L'usage de "grilles" (Hamon, 1993, p. 53) ou de "plans de texte" (Adam et Petitjean, 1989, p. 82) dans le discours descriptif sert à "rég[er] l'ordre et le temps de lecture, donc l'horizon d'attente du lecteur" (Hamon, 1993, p. 140). Hamon relève, par exemple, dans la catégorie des "grilles ordinales", celles "à cases fixes" comme les quatre saisons, les cinq sens ou les quatre points cardinaux (1993, p. 55). Ces grilles étant à "saturation prévisible" permettent également, comme le remarque Hamon, "de «téléphoner» la fin de la description, donc de résoudre ce problème majeur des systèmes descriptifs, son [sic] impossibilité à contrôler la lecture du lecteur, toute description étant, par définition, interminable: le lecteur sait en effet que la fin d'une description ventilée alphabétiquement est proche quand le modèle alphabétique arrive à saturation (...x, y, z)" (1993, p. 140). Nous ajouterons, pour notre part, que la "grille" peut être inhérente à la nature de l'objet, permettant ainsi au signe démarcatif de clôture d'intervenir avant même

le début de la description, donc en position *externe*. La description, probabilisée, d'un triptyque d'église, ou celle des exécutants d'un quatuor à cordes, par exemple, laisse naturellement augurer d'une clôture par "saturation". Mais à part les entités constituées, le descripteur peut aussi délimiter par avance le champ de sa description — comme lorsqu'il est dit, par exemple, que le détective *examina soigneusement les trois empreintes*. Soulignons enfin que ces différentes grilles taxinomiques n'engagent pas le descripteur, et que la fin de la description peut se produire avant ou après saturation. Ainsi, au cinéma, il arrive assez souvent que l'œil de la caméra examine soigneusement les unités d'une série (disons: une rangée de six suspects présentés par la police) pour s'interrompre quand l'objet de la quête (ici, le présumé coupable) est identifié, ou, le plus souvent, pour épuiser la série et revenir en arrière sur un constituant.

Dans l'œuvre royenne, cependant, les grilles de ce type sont pratiquement inexistantes, ou ne programment la fin de description que de façon tout à fait *présomptive* — quand elles ne donnent pas lieu à un leurre, comme si le descripteur-pédagogue était partagé entre le besoin taxinomique et le principe artistique d'imprévisibilité, c'est-à-dire la priorité donnée à l'imagination. Dans *La Montagne secrète*, la description de la montagne suit un plan de texte en "perspective verticale" (Adam et Petitjean, 1989, p. 82). Le descripteur choisit de peindre la montagne de bas ("À sa base") en haut ("Presque parmi les nuages, elle se terminait en une pointe de neige et de glace qui étincelait comme un joyau") (Roy, 1978, p. 101-02). L'adoption de ce plan de texte permet de programmer la fin de la séquence dès sa mise en place. Mais si la description de la montagne *en tant que telle* s'achève bien au sommet, le segment ne s'arrête pas là pour autant. Le texte s'attarde ensuite à décrire non seulement le "petit lac à ses pieds" dans

lequel la montagne se mire mais aussi ce qu'on trouve "[p]lus loin, dans une petite prairie" (Roy, 1978, p. 102). Si l'on prend donc le segment dans son intégralité, on ne peut guère considérer le plan de texte implanté ici comme signe annonciateur de clôture du descriptif. Il en va de même dans un autre exemple tiré lui aussi de *La Montagne secrète*. Il s'agit cette fois de la description de l'Ungava. Le descripteur astreint la séquence à une grille ordinale à case fixe, à savoir les quatre points cardinaux, ce qui donne la description suivante: "Bordé à l'ouest par la baie d'Hudson, à l'est par le Labrador, voisinant au nord avec les îles boréales, dans le sud seulement à peu près habitable, c'est une steppe rocailleuse — semée, il est vrai, de petits lacs, [...]. À perte de vue, en été, le ciel regarde cette terre vide, et la terre vide regarde ce ciel si curieusement plein de clarté" (Roy, 1978, p. 89). En accord avec cette grille, le descripteur peut s'attendre à ce que le segment se termine après épuisement du quatrième point cardinal. Qui plus est, le chiasme ("le ciel regarde cette terre vide, et la terre vide regarde ce ciel") va dans ce sens, si l'on en croit Hamon qui voit dans cette figure une "construction fermante et clôturante" (1993, p. 148). Or, ici comme précédemment, le descripteur ne s'estime pas lié par la grille qu'il a choisie. Il revient à la charge: "Mais l'Ungava c'est encore, soudain, de hauts plateaux rocailleux qui s'achèvent en pics étincelants; des gorges profondes [...] et, se dressant sur leurs côtés, d'étonnantes montagnes chauves, de gneiss ou de schiste, qui, par leur coloration intense, la lumière qu'elles réfléchissent, nulle part au monde n'ont sans doute leurs égales en splendeur" (Roy, 1978, p. 89-90). La grille des quatre points cardinaux dans la description de l'Ungava semble bien être un leurre, dans la mesure où l'horizon d'attente du descripteur est non pas trahi (les quatre points cardinaux sont là) mais largement dépassé. On constate donc, une fois de plus,

cette propension du descripteur à subvertir le code (ici, grilles ou plans de texte en fonction clausurale), qui devrait mettre en garde contre une lecture *docile* — et surtout convaincre le lecteur que la description, trop souvent perçue comme un exercice mécanique et prévisible, sait parfois se remettre en question.

LES MARQUEURS DE CLÔTURE

Parmi les “marqueurs de clôture” que recensent Adam et Revaz, il en est un qui peut être considéré, chez Roy, comme signe démarcatif interne de fin de description. C’est la conjonction de coordination “et” (Adam et Revaz, 1989, p. 70).

Le “*et* de clôture”, comme l’appellent Fromilhague et Sancier, vient souvent annoncer le dernier élément d’une énumération ou d’une description qui a tourné à l’énumératif (1991, p. 186). Un cas exemplaire serait la description du quartier dans *Bonheur d’occasion*, qui se termine par une énumération: “La nuit n’est jamais si froide qu’elle n’arrache à la cité des entrepôts des senteurs de blé moulu, de céréales pulvérisées, d’huile rance, [...] et de pins résineux” (Roy, 1978, p. 33). Dans “La Grande-Minoune-Maigre”, l’“éthopée”, c’est-à-dire la “description morale et psychologique” (Molinié, 1992, p. 142) de la chatte donne lieu à une énumération (“De caractère, elle était renfrognée, morose, entêtée et toujours inquiète”. Roy, 1993, p. 68). La présence de “et” sert non seulement à annoncer la fin imminente de la séquence mais aussi à isoler le *trait de caractère* qui sera privilégié tout au long du texte³⁹. Mais le mot sert aussi, en combinaison avec l’adverbe “toujours”, à étoffer le syntagme et donc à clore la description sur une cadence mineure. Cet exemple, même s’il est isolé, prouve une fois

de plus qu'on ne saurait sous-estimer le descripteur royen lorsqu'il feint de sacrifier aux modèles établis.

Notre remarque sur la cadence appelle un autre exemple. Dans *Bonheur d'occasion*, le “*et de clôture*” n'est pas celui qu'on croit, puisqu'un “*et [...] aussi*” vient différer la clôture. La description de la sortie des travailleurs dans Saint-Henri s'achève ainsi: “le flot de six heures confondait non seulement les travailleurs du quartier mais encore ceux qui rentraient de Ville-Saint-Pierre, de Lachine, de Saint-Joseph, de Sainte-Cunégonde et même d'Hochelaga et ceux-là aussi qui habitaient à l'autre extrémité de la ville et prenaient le tram pour un voyage interminable” (Roy, 1978, p. 77). L'ajout tardif qui relance la phrase — ce que la stylistique appelle *hyperbate*, ou *adjonction* ou encore *hypozeugme* — n'est pas conforme, en cette occurrence, aux canons du descriptif. Le “*et même*” aurait dû clore l'énumération et du même coup le segment descriptif. Le descripteur royen, cependant, a indiscutablement privilégié deux effets, soigneusement analysés par Michel Théron. Quant au premier, le critique s'explique en ces termes: “[...] en général”, écrit-il d'abord, “l'hyperbate est plus conforme au fonctionnement secret et profond de la pensée, où l'on se ravise constamment et se corrige, plutôt qu'on ne dévide harmonieusement, de façon symétrique et préétablie, de «longues chaînes de raisons», comme dit Descartes” (1992, p. 174). Dans *Bonheur d'occasion*, le descripteur a évidemment sacrifié le principe du “*et de clôture*” à l'effet d'écriture spontanée, l'ajout tardif visant à donner une impression de *naturel*. “Quant à cette dissymétrie formelle ou rythmique”, ajoute Théron, “que l'hyperbate introduit, elle semble plaire plus à un sens secret et mystérieux de la cadence, présent en chacun. On voit bien ici une double fonction de la figure, sémantique et formelle [...]” (1992, p. 174). Dans le cas qui nous

occupe, le sémantique et le formel semblent se confondre pour vouer la cadence à l'expression d'un flot hétéroclite et intarissable. Dans "La rivière sans repos", on trouve aussi un "et de clôture" qui n'est pas à proprement parler le *bon*, car un autre "et" précédé cette fois d'un tiret vient retarder la clôture. Il s'agit de la description du village des Blancs à Fort-Chimo, faite à travers le regard de l'oncle Ian. La séquence se termine sur ces mots: "une vingtaine de petites constructions jetées à tout hasard comme une poignée de dés à jouer, dont les uns seraient tombés dans les creux du pays bosselé, et d'autres demeurés en suspens sur la crête du roc affleurant çà et là — et sur tout poudrait à l'infini la fine neige de surface" (Roy, 1979, p. 247-48). L'hyperbate est d'autant plus discernable qu'elle est introduite par un signe d'assise, le tiret. Elle permet certes au descripteur de subvertir un procédé, mais aussi, comme dans l'exemple précédent, de relancer une phrase qui semblait s'achever, pour *mimer*, au plan rythmique, un espace ouvert à perte de vue (idée corroborée par l'expression adverbiale "à l'infini"). Ajoutons qu'elle *sur-clôture* la description (ou, si l'on veut, qu'elle la *ferme à double tour*) avec cette image d'une "fine neige de surface" qui va définitivement oblitérer le dépeint⁴⁰.

L'ajout tardif donne lieu à divers effets dans la ponctuation et la disposition typographique. Le tiret (voir exemple précédent) peut être remplacé par un point, qui accentue visuellement l'autonomie de l'*hypozeugme* ("Tout syntagme «en exclusion» et en fin de phrase peut être placé en demi-adjonction par une ponctuation renforcée", Dupriez, 1984, p. 27). Le point nécessite, à sa suite, une majuscule, perçue comme atypique avec un mot comme "et" puisqu'elle dénonce sa présence inattendue en tête de phrase. Baudelaire a fait un emploi extensif de ces différents effets. Le poème en prose "Le Joujou du pauvre" s'achève par une moralité, introduite par "et" et mise, de surcroît,

en alinéa: “Et les deux enfants se riaient l’un à l’autre, fraternellement, avec des dents d’une *égale blancheur*” (les italiques sont dans le texte). Dans *Les Fleurs du Mal*, l’adjonction est matérialisée par le tiret, mais également dissociée de ce qui précède par deux autres signes de ponctuation (le point d’interrogation et la fermeture des guillemets), ce qui produit un effet de *chute* au dernier vers de “Remords posthume”: “— Et le ver rongera ta peau comme un remords”.

Or le descripteur royen pratique volontiers la chute. Elle peut d’abord être le fait d’un hypozeugme qui, introduit par un “*et de clôture*” à l’initiale, révèle en fin de description le thème-titre de la séquence. C’est le dernier mot du segment qui, dans “Gagner ma vie...”, révèle au descriptaire le nom du village décrit: “Et ce village rouge, il s’appelait, il s’appelle encore: Cardinal” (Roy, 1980, p. 284). L’effet de chute peut aussi s’assortir d’une reformulation. Dans “Jeannot-la-Corneille”, une nuée d’oiseaux apparaît. “Et tous convergeaient sur le jardin de monsieur Simon” (Roy, 1993, p. 44). Dans “La Camargue”, la description de la manœuvre visant à faire avaler aux taureaux une pilule contre la douve s’achève sur “Et d’une!” (Roy, 1982, p. 139). L’effet de chute est parfois accentué par des mots qui explicitent (on pourrait même dire, une fois encore, *dénudent*) le procédé. C’est le cas dans *Bonheur d’occasion*, où la phrase “Et encore, dans ce grand tourbillon, elle aperçut Eugène, tout petit qui partait pour l’école”, s’ajoute à une énumération qu’on pouvait croire close (Roy, 1978, p. 72-73, nous soulignons). Pareillement, dans “Ma tante Thérésina Veilleux”, le “*et de clôture*” se double d’un “en effet” (“Et c’est ici en effet la demeure de milliers d’hirondelles”, Roy, 1980, p. 201) et d’un “Et puis” (“Et puis, par-delà d’autres massifs de plantes, au loin, sans doute ma tante aperçut-elle la mer”, Roy 1980, p. 200) qui annonce la description du dernier élément du

paysage. Chez Roy, l'hypozeugme descriptif donne à la chute différentes tonalités. Dans "L'Italienne", la description du retour du mari après une dure journée de travail débouche sur un "et de clôture" à chute poétique: "Et pendant qu'il la tenait ainsi, on voyait les pieds de l'Italienne, détachés du sol, qui battaient l'air" (Roy, 1980, p. 216). Le *tableau* transcende — littéralement — la scène, il est poétique dans la mesure où l'effet de réel fait place au merveilleux, le personnage échappant un instant à la gravité. Il en est de même, dans *Bonheur d'occasion*, quand la description de Jean tire à sa fin. Mais cette fois, la chute s'assortit d'un effet rythmique, une *période* soigneusement balancée, qui souligne d'autant mieux la clôture du segment: "Et l'œil, qu'il effleurât une personne, un objet, ou qu'il restât fixé sur le livre ouvert, brillait d'un éclat dur" (Roy, 1978, p. 21). Enfin, l'hypozeugme peut provoquer une chute dramatique, comme on peut le constater dans *La Détresse et l'enchantement*. La description de la vue de la chambre où loge l'institutrice à ses débuts s'achève sur un retour à la chambre elle-même et à la prise de conscience d'un avenir incertain: "Et à l'intérieur, tout était comme sous le coup d'un affreux malaise" (Roy, 1988, p. 109). Bref, il n'est pas impossible que l'ajout tardif introduit par le "et de clôture" soit aussi une façon pour le descripteur royen de "dévoiler l'artifice (langagier)" (Adam et Petitjean, 1989, p. 63). Dans ce cas, "l'effet recherché", estiment Adam et Petitjean, est "d'attirer l'attention du lecteur sur la subjectivité descriptive [...]" (1989, p. 63). Autrement dit, il s'agirait là d'une façon pour le descripteur de s'inscrire dans le texte.

LES POINTS DE SUSPENSION

Il n'est pas rare, chez Roy, qu'une description se termine par des points de suspension, surtout lorsqu'il s'agit de clore une énumération. C'est pour le descripteur une manière de montrer que "tout n'est pas dit", mais qu'il fait confiance au descriptaire pour compléter la séquence (Dupriez, 1984, p. 357). Dans "De quoi t'ennuies-tu, Éveline?", la description de Majorique ("Majorique, son teint d'abricot mûri par le soleil, ses yeux noirs, [...], sa fine petite moustache noire au-dessus d'une lèvre très rouge et charnue comme un fruit prêt à éclater...", Roy, 1988, p. 18), celle de Paris ("Il décrivit les terrasses de cafés [...], les allées du Luxembourg, les promenades le long des quais de la Seine...", p. 43), ainsi que celle de Las Vegas ("Des milliers de lumières vives, des enseignes multicolores [...] dessinant dans le ciel des images absurdes, d'énormes chapeaux de cow-boys, des chiens à la course...", p. 56) prennent fin sur des points de suspension. Il en va de même dans *Alexandre Chenevert*, pour l'inventaire des provisions des Le Gardeur ("J'ai des oignons, du persil, des cornichons, de la rhubarbe..." Roy, 1979, p. 242) et pour la description des croquis de Pierre dans *La Montagne secrète* ("On pouvait les distinguer l'un de l'autre, Fili à une oreille qu'il avait plus basse, Renard à l'arrogance de sa tête, Loup à son œil de solitaire..." Roy, 1978, p. 51). Si les points de suspension signalent la clôture du descriptif, ils contribuent aussi à un "phénomène général d'ouverture" (Damamme, 1981, p. 26). En fait, les points de suspension clôturent sans clôturer: ils signalent le refus de complétude et le souci d'économiser le descriptif — et s'avèrent donc précieux dans un texte comme "De quoi t'ennuies-tu, Éveline?", qui se veut bref. Notons que les points de suspension trouvent à l'occasion, chez Roy, leur

homologue dans un syntagme introduit, précisément, par un “*et* de clôture” — sur le modèle de *et cætera*. C’est le “Et j’en passe!” qui fait suite à l’énumération des machines agricoles, dans “Les Mennonites” (“Il possédait l’outillage moderne le plus complet: deux charrues, un extirpateur, [...], une moissonneuse-lieuse. Et j’en passe!”. Roy, 1982, p. 50). C’est le “et bien d’autres espèces encore” qui clôt la description des différentes variétés d’arbres en Californie, dans “De quoi t’ennuies-tu, Éveline?” (“On lui dit que c’étaient des citronniers, des orangers, [...], et que plus loin, au bord de l’océan, elle verrait aussi des pins maritimes, et bien d’autres espèces encore”, Roy, 1988, p. 60). C’est enfin le “et ainsi de suite, jusqu’à l’infini” qui ferme la description de la forêt dans *La Montagne secrète* (“C’est un bois grêle d’épinettes mêlées à des bouleaux pareils à des bambous, un bois grêle à travers lequel on devine un autre bois grêle, et ainsi de suite, jusqu’à l’infini”, Roy, 1978, p. 41-42). Pour Adam et Petitjean, “le rôle des listes de prédicats qui se terminent par un *point de suspension* ou par un *etc.*” est à la fois de “dévoiler l’*artifice* (langagier)” et d’“affiche[r] l’opération de sélection qui est à la base des descriptions” (1989, p. 63). Mais dans certaines descriptions royennes, les points de suspension sont là pour clore la séquence sur une image interpellante. Ce sera, dans *La Montagne secrète*, l’image sonore du mouvement des nuages (“Pierre retint en son regard cette esquisse: la coiffe agitée, de frêles herbes bousculées, quelques nuages qui s’envolaient comme des trilles...”, Roy, 1978, p. 31) et celle du tourbillon des peintures tombées dans l’eau d’une rivière aux rapides grondants (“Ce ne fut plus que des carmin, des verts acides, des jaunes ensoleillés qui tournoyaient...”, p. 84). Mais c’est aussi l’image d’une paix bienfaisante, dans “De quoi t’ennuies-tu, Éveline?”, avec la description de la vie d’un rancher (“[...] les chevauchées nocturnes où il semble qu’on

domine le paysage et qu'on entre à jamais dans la sérénité des choses...”, Roy, 1988, p. 36). On trouve la même image dans *La Montagne secrète*, quand la description de l'été tire à sa fin (“[...] les vieilles Indiennes accroupies dans leurs jupes levaient vers l'horizon des visages méditatifs; quelques-unes portaient aux doigts leur chapelet, leurs lèvres remuaient d'un mouvement lent et paisible, comme si elles eussent regardé sans doute avec plus de confiance au-delà de cette vie...”, Roy, 1978, p. 35). Les points de suspension s'apparentent ici au point d'orgue des musiciens.

Comme on l'a remarqué pour le “*et de clôture*”, il arrive que les points de suspension ne soient pas *les bons*, puisque la séquence continue jusqu'à ce que d'autres points de suspension viennent effectuer la *vraie* clôture. C'est le cas dans la description d'un paquebot de croisière (“Le Titanic”): “Il se mit donc à me renseigner: sur un bateau il y avait des cuisines, des marmites, des bibliothèques, [...], un masseur, des stewards; bref, c'était une ville qui s'en allait seule sur les mers... Le soir elle était pleine de lumières qui se déversaient sur les vagues, et un moment peut-être l'eau noire en était comme réjouie...”, Roy, 1980, p. 92). Il semble bien que le descripteur ait voulu nous réserver une surprise en relançant les points de suspension. Le segment aurait pu (dû?) se terminer sur la reformulation (“C'était une ville [...]”), mais le descripteur royen, on le sait, aime subvertir les signes, preuve d'une grande souplesse scripturale. Ces points de suspension *en enfilade* ressemblent en fait aux points d'orgue successifs qui, à la fin d'une œuvre symphonique, peuvent surprendre le spectateur en flagrant délit d'applaudissements prématurés (voir, dans le chapitre précédent, la note 30).

LES POINTS D'INTERROGATION ET D'EXCLAMATION

Outre les points de suspension, le descripteur royen a recours à deux autres marques de «ponctuation expressive», pour parler comme Dupriez (1984, p. 356), en guise de signes démarcatifs de clôture: les points d'interrogation et les points d'exclamation. Gerald Mead, dans une étude sur la représentation de la solitude dans *Bonheur d'occasion*, a aussi remarqué que ces signes de ponctuation indiquent «the transition from «objective description» to a representation of interior thought» (Mead, 1988, p. 130). Notons que l'exemple choisi pour illustrer son observation relève plus d'une structure séquentielle hétérogène à dominante narrative qu'à dominante descriptive⁴¹. Un exemple plus convaincant aurait peut-être été cette description d'Azarius qui s'achève sur une interrogation: «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 [...], son teint frais et sa belle prestance. Il parlait bien; il savait discuter; il savait bien se présenter quand il demandait de l'ouvrage, et, au fond, il n'était pas paresseux. Que lui était-il donc arrivé?» (Roy, 1978, p. 160). Nous avons constaté, ailleurs dans l'œuvre, la présence de ces deux signes démarcatifs de clôture. Il arrive que le paysage dépeint suscite tantôt une interrogation tantôt une exclamation chez le personnage qui le regarde. Dans «De quoi t'ennuies-tu, Éveline?», cette dernière interroge, à deux reprises, le paysage qu'elle découvre. À la suite de la description d'une forêt de l'Idaho, Éveline se demande: «Serait-ce la forêt pétrifiée, les fameuses gorges dont on lui avait parlé? (Roy, 1988, p. 49). Après celle des montagnes de la Sierra Nevada et de la route enneigée, cette même Éveline, retrouvant un pays de neige semblable à celui qu'elle vient de quitter,

doute même qu'elle touche au but: "Ah, mon Dieu, avait-elle donc rêvé tout le voyage, et n'en était-elle toujours qu'à la première nuit?" (Roy, 1988, p. 57). Dans "Âmes en peine", la description des pluviers kildirs s'achève sur une exclamation du narrateur-descripteur ("Mais quelle nature inguérissablement inquiète!", Roy, 1993, p. 57) et, dans "La Maison gardée", celle d'"un bout de route de terre" se perdant "dans l'infini" de la plaine déclenche cette exclamation/interrogation: "Pourquoi dans un pays si jeune l'espoir nous vient-il des espaces déserts et du merveilleux silence!" (Roy, 1983, p. 94). Les deux signes peuvent même apparaître à la suite l'un de l'autre et se répéter, soulignant d'autant mieux la clôture. La description de l'arbre où Jeannot se retire à la nuit tombée, dans "Jeannot-la-Corneille", se ferme sur une question du narrateur-descripteur, à laquelle ce dernier donne lui-même une réponse exclamative de nature reformulative: "De quoi avait-il l'air alors? Eh bien! d'un épouvantail à corneilles!" (Roy, 1993, p. 36). Si la description peut générer sa propre clôture interrogative ou exclamative, il arrive tout de même que le signe envoyé par le descripteur royen soit un leurre et que la séquence reprenne imperturbablement son cours. Pour preuve, la description des conséquences de l'arrivée du printemps à Saint-Henri:

Le printemps, quelle saison de pauvres illusions! Il y aurait bientôt des feuilles dans la clarté des lampadaires; les petites gens mettraient des chaises sur le trottoir en face de leur maison; [...]; et, dans les cours intérieures, [...], les familles réunies causeraient ou joueraient aux cartes. De quoi causeraient-ils ces besogneux dont la vie restait égale et monotone? Ailleurs, les hommes se rassembleraient sur un

terrain vague pour lancer des fers à cheval, [...]. Oui, voilà ce que serait le printemps dans l'enceinte de la fumée, au pied de la montagne! (Roy, 1978, p. 215).

À la suite de cette envolée interro-exclamative, le descripteur aurait pu facilement céder la place au narrateur et faire basculer le discursif dans un nouveau registre. Mais, fidèle à son penchant, il ne peut pas résister à l'envie de déjouer les plus raisonnables attentes...

L'AMONT DE LA DESCRIPTION

Dès le début de cette étude, nous avons voulu classer les indicateurs de description par ordre décroissant de fiabilité, soit :

les signes démarcatifs internes,

les signes démarcatifs externes,

les signes présomptifs,

réservant à *l'amont de la description* un statut particulier.

Pour expliciter notre propos, il ne serait pas saugrenu de faire appel ici à la terminologie de la sémiologie (ou séméiologie) médicale. Les signes démarcatifs internes ont un caractère assertif, ce sont ceux de la description "déclarée". Les démarcatifs externes sont, selon l'acuité du cas, des "symptômes" ou des "syndromes" (faisceaux de symptômes) et autorisent un diagnostic à peu près certain. Les signes présomptifs ou "prodromes", c'est-à-dire les "symptômes avant-coureurs", incitent à la vigilance. Quant à l'étude de "l'amont" de la description, elle se détourne du signe proprement dit pour

examiner, dans l'économie textuelle, le "terrain favorable", le "milieu propice", ou encore les "dispositions" au descriptif.

Au cours de l'examen des frontières externes des textes royens au chapitre 1, nous avons observé qu'un texte sur trois, environ, s'ouvre sur un segment descriptif et qu'un sur sept — en gros — s'achève sur une séquence descriptive. Ce qui nous intéresse à présent, c'est d'entrer au sein même du texte et d'observer les lieux où peut éclore le descriptif. Une telle analyse pouvait prendre une ampleur considérable, nous avons donc choisi de cibler un seul texte, le premier dans l'ordre de publication: *Bonheur d'occasion*. Ce choix ne donnera lieu, bien sûr, qu'à une *esquisse* qu'il faudrait confronter, dans des recherches ultérieures, avec le reste de l'œuvre, ce qui permettrait de dire si les lieux favorables au descriptif sont demeurés les mêmes ou ont changé au fil de la production royenne.

Nous avons relevé, dans *Bonheur d'occasion*, au moins deux lieux propices à la description : les frontières des chapitres et les dialogues.

LES FRONTIÈRES DES CHAPITRES

Dans la trame textuelle, le descripteur royen semble plus disposé à intervenir en début qu'en fin de chapitre. Plus de la moitié des trente-trois chapitres de *Bonheur d'occasion* commencent sur le mode descriptif⁴² tandis que trois chapitres seulement s'achèvent de la sorte⁴³.

Parmi ces incipit descriptifs, quelques-uns sont distribués de manière à provoquer un enchaînement, de la clause narrative à l'incipit descriptif. Ce procédé semble à la fois

rassembler (par solution de continuité) et séparer (par le blanc typographique) les deux modes de discours, ravivant en somme la querelle sur la “belligérance” entretenue par Ricardou (1975, p. 85, 86), mais pour ici l’invalider en confortant les deux thèses antagonistes — et ouvrir aussitôt une autre problématique, celle du *genre*, puisque la séquence *geste critique - retard - révélation* est une des plus conventionnelles du roman-feuilleton⁴⁴. Le chapitre II s’achève sur ces mots: “[Jean] mit la main sur le loquet de la porte. [...]. Il secoua la neige de ses pieds et entra” (Roy, 1978, p. 42). La main posée sur le loquet va ouvrir, en fait, sur la description, au début du chapitre suivant, du restaurant dans lequel entre le protagoniste. De même, si à la clausule du chapitre XXI, Florentine met “la main sur la poignée de la porte” de la maison et la pousse (Roy, 1978, p. 258), le chapitre suivant commence par une description de la salle à manger où vient d’entrer Florentine. Il arrive aussi que le narrateur conduise, en clausule, tel ou tel personnage vers un lieu particulier et que le descripteur, au seuil du chapitre suivant, peigne le lieu en question. C’est le cas par exemple lorsqu’Emmanuel s’achemine vers les *Deux Records* (fin du chapitre XXV) et qu’au début du chapitre XXVI survient une description des clients écoutant la radio. C’est encore le cas lorsque le même personnage part pour le restaurant de la mère Philibert (chapitre XXVI) et qu’une description de l’intérieur de l’établissement inaugure le chapitre suivant. On observera cependant qu’à la fin du chapitre X les personnages s’en vont à la messe sans que le chapitre XI s’ouvre sur une description de l’église Saint-Zotique. Le descripteur, contrairement à ce qu’on pouvait attendre, s’attarde auparavant à décrire la douceur de l’aube dans le quartier.

Dans la plupart des cas, l’incipit descriptif interne sert à établir le cadre spatio-temporel du chapitre. C’est le cas, par exemple, de la description des *Deux Records*

(chapitre III), de celle du logis des Lacasse (chapitre V), de celle du restaurant (chapitre VIII) ou encore de celle de l'appartement des Létourneau (chapitre X). Il arrive cependant que le descripteur refuse cette convention — qui assimile le chapitre à une *scène* et la description à une *didascalie* (le décor) — et que le décrit ne soit qu'une façon d'amorcer un nouveau chapitre, de l'inscrire dans une *atmosphère* particulière, et/ou de préparer le milieu favorable à telle ou telle péripétie. La description de la sortie des vendeuses du Quinze-Cents sous un vent cinglant (chapitre VI) et celle de la fonderie où travaille Jean (chapitre XIV) mènent à la rencontre de Jean et de Florentine, tout comme la description du restaurant au bord du fleuve (chapitre XXIX) permet au descripteur de retrouver Emmanuel et Florentine en tête-à-tête.

Mais placer une description au seuil d'un chapitre, c'est également un moyen de modifier le rythme du texte, quand le besoin s'en fait sentir, et surtout dans le sens d'un *apaisement*, ne serait-ce que pour permettre au lecteur de reprendre son souffle et de mieux assimiler ce qu'il vient de lire. Ricardou a remarqué que la description apparaît souvent "entre deux bornes où le récit peut se défendre en s'y accentuant" (1978, p. 28). C'est ce qu'il appelle "l'encadrement intensifié", un procédé qui garantit "la mise en place d'un équilibre cinétique global" (1978, p. 28). Le narrateur-descripteur royen est sensible à la nécessité de cette stratégie. On se souvient qu'après avoir suivi Jean dans Saint-Henri, au chapitre II, le lecteur bénéficie, au début du chapitre III, d'un moment de répit (*bien mérité*, pour reprendre un poncif) avec la description des *Deux Records*, avant de plonger jusqu'à la fin du chapitre dans un long dialogue sur la guerre et la conscription. Pareillement, la description des clients des *Deux Records* en train d'écouter la radio (chapitre XXVI) intervient alors qu'on vient de suivre dans le quartier un

Emmanuel tout préoccupé de revoir Florentine (chapitre XXV), et avant que ne s'engage un nouveau dialogue sur la France et la guerre⁴⁵. Vers la fin du chapitre XVII, quand Jean se reproche d'avoir eu des rapports sexuels avec Florentine, la description de Rose-Anna en marche vers l'hôpital pour enfants (chapitre XVIII) fait diversion, avant que le lecteur n'apprenne l'état critique dans lequel se trouve Daniel. Le passage du narratif au descriptif relève ici de la métaphore: la circularité du débat intérieur est exorcisée par la linéarité du déplacement. À la fin du chapitre IV, la conversation animée entre Jean et Emmanuel sera suivie, au chapitre V, d'une brève description du logis des Lacasse. Cette séquence qui décrit, de surcroît, une absence de mouvement (tout le monde est au lit) permet au descriptaire de reprendre son souffle avant une péripétie déterminante: Rose-Anna consternée apprend que son fils Eugène vient de s'enrôler dans l'armée. C'est après le coup de théâtre du chapitre IX — Rose-Anna, qui depuis longtemps ne sort presque jamais, vient rendre visite à sa fille au Quinze-Cents — que survient la description de l'appartement des Létourneau (chapitre X), avant que Florentine ne monte l'escalier pour se rendre à la soirée. Et, justement, à ce chapitre tout entier consacré à un bal endiablé succède une rafraîchissante description de l'aube (chapitre XI), avant le départ de Florentine et Emmanuel pour la messe puis le moment où ce dernier, sur le point de quitter la jeune fille, réclame brusquement un baiser.

Si l'on trouve, à la frontière des chapitres, des segments descriptifs permettant un ralentissement momentané du rythme du récit, on constate, à l'inverse, que certaines séquences sont là pour faire passer le récit en vitesse supérieure. L'essoufflement du narratif sera compensé par une description *enlevée*. Celle de la fonderie (chapitre XIV), avec ses prédicats fonctionnels ("incendiait", "se répandaient") et son haut niveau sonore

(“martèlements continus”, “grincement des treuils”, “mille bruits entrechoqués, stridents et mats”), constitue une relance par rapport à la fin du chapitre XIII où le narrateur nous laissait sur cette pitoyable image de Rose-Anna: “les épaules affaissés, le dos arrondi, les paupières lasses, [...] cousa[nt] pour la fête, en se privant même de chanter pour ne pas effrayer sa joie” (Roy, 1978, p. 181-82). Le rythme de la phrase, d’abord haché, épouse le souffle court du personnage, avant de s’épuiser dans une subordonnée terminée par deux monosyllabes. Il arrive aussi que le narratif s’interrompe sur un coup de théâtre, et que le descriptif vienne occuper le laps de temps durant lequel le descriptaire, encore sous le coup de la surprise, est censé reprendre ses esprits. Le chapitre XXXII se termine brusquement sur l’image d’un Azarius immobile, debout devant Rose-Anna, “vêtu de l’uniforme militaire” (Roy, 1978, p. 375), tandis que le chapitre suivant s’ouvre sur une description animée des “vagues kaki” et des “toilettes féminines” en route vers la gare Bonaventure, et de la “foule surexcitée” qui s’y est assemblée (Roy, 1978, p. 375).

Mais, à l’occasion, le descripteur royen semble faire en sorte que le rythme du récit se maintienne d’un chapitre à l’autre. La séquence descriptive en incipit n’est plus là pour régulariser le cours du récit, comme le fait un barrage pour le cours d’un torrent, mais pour entretenir le mouvement narratif de la fin du chapitre précédent. On le constate, par exemple, au chapitre VIII, avec la description du restaurant et des clients à l’affût des places vides. Cette séquence, saturée de prédicats fonctionnels (“avaient”, “guettaient”, “s’emparer”, “gardaient”, “achevait”, “se levait”, “se meublait”, “se penchait”, “s’éloignait”, “lançait”, “grinçait” etc.), ne change en rien le rythme du narratif, tel qu’établi par les gestes de Rose-Anna sortant de l’église et marchant “de son pas le plus rapide, serrant très bravement sur elle, avec presque de la défiance, son pauvre sac de cuir

élimé” vers le restaurant où sa fille travaille (Roy, 1978, p. 104). Il en est de même pour la description de la tempête de neige au seuil du chapitre XII, elle aussi saturée de prédicats fonctionnels (“s’entourait”, “s’étaient amassées”, “avaient chargé”, “se déchaîna”, “battaient”, “entendait”, “se tordaient”, “crépitaient”, “tourbillonner”, etc.) qui permettent au rythme de la narration de perdurer au sein même du descriptif – au point de mériter l’étiquette de “description d’action” — d’autant que, dans sa rudesse, le comportement d’Emmanuel en quête d’un baiser (“Il la saisit par la taille si brusquement qu’elle en perdit l’équilibre. Très rouge, tremblant, il lutta contre elle et lui prit les lèvres”, Roy, 1978, p. 147) perpétue la furie de la tempête.

LES DIALOGUES

Le dialogue, dans *Bonheur d’occasion*, joue un rôle prépondérant⁴⁶. Il arrive fréquemment qu’une ou plusieurs séquences descriptives, de longueur variable, soient insérées dans la conversation. Elles sont là pour rendre compte du physique des interlocuteurs, mais s’attardent aussi, entre autres, sur leurs gestes, leurs attitudes et le registre de leur voix. Autrement dit, le descriptif entretient des rapports étroits, souvent didascaliques, avec le dialogue. On se souvient, par exemple, du portrait d’Azarius au chapitre III (p. 45) et, au chapitre XX, de celui d’Eugène (p. 243), enchâssés entre deux répliques, mais aussi du geste de Mme Laplante qui frotte le bras de sa chaise tout en conversant avec sa fille Rose-Anna (p. 199), et de celui de la mère Philibert qui “tapot[e] le comptoir avec énervement du bout de ses doigts grassouillets” en s’entretenant avec Emmanuel (p. 56). On se rappelle la réaction d’Eugène qui “ri[t] mollement, sans

conviction et sans joie, un peu par ennui” quand sa mère lui dit: “— Ils ont voulu t’envoyer là-bas [la Norvège], je suppose! [...]” (p. 235) et celle d’Emmanuel qui sourit “de satisfaction” lorsque Florentine accepte presque son invitation (p. 115). C’est aussi la “grosse voix bourrue, enfantine et conciliante” de Marguerite qui s’interpose dans la conversation de Jean, Emmanuel et Florentine (p. 113), et celle de Jean, “une voix calme et mordante, détachant nettement toutes les syllabes”, qui va répondre à cette question d’Azarius: “Ne trouvez-vous pas que c’est le devoir de la jeunesse d’aller se battre?” (p. 47). Si ces segments descriptifs insérés dans le dialogue permettent au descriptaire de se faire une meilleure idée des personnages, ils ajoutent à coup sûr de la diversité au mode discursif choisi. Les intermèdes descriptifs modèrent le dialogue et en facilitent la lecture, régularisant un échange parfois précipité, surtout si le segment perdure, comme c’est le cas pour la description de Léon Boisvert (Roy, 1978, p. 57) — véritable *retenue* dans un torrent de paroles. Naturellement, le “défaut” souvent imputé au descriptif, celui de briser le rythme, s’avère précieux lorsqu’il s’agit de maintenir le suspense. Rappelons la scène où Azarius revient à la maison après une journée de travail et annonce à sa femme: “Un bon vent, [...], amène les bonnes surprises, Rose-Anna!” (Roy, 1978, p. 171). En plus des remarques du narrateur, plusieurs segments descriptifs se glissent entre les répliques pour faire durer l’attente. Entre le moment où Azarius pique la curiosité de Rose-Anna et celui où il révèle son projet (ils vont aller rendre visite à la parenté de sa femme qu’ils n’ont pas revue depuis sept ans), on trouve trois descriptions de l’attitude de Rose-Anna et une description du physique d’Azarius. Bien sûr, le personnage lui-même n’a de cesse d’entretenir le suspense (“Il aimait, n’ayant pas souvent de grandes joies à donner, dorer les petites surprises, les présenter comme un événement, jouir de l’attente et la prolonger.

[...]” et Rose-Anna devra lui demander à deux reprises de quoi il s’agit (“— Quoi ce que c’est, Azarius?” et “— Quoi ce que c’est donc, beau fou, ta nouvelle? C’est une nouvelle que t’as? Ben, dis-la donc, ta nouvelle”), et même là Azarius ne répondra pas tout de suite (“— Ah, t’es curieuse, hein, la femme!”). Mais le descripteur vient faire cause commune avec le personnage, en participant lui aussi à la stratégie dilatoire. En somme, les segments descriptifs vont ici bien au-delà de la simple didascalie et/ou de la caractérisation actorielle puisqu’ils vont jusqu’à assumer, si besoin est, une fonction narrative.

Les “contours” du descriptif relèvent, pour Hamon, et surtout dans “certains genres réalistes-naturalistes, ou pédagogiques, d’une thématique justificatrice, sorte de thématique vide, ou postiche [...]” (1993, p. 171). Le théoricien estime donc que “[t]out le problème de l’auteur réaliste sera [...] de faire de cette thématique *vide* une thématique *pleine*, de faire en sorte que cette prolifération adjacente de regards, de milieux transparents, etc. soit amenée à jouer un rôle dans le récit, ne soit plus un simple remplissage [...]” (1972, p. 485). Or, il semble bien que Gabrielle Roy a su relever ce défi. Notre étude des signes démarcatifs (internes/externes) et présomptifs montre que le descripteur royen valorise les plus usés d’entre eux. Par ailleurs, l’examen des contours a permis de déceler, chez le descripteur, de nouvelles idiosyncrasies. On avait vu, dans le chapitre précédent, que ses stratégies descriptives témoignaient d’une grande souplesse dans l’écriture puisqu’il se réservait même le droit de leurrer le descriptaire, non sans humour. Cette tendance se retrouve dans les contours du descriptif. Ainsi, le descripteur royen aime accentuer le cadre de ses séquences. On a observé des tics signalétiques (le

présentatif “c’était” et le deux-points). Le descripteur accumule volontiers les signes, même devant le démarcatif de description par excellence, “c’était”. On pourra voir dans ce geste une prévenance accrue pour le lecteur — ou le refus du pédagogue de postuler la perspicacité de son auditoire. N’oublions pas, cependant, que le descripteur royen prend parfois un malin plaisir à confondre son lecteur en brouillant les signes. Il compromet alors, mais pour le plus grand bénéfice de son art, la prévisibilité du descriptif, tant quantitative que qualitative.

¹ Dilemme exprimé dans cette strophe du poème “Le cadre”, de Baudelaire:

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S’adaptaient juste à sa rare beauté;
Rien n’offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.

² Voir, par exemple, les cadrans peints des “horloges à gaine” québécoises. Un très bel exemple en est reproduit à la page 23 du livre de John Fleming, *Les Meubles peints du Canada Français 1700-1840*. Il s’agit d’un paysage “encadré” par l’artiste à l’intérieur même du cadran.

³ D’après Philippe Bonnefis, il ne faut pas confondre “c’était” et “c’est”. “C’était est un présentatif: il affiche une présence, la déroule, l’impose sourdement; l’imparfait — car c’était n’est pas c’est — dit une durée (depuis quand et pour combien de temps?) [...]” (1974, p. 145).

⁴ Voir son livre *Repetition and Semiotics. Interpreting Prose Poems*.

⁵ Nous faisons abstraction, bien sûr, des cas où “c’était” introduit un chronotope, comme dans le célèbre rêve d’*Athalie* (Acte II, Scène 5, vers 490): “C’était pendant l’horreur d’une profonde nuit” (Racine, 1963, p. 54).

⁶ Il s’agit en fait d’une figure de style de type macrostructural, l’*antéisagoge*, qui “consiste à faire se succéder, dans le discours, des éléments d’information négatifs puis des éléments positifs [...]” (Molinié, 1992, p. 50).

⁷ Voir à ce sujet l’article d’Anne Srabian de Fabry, “À la recherche de l’ironie perdue chez Gabrielle Roy et Flaubert”.

⁸ Voir également, dans “Ély! Ély! Ély!”, la description de l’hôtelier (“Je l’observai à mon tour. C’était un homme entre deux âges [...]”, Roy, 1988, p. 107).

⁹ Voir aussi, dans “De quoi t’ennuies-tu, Éveline?”, la description des collines du Nevada (“Ce soir-là, elle vit un paysage qui devait vivre à jamais dans son souvenir. C’était, s’épaulant directement au ciel, une chaîne de collines comme dans le Montana [...]”, Roy, 1988, p. 55).

¹⁰ On retiendra également, dans *Bonheur d’occasion*, la description de la sortie des travailleurs (“Jean Lévesque restait enfoui dans l’entrée d’un magasin à cogner ses talons contre la pierre froide. Et le flot grossissant d’ombres coulait devant lui. C’était un flot las, pressé, qui roulait sans tumulte vers le repos du soir. [...]”, Roy 1978, p. 77).

¹¹ On remarque à quel point certains personnages de Gabrielle Roy peuvent se ressembler. Hormis les yeux (le regard), cette description du père Le Bonnicie rappelle étrangement celle de Stépan Yaramko, dans “Un jardin au bout du monde”:

Était-ce encore un visage humain que Martha avait sous les yeux? Le front, la bouche, le regard, tout ce qui en des physionomies même rébarbatives est porte d'accès, chez Stépan se cachait sous du poil. La grosse moustache en herse couvrait tout le bas du visage; l'effroyable brousse des cheveux de jour en jour s'étendait; d'énormes sourcils noueux et sombres la rejoignaient; au fond, veillaient des yeux de loup, défiants et sombres (Roy, 1987, p. 164).

¹² Pour Hamon, le terme ekphrasis “désigne la description littéraire [...] d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire — peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. — que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction” (1991, p. 8).

¹³ Quand nous nous intéresserons à la schématisation du descriptif, et en particulier à l'opération de reformulation-affectation (chapitre 3), nous verrons que cette description pose un problème de perspective (narratorielle et/ou actorielle?). Pour l'instant, nous avons choisi de faire comme si la perspective était narratorielle.

¹⁴ Dans cette phrase du texte, “c'était” est signe démarcatif interne de clôture. Mais il relève d'une opération descriptive particulière, l'opération d'affectation-reformulation, dont nous parlerons au troisième chapitre.

¹⁵ La chevelure du vieux Sigurdson rappelle celle du Survenant dans l'ouvrage éponyme de Germaine Guèvremont: “sa chevelure rebelle et frisée dru, d'un rouge flamboyant, descendait dans le cou” (1974, p. 26).

¹⁶ Si le texte royen préfère généralement l'imparfait “il y avait” à la forme du présent, c'est d'abord par concordance des temps, le présent de narration y étant très rare, même — et cela mérite d'être souligné — dans les reportages. C'est aussi par souci de style: l'adjonction de la désinence d'imparfait brise la séquence monosyllabique et, du même coup, estompe tant soit peu le caractère froidement dénotatif (le “sémantisme vide” dirait Fromilhague et Sancier) de la formule.

¹⁷ Tout au plus, un peu plus loin dans le texte, des micro-propositions comme “visage réduit”, “le teint qu'elle avait déjà foncé”, “le visage, même dans la mort resté un peu brun, recevait du col de satin un reflet délicat comme celui d'une lampe à la lueur embellissante” (Roy, 1997, p. 50-51).

¹⁸ Dans *Lourdes*, Zola évoque les visions de Bernadette, l'apparition de la “Dame d'un abord si gracieux, parfaitement aimable, pleine de politesse [...]” (1968, p. 88).

¹⁹ À ce sujet, voir notre article “Portrait du descripteur dans *Les Caves du Vatican*”.

²⁰ Mis à part les exemples qui suivent, on pourra se reporter, entre autres, à la description de la cachette du pinson chanteur, dans “Les visiteurs de la journée” (Roy, 1993, p. 133), à celle du lac, dans “Le vieillard et l'enfant” (Roy, 1969, p. 114-15), puis à celle d'Alexandre en barque sur le Lac Vert (Roy, 1979, p. 219), ou encore à celle du costume de voyage d'Éveline, dans “Les déserteuses” (Roy, 1980, p. 102) et enfin à celle des lacs

au Manitoba, dans “Le capucin de Toutes-Aides” (Roy, 1992, p. 157).

²¹ Les taureaux de Camargue, élevés pour la “course libre”, spectacle taurin sans mise à mort, sont tous baptisés de noms de théâtre — qui ne sont pas pour rien dans l’effroi qu’ils inspirent à leurs adversaires. Le plus célèbre d’entre eux, “Sanglier”, a même été statufié dans un parc du Cailar.

²² Pour la peinture, on pensera tout naturellement aux *Pèlerins d’Emmaüs* de Rembrandt. Pour le théâtre, on se reportera à la *transfiguration* de Lindor en grand seigneur, à la fin du *Barbier de Séville* de Beaumarchais:

LE COMTE, *jetant son large manteau, paraît en habit magnifique.* — [...] je suis le Comte Almaviva [...] (1965, p. 97).

²³ Pierre Fontanier, dans *Les Figures du discours*, définit ainsi ce terme: “L’Hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante” (1977, p. 390).

²⁴ Voir aussi la nomenclature de l’outillage d’un fermier mennonite, dans “Les Mennonites” (Roy, 1982, p. 50).

²⁵ Pour des exemples supplémentaires, on se reportera, entre autres, à l’énumération des cadeaux apportés par Elsa à Jimmy, dans *La Montagne secrète* (Roy, 1978, p. 253) et aux observations d’Alexandre lors d’une promenade à Montréal, dans *Alexandre Chenevert* (Roy, 1979, p. 120).

²⁶ On pourra lire également l’énumération des détails de l’esquisse de Pierre, dans *La Montagne secrète* (Roy, 1978, p. 31) et celle des bâtiments du vieux Fort-Chimo, dans “La rivière sans repos” (Roy, 1979, p. 199).

²⁷ L’auberge comme image de l’asile chaleureux figure dans deux poèmes de Baudelaire, “La Mort des pauvres” et “L’Irréparable”. Claude Pichois évoque la parabole du bon Samaritain “(Évangile selon saint Luc, X, 34-35)” qui “conduit le voyageur dans une auberge, prend soin de lui et paie l’hôte” (Baudelaire, 1975, p. 1089-1090).

²⁸ Dans le cas particulier de la description royenne, nous préférons parler d’entrée dans un espace plutôt que d’“intrusion dans un lieu inconnu” car il n’est pas nécessaire qu’il y ait *infraction* pour déclencher la description (Hamon, 1972, p. 473). *Le Petit Robert 1* définit “intrusion” comme “[f]ait de s’introduire, sans en avoir le droit [...]” (1988, p. 1027).

²⁹ Il est impossible de ne pas penser ici au “grand” et au “petit” lever du Roi-Soleil, mais sans la moindre malice, puisque le texte reprend le poncif de “l’enfant-roi”.

³⁰ Tout comme Pierre de *La Montagne secrète* qui, avec l’aide d’un “petit miroir”, étudie ses traits. Mais c’est pour faire son autoportrait (Roy, 1978, p. 211-12).

³¹ Dans une lettre à Gabrielle Roy, en date du 6 janvier 1978, Ben-Z. Shek écrit: “Et j’ai cru voir dans le jeu de la lumière et de l’ombre dans la lanterne du traîneau de Médéric un ‘reflet’ de l’art et de l’artiste, qui résume en quelque sorte tout le livre. Merci encore une fois de ce cadeau tellement riche”(Fonds Gabrielle Roy, boîte 19, chemise 6).

³² La critique royenne s’est aussi intéressée à la fenêtre. Voir, entre autres, de Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy, l’œuvre et l’écrivain* et d’Ellen Reisman Babby, *The Play of Language and Spectacle: A Structural Reading of Selected Texts by Gabrielle Roy*.

³³ On trouve un exemple similaire dans *La Montagne secrète*. Mais là, c’est l’astre des nuits qui se lève: “La lune se levait. Elle éclairait devant Pierre la steppe rase à l’infini” (Roy, 1978, p. 118).

³⁴ “Le lendemain, au point du jour, les Carthaginois s’occupèrent de ramasser les dépouilles et de visiter ce champ de carnage, horrible même pour des ennemis” (Tite-Live, 1869, p. 569).

³⁵ Il faut signaler tout ce que ce passage doit aux poncifs de l’insolite. On le comparera, par exemple, avec “The Domain of Arnheim” d’Edgar Allan Poe, traduit par Baudelaire sous le titre “Le domaine d’Arnheim” (1951, p. 940-56). Chez Poe,

Le visiteur, tombant tout à coup dans cette baie, au sortir des ténèbres de la ravine, est ravi et stupéfait à la fois par le large globe du soleil couchant, qu’il supposait déjà tombé au-dessous de l’horizon, mais qui maintenant se présente en face de lui et forme la seule barrière d’une perspective immense qui s’ouvre à travers une autre fente prodigieuse séparant les collines (p. 954).

... et un peu plus loin:

En même temps, tout le paradis d’Arnheim éclate à la vue [...]; on aperçoit, comme un vaste rêve, tout un monde végétal où se mêlent les arbres sveltes de l’Orient, les arbustes bocagers, les bandes d’oiseaux dorés et incarnats, les lacs frangés de lis, les prairies de violettes, de tulipes, de pavots, de jacinthes et de tubéreuses [...], — et, surgissant confusément au milieu de tout cela, une masse d’architecture moitié gothique, moitié sarrasine, qui a l’air de se soutenir dans les airs comme par miracle, — faisant étinceler sous la rouge clarté du soleil ses fenêtres encorbellées, ses miradores, ses minarets et ses tourelles [...]” (p. 956).

³⁶ L’emploi du terme “projecteur” n’est pas intempestif puisque, dans “La chatte de monsieur Émile”, le soleil est présenté comme un “singulier projecteur” (“En sorte que le soleil avant de tourner le cap s’arrête toujours un moment sur ce champ. Dans cet instant, il l’illumine en entier, comme sous un singulier projecteur, [...]”, Roy, 1993, p. 26). Pour

des exemples supplémentaires de lumière s'accompagnant d'un effet de *spot*, voir la description du trottoir partiellement inondé de "fraîche lumière" dans *Alexandre Chenevert* (Roy, 1979, p. 25) ou encore celle de Sire Malard et de sa Dame tournant dans une "tache claire de la mare sombre", dans "De Retour à la mare de monsieur Toung" (Roy, 1993, p. 159).

³⁷ Une technique cinématographique bien connue consiste à éclairer un intérieur avec des projecteurs placés à l'extérieur des fenêtres, et parfois portés par des grues.

³⁸ Les manuels de jardinage conseillent d'évaluer la densité d'une pelouse en portant le regard non point à la verticale mais quelques pas en avant.

³⁹ Notons que ces deux fonctions du "et de clôture" se retrouvent chez un autre "marqueur de clôture": l'adverbe "enfin". Dans "La tempête", la description énumérative des moyens possibles de locomotion en hiver garde pour la fin celui que les jeunes gens emprunteront pour aller à la fête chez les Guérin, par une forte tempête de neige, et qui s'avérera aussi important que les personnages ("Il y avait, chez mon oncle, pour voyager l'hiver, plusieurs moyens, et d'abord la vieille Ford [...]; ensuite, les longs traîneaux à plusieurs places, le *cutter*, [...]; enfin, il y avait la cabane", Roy, 1980, p. 252). De même, dans "La Maison gardée", la description énumérative des enfants qui approchent de l'école s'achève sur un "enfin" qui présente le protagoniste de l'histoire, André Pasquier ("Bientôt, même à cette distance, je reconnaissais les enfants: les petits Badiou [...]; les Cellini [...]; mes petits Auvergnats [...]; les deux petits Morissot [...]; les Lachapelle; enfin, presque toujours seule, souvent la dernière, souvent aussi en retard, une petite silhouette se hâtant, les épaules en avant, le cartable au dos et comme accablée", Roy, 1983, p. 96).

⁴⁰ Il s'agit, en fait, d'une *fermeture en blanc*, analogue à celle que nous avons relevée dans "Le Titanic" (voir chapitre précédent).

⁴¹ Il s'agit de la scène où Florentine, enceinte depuis peu, passe la nuit chez Marguerite:

Florentine continuait à se taire. Elle aussi réfléchissait. Mais loin d'être touchée par l'offre de Marguerite, elle demeurait pétrifiée de surprise que son secret eût pu être découvert, et que surtout Marguerite osât parler de cela — de cela qui arriverait plus tard, qui était si effrayant qu'elle-même ne pouvait se résoudre à l'envisager. Quelle sottise, cette Marguerite! Quelle grande bête! Folle et sottise! (Roy, 1978, p. 269).

⁴² Voir les chapitres III, V, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XXI, XXII, XXV, XXVI, XXVII, XXIX et XXXIII.

⁴³ Il s'agit des chapitres V, XVI et XXXIII.

⁴⁴ Voir à ce sujet l'article de Guy Laflèche, "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois". Son étude de *Bonheur d'occasion* l'amène à conclure qu'il s'agit d'"un

excellent roman populaire qui s'organise de manière efficace sur le modèle du roman feuilleton qui en est le prototype, à partir d'un système d'idées reçues, aussi bien au niveau de la substance que de la forme narrative et jusqu'aux niveaux thématiques et idéologiques" (1977, p. 113).

Cette opinion a suscité de vives réactions. Dans un article sur "La critique «gauchiste» (et gauche?) de *Bonheur d'occasion*", Shek regrette le point de vue "ultra-radical" de J. Wilson Clark, Guy Laflèche, Jean Morisset et Myo Kapetanovich. Il estime que la définition du "roman populaire" par Laflèche n'engage que "des généralités telles «la rhétorique de la confusion et du mystère», et celles «de la misère», «de l'émotion et de la sentimentalité» (Laflèche, 1977, p. 110), et aucune comparaison avec des romans d'époque appartenant à ce sous-genre. De références à des études sur le feuilleton et le roman populaire, "point!" (1996, p. 58).

⁴⁵ La description du restaurant de la mère Philibert (chapitre XXVII) est aussi enchâssée entre une promenade dans Saint-Henri (Emmanuel cherche Florentine — chapitre XXVI) et un dialogue qui met en scène Emmanuel et Alphonse.

⁴⁶ James E. La Folette y a trouvé la matière d'une copieuse thèse de maîtrise (337 pages), "Le parler franco-canadien dans *Bonheur d'occasion*" (La Folette, 1950).

CHAPITRE TROISIÈME

MORPHOLOGIE DU DESCRIPTIF

NATURE DU DESCRIPTIF

Pour amorcer l'étude de la morphologie du descriptif chez Gabrielle Roy, voyons s'il relève d'un "système" identifiable. Pour ce faire, nous nous adresserons une fois de plus à Hamon, qui consacre un chapitre de son ouvrage *Du descriptif* à l'élaboration d'une typologie du sujet dans différents genres¹ (1993, p. 127-63). Un bref rappel des vues du théoricien nous permettra de décider si le descripteur royen favorise un système particulier — et, chemin faisant, de nous familiariser avec l'indispensable terminologie.

Un "système descriptif", dit Hamon, "est un jeu d'équivalences hiérarchisées: équivalence entre une *dénomination* (un mot) et une *expansion* (un stock de mots juxtaposés en liste, ou coordonnés et subordonnés en un texte) [...]" (1993, p. 127). Le théoricien explique ce qu'il entend par le premier de ces termes:

la dénomination, qui peut être simplement implicite, non actualisée dans la manifestation textuelle, qui peut être assurée par un déictique («cela»), par un lexème («maison») ou par un métalexème («paysage», «description», «tableau», «portrait»), assure la permanence et la continuité de l'ensemble, servant de terme à la fois régisseur, syncrétique,

mis en facteur commun mémoriel à l'ensemble du système,
de *pantonyme* [...] à la description (1993, p. 127).

Ce "pantonyme" qui, "en tant que mot [...] est dénomination commune au système", et qui, "en tant que sens, [...] en est le dénominateur commun" (Hamon, 1993, p. 127), revient sous différentes appellations dans le discours théorique. Avant d'adopter le terme "pantonyme", Hamon utilisait celui de "thème introducteur" (1972, p. 475). Riffaterre parle de "mot noyau" (1978, p. 194, note 3), Fromilhague et Sancier de "terme fédérateur" (1991, p. 74). Adam et Petitjean optent pour "thème-titre" ou "hyperthème" (1989, p. 108, 131), tandis que Madeleine Frédéric préfère "formule synthétique" (1986, p. 106). Le pantonyme, ou thème-titre — ces deux appellations nous ont paru les plus simples et expressives — est une de trois composantes du système descriptif. Les deux autres, la "nomenclature" et les "prédicats", relèvent de l'"expansion" (Hamon, 1993, p. 128). Par nomenclature, Hamon entend les différentes *parties* de l'objet décrit, et par prédicats, ses *propriétés* tant qualificatives que fonctionnelles (1993, p. 127). Selon Adam et Petitjean, les prédicats voués aux fonctions ont "des fonctions secondaires («catalyses»)", qu'il ne faut pas "confondre avec les fonctions «noyaux» qui font avancer l'histoire dans un récit" (1982, p. 80). Ces "prédicats de faire" englobent "l'ensemble des verbes et adjectifs non statifs" (Adam et Petitjean, 1982, p. 81). Hamon estime que la présence simultanée de ces trois unités (pantonyme, nomenclature et prédicats) reste facultative, mais que "l'ensemble constitu[e] ce que l'on pourrait appeler la norme (construite) de tout système descriptif" (1993, p. 128).

Soit, à titre d'exemple, la description des bicyclettes d'enfant dans "La rivière sans repos". "Les vélos étaient de petite taille, moitié rouge vif, moitié chrome étincelant, et à

leurs guidons flottaient de claquantes lanières de plastique multicolore. [...]” (Roy, 1979, p. 263). Cette séquence comporte un pantonyme (“les vélos”), une nomenclature (“leurs guidons”) et un groupe de prédicats, les uns qualificatifs (“étaient de petite taille”, “moitié rouge vif, moitié chrome étincelant”), les autres fonctionnels (“flottaient de claquantes lanières de plastique”). Quand un segment réunit les trois composantes de base du système descriptif, comme c’est le cas ici, Hamon le classe parmi les “systèmes descriptifs complexes, à trois postes” (1993, p. 152-53). Si une unité vient à manquer, il s’agira de “systèmes descriptifs simples, à deux postes” (1993, p. 152). Dans certains cas extrêmes, surtout en poésie, deux des trois composantes peuvent manquer. Hamon cite un texte de Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, qui présente un système descriptif “rédui[t] à une pure liste de prédicats” (1993, p. 129). De façon générale, le descripteur royen joue le jeu descriptif à fond: il favorise les systèmes descriptifs complexes à trois postes.

Quand le système descriptif royen joue sur deux unités seulement, les prédicats sont presque toujours de la partie. Autrement dit, la situation [pantonyme + nomenclature, sans prédicats] ne se présente qu’exceptionnellement dans l’œuvre. Même s’il s’agit à première vue d’une pure énumération, comme, dans *Bonheur d’occasion*, celle des mets choisis au restaurant par Jean et Florentine, et si le descripteur privilégie ostensiblement les postes du pantonyme et de la nomenclature, on trouve dans cette description des traces de prédicats qualificatifs et fonctionnels: “Les plats *se suivaient*: le potage *Julienne*, les hors-d’œuvre, une entrée *de filet de sole*, l’entrecôte, la laitue, les pâtisseries *françaises*” (Roy, 1978, p. 83, nous soulignons les prédicats). À sacrifier une composante, le descripteur royen joue plutôt sur l’omission du pantonyme, parfois de la nomenclature. Pour illustrer ce dernier cas ([deux postes, pantonyme + prédicats]), on

peut citer, dans “La Grande-Minoune-Maigre”, l’éthopée de la chatte (“De caractère, elle était renfrognée, morose, entêtée et toujours inquiète”, Roy, 1993, p. 68) et celle d’une source d’eau vive (“Elle n’émettait qu’un faible bruit, à peine plus que celui d’une petite aiguille de montre qui marque le temps. Elle était douce, énigmatique, mystérieuse comme au début de sa vie”, p. 74). On retrouve à peu près la même configuration dans “Les frères-arbres”, avec la description des deux trembles, pour autant que la nomenclature, assez évasive d’ailleurs (“feuillage”, et surtout “corps”), tend à s’effacer sous l’abondance des prédicats: “Jamais on ne vit petits arbres poussant côte à côte parvenir à tant se ressembler: même hauteur, même minceur du corps, même distribution du feuillage, même façon un peu timide de se tenir, caractéristique des trembles — les moins orgueilleux des arbres —, tout droits cependant et pareillement enveloppés de leur discrète musique” (Roy, 1993, p. 83). On ne sera pas surpris d’apprendre que ces trois derniers exemples proviennent d’un des textes royens les plus empreints de poéticité, *Cet été qui chantait*². Le titre du recueil est d’ailleurs, en lui-même, une promesse poétique, à forte teneur animiste ou panthéiste (Jean Giono intitule une de ses œuvres *Le Chant du monde*, Gustav Mahler compose un *Chant de la Terre*). Or le lyrisme se nourrit essentiellement de prédicats, tandis que la nomenclature, par vocation, serait plutôt vouée au prosaïque³.

Certains systèmes descriptifs royens sont marqués par l’ellipse du pantonyme, sans que cela pose pour autant le moindre problème d’identification. À la fin de “La rivière sans repos” figure une séquence descriptive séparée de ce qui précède par trois astérisques: “À moitié édentée, le dos pareil à l’arc tendu, la paupière droite plissée, inséparable de la fumée de cigarette, elle suivait en tout temps les bords de la sauvage

Koksoak” (Roy, 1979, p. 314). En dépit du hiatus, point n’est besoin de thème-titre pour comprendre qu’il s’agit d’une description d’Elsa à l’âge mûr. De même, malgré l’absence de pantonyme déclaré, le lecteur de *Bonheur d’occasion* conçoit aisément, en abordant l’incipit descriptif du chapitre XIII, qu’il a affaire à une description d’ambiance et que l’on est chez les Lacasse, comme à la fin du chapitre précédent: “Le ronron de la machine à coudre grignotait le silence; il se taisait parfois; on entendait alors la bouilloire chanter. Rose-Anna, les lèvres pincées, examinait une couture de près; puis elle pressait la pédale et la voix du travail repartait, sourde, inlassable et légèrement plaintive. [...]” (Roy, 1978, p. 164). L’ellipse du pantonyme peut poser, on le sait, de graves problèmes de lecture, même en poésie. Chez Rimbaud, par exemple, elle contribue à donner au texte un caractère “présentatif” — pour parler comme Tzvetan Todorov, qui veut dire par là que le texte ne cherche plus à *représenter* (voir note 29). On ne saurait s’attendre à ce genre d’audace de la part du descripteur royen. L’omission du pantonyme, rare au demeurant, n’obéit en somme qu’à un souci d’économie langagière, et seulement lorsque toute équivoque est levée. Elle permet alors, comme dans les exemples précités, de combiner les avantages d’une division du texte en chapitres (ou en segments isolés par des astérisques) et la nécessité d’établir une continuité, un *lié*.

Mais il arrive que le thème-titre, absent au début de la séquence, soit révélé *in extremis*. Ce procédé relève d’une opération descriptive particulière, recensée par les théoriciens, et dont nous parlerons plus loin: l’affectation. Dans ce genre de situation, le descripteur pourra croire un instant que le pantonyme a été sciemment escamoté, ce qui ouvrira la voie à diverses spéculations que l’apparition tardive du pantonyme pourra valider ou invalider. C’est le cas, entre autres, de la description du *kalmia* dans “La gatte

de monsieur Émile” (Roy, 1993, p. 24), de celle du *sundae special*, dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1978, p. 18), et encore de celle de Cardinal, dans “Gagner ma vie...” (Roy, 1980, p. 284). Le pantonyme se voit également différé lors de la description de l’Avenue Palestine, dans le texte du même nom (Roy, 1982, p. 56) et de celle du restaurateur chinois, dans “Petite Ukraine” (Roy, 1982, p. 84).

De temps à autre, bien que le thème-titre soit fourni en tête de segment ou un peu plus tôt, il ne produira guère mieux qu’un “«blanc» sémantique” (Hamon, 1993, p. 79), et le descriptaire ressentira une carence *de facto*. Dans pareille circonstance, le pantonyme est considéré comme un “asémantème” (Hamon, 1993, p. 150) et peut donc poser un problème de lisibilité sur lequel nous reviendrons sous peu. Le thème-titre “gatte”, dans “La gatte de monsieur Émile” (Roy, 1993, p. 24), celui de “broncho”, dans “Danse, Mouffette” (Roy, 1993, p. 106) ainsi que “chanson de verre”, dans “Ma coqueluche” (Roy, 1980, p. 82), compromettent la lisibilité du système descriptif puisque ces asémantèmes sont des néologismes⁴. Il en va de même quand le pantonyme est (ou contient) un nom propre, comme “royaume de Bessette” dans “Le capucin de Toutes-Aides” (Roy, 1992, p. 198), ou “vallée Houdou”, dans le texte éponyme (Roy, 1987, p. 144-45) — et quand il s’agit d’un terme technique spécialisé⁵, parfois même donné en anglais, comme c’est le cas dans “Un jardin au bout du monde” avec le thème-titre “dug-out” (Roy, 1987, p. 187). Le descriptaire pourra aussi éprouver une “déflation sémantique” au stade du pantonyme, si ce dernier est “un présentatif-neutre, un indéfini” (Hamon, 1977, p. 270; Hamon, 1993, p. 150). On retiendra, entre autres, le thème-titre “des riens”, dans “La rivière sans repos” (Roy, 1979, p. 315), le pronom indéfini “tout”, dans “Le téléphone” (Roy, 1979, p. 73) et le métalexème “spectacle” dans “L’école de la

Petite Poule d'Eau" (Roy, 1992, p. 132). Mais s'il arrive au descripteur royen de compromettre la lisibilité du système en choisissant pour pantonymes de virtuels asémantèmes, il tend en revanche à les assortir de nomenclatures et de prédicats très lisibles qui, à l'occasion, ne dépareraient pas un dictionnaire. Le "dug-out", par exemple, est décrit comme une "sorte d'étang creusé pour retenir la pluie et la conserver à l'usage des bêtes pendant les étés torrides. [...]" (Roy, 1987, p. 187). Muni de cette définition, un descripteur instruit de l'élevage en terrain calcaire et poreux pourra se faire une idée très précise de la chose, et identifier, par exemple, le "dug-out" avec la "lavogne" du Midi de la France, qui remplit exactement le même office⁶. Il semble donc que l'omission, littérale ou virtuelle, du pantonyme, même si elle trahit chez le descripteur royen une *réticence*, c'est-à-dire une volonté de suspense, déclenche inversement, chez ce même descripteur, un *regret*, qui l'incite à compenser le mystère par un regain d'informations, quantitatif et/ou qualitatif. On pourra voir, dans cette hésitation, la marque du pédagogue qui, ayant eu recours à un piège didactique, prend un soin particulier à souligner qu'il s'agissait bien d'un stratagème.

Cette problématique de la lisibilité, qui se pose tout naturellement à propos des systèmes descriptifs "incomplets", par exemple le système à deux postes avec ellipse du pantonyme, peut resurgir dans les systèmes "complets" à trois postes, au niveau de la nomenclature et des prédicats. Hamon a d'ailleurs élaboré une limpide "typologie des systèmes descriptifs" à partir du facteur de lisibilité et d'illisibilité de ces deux composantes. Ces "quatre grands types" de système descriptif (1993, p. 158) correspondent aux combinaisons suivantes: 1. nomenclature et prédicat lisibles 2. nomenclature et prédicat illisibles 3. nomenclature lisible et prédicat illisible

4. nomenclature illisible et prédicat lisible. Nous adopterons ce classement⁷.

PREMIER TYPE: NOMENCLATURE ET PRÉDICAT LISIBLES

Le descripteur royen, peu enclin à l'illisibilité, évite la surenchère [nomenclature et prédicat illisibles] (type II), et favorise la formule [nomenclature et prédicat lisibles] (type I). Parfois même, il tend à surdéterminer la lisibilité, comme le ferait un pédagogue soucieux d'éveiller chez ses élèves des images familières. Dans "Ély! Ély! Ély!", par exemple, l'image mentale que se fait le lecteur de Joe Wallman, berger de la colonie huttérite d'Iberville, sera d'autant plus nette que le descripteur, après avoir dépeint les "yeux bleu azur", la "barbe sombre" et le "haut chapeau de feutre noir" de l'homme, ajoute — comme si le prédicat qualificatif "haut" ne suffisait pas, et comme pour s'assurer que le descriptaire a visualisé le *bon* couvre-chef — qu'il s'agit d'un chapeau "en forme de tuyau de poêle" (Roy, 1988, p. 105). De même, la description des "belles bottines montantes" d'Odette, dans "Un bout de ruban jaune", signale que "le bout [en] était pointu et retourné", pour préciser aussitôt: "un peu en quille de bateau" (Roy, 1980, p. 69). Quelle que soit l'agrafe comparative mise en œuvre (la préposition *en* dans les deux exemples précédents), la comparaison, dont on sait qu'elle propose "un rapport de ressemblance établi entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre" (Morier, 1961, p. 80), participe tout naturellement à la surdétermination. C'est, par exemple, la description de la neige fraîchement tombée, dans "La tempête", une neige "coite" qui "adhérait au sol, dormant sur place" et que le descriptaire compare à "un gros chat tranquille les pattes en manchon" (Roy, 1980, p. 251). Dans "L'alouette", parmi les spectateurs âgés, un

“vieil homme agité de tremblements convulsifs” est comparé à “un pommier que l’on aurait secoué et secoué alors que depuis longtemps il avait rendu tous ses fruits”, tandis que la respiration sifflante d’un autre vieillard évoque le “vent pris au piège d’un arbre creux” (Roy, 1983, p. 52-53). Bien sûr, il ne saurait s’agir de simples redondances. Tous ces exemples illustrent la “fonction cognitive” de la comparaison, dont Fromilhague et Sancier estiment qu’elle provoque une “expansion de l’imaginaire” (1991, p. 140-42). Nous reviendrons sur cette figure quand nous étudierons l’assimilation, une des trois grandes macro-opérations descriptives.

DEUXIÈME TYPE: NOMENCLATURE ET PRÉDICAT ILLISIBLES

Cette combinaison, rappelons-le, n’a pas les faveurs du descripteur royen.

TROISIÈME TYPE: NOMENCLATURE LISIBLE, PRÉDICAT ILLISIBLE

Il arrive au descripteur royen de composer des segments à nomenclature lisible et à prédicat illisible. Encore ces derniers sont-ils en nombre restreint dans une même séquence. Malgré la présence d’une nomenclature lisible dans le système, la saisie de certains prédicats descriptifs pourra nécessiter, par exemple, une bonne connaissance de l’anglais ou le recours (mais parfois hasardeux) au dictionnaire. L’interprétation connaîtra des fortunes diverses, de l’hypothèse confirmée au faux-sens bénin, mais aussi au contresens, selon l’environnement culturel du lecteur. Il est question, par exemple, d’une “petite théière recouverte de son tea-cosy” (Roy, 1988, p. 303), d’une plaine “jadis

plantée de *timothy*” (Roy, 1987, p. 203), et de “cartes des «townships» où des points encerclés marquaient [d]es colonies” (Roy, 1988, p. 90). Si le descripteur vit en milieu canadien-anglais, le mot “township” ne le surprendra guère, pour la simple raison qu’il figure assez souvent dans la signalisation routière. Sinon, le recours au dictionnaire unilingue français, par exemple *Le Petit Robert 1*, pourra déconcerter: le mot apparaît fugitivement dans l’édition de 1994, mais la définition proposée sera tout naturellement invalidée par le contexte diégétique royen: “Ghetto noir à la périphérie des grandes villes d’Afrique du Sud”! (1994, p. 2282)⁸. Pour “carcasses de boggeys” (Roy, 1987, p. 162), en revanche, le descripteur aura plus de chance de reconnaître un mot généralement orthographié “bogie” ou “boggie” en français. L’environnement géo-culturel du lecteur importe ici beaucoup moins, puisque la langue française a, sous toutes les latitudes, abondamment puisé dans le vocabulaire anglais de la locomotion hippomobile — le snobisme jouant en l’occurrence un rôle non négligeable. D’ailleurs, la suite de la phrase (“carcasses de boggeys sans roues formant de petits sièges bas toujours vides”) interdit tout malentendu, par exemple qu’il puisse s’agir des restes d’un animal. Mais même si le recours au vocabulaire anglais constitue une légère entorse au principe de lisibilité, il a, pour le lecteur averti, des vertus évocatrices indéniables: sans son “tea-cosy”, la théière perd beaucoup de son parfum victorien (et sans doute suranné), de même qu’un jardin “jadis” planté de “timothy” ne serait pas le même si le nom de la plante était donné en français.

En tout état de cause, on constatera, par l’exemple suivant, combien le descripteur royen s’emploie à faciliter la tâche de qui ne comprend pas l’anglais. S’attardant, dans “L’Avenue Palestine”, sur les différentes sortes de céréales qui poussent sur le domaine

des Goldsberg, il ajoute, pour chacune d'elles, un trait caractéristique qui permettra au lecteur moyennement instruit d'agriculture de l'identifier sans trop de peine. Ainsi, "le blé *thatcher*", c'est celui "qui sait résister à la rouille"; "le souple *reward*", celui "qui se relève de lui-même après les grands vents"; "l'orge à bière" et "l'orge *plush*", ceux "qui grandi[ssen]t, se forme[nt] et mûri[ssen]t en soixante jours". Sur sa lancée, le descripteur nous rappelle, pour plus de sûreté, que le seigle — mot bien français, et végétal sans grand mystère — est la céréale "dont les têtes font sur la plaine comme un mouvement de traîne soyeuse" (Roy, 1982, p. 60), montrant ainsi que le souci de lisibilité n'est pas forcément incompatible avec celui de poéticité, et que la recherche esthétique peut être mise en œuvre pour compenser la rigueur de la tournure définitionnelle (voir plus haut nos remarques sur "dug-out"). Au demeurant, si le descripteur compense l'illisibilité des prédicats qualificatifs anglais ("*thatcher*", "*reward*", "*plush*"), ce n'est pas seulement parce qu'ils appartiennent à une "langue de spécialité" (le discours professionnel de l'agriculture), c'est aussi qu'ils pourraient poser au descripteur anglophone lui-même un problème de lisibilité étant donné leur caractère technique (Maingueneau, 1996, p. 78).

Le souci de ménager le descripteur est perceptible dans "Le capucin de Toutes-Aides", lorsque le descripteur énumère les langues parlées par le père Joseph-Marie. On apprend ainsi que c'est "[d]ans les plaines du Sud où il avait desservi quelque temps, avant de venir à Toutes-Aides, une petite paroisse manitobaine où il se trouvait deux familles magyares" que le père "avait appris d'elles un peu de hongrois" (Roy, 1992, p. 158). Le mot "magyar", surtout connu des historiens et des linguistes, s'éclaire aussitôt par la référence au hongrois. L'antécédence donnée au mot le plus recherché n'est pas vraiment une hardiesse, puisque l'énigme, si énigme il y a pour le descripteur, ne dure

que l'espace de *huit* mots. Le procédé, qui ne nuit donc guère à la lisibilité, permet en revanche au descripteur de montrer sa compétence, de sacrifier brièvement à l'exotisme, et même de mettre en œuvre une stratégie pédagogique voisine du principe d'immersion: faire entendre le mot avant de l'expliquer. L'hypothèse, il est vrai, est tant soit peu relativisée par une préoccupation plus prosaïque: le doublet "magyares"/"hongrois" permet aussi au descripteur d'éviter une répétition lexicale. Nous verrons surgir à plusieurs reprises, dans notre étude, ce paramètre stylistique, qui dépasse un peu les limites de notre propos mais sur lequel il serait mal venu de faire un silence complet.

Plus déconcertante, peut-être, sera la description de l'église de Toutes-Aides. Elle présente "une nef en plein cintre à colonnes de faux marbre et ciel tout semé d'étoiles bleues sur un fond de papier donaconna" (Roy, 1992, p. 158). Le prédicat qualificatif "donaconna" constituera un *asémantème* pour la plupart des lecteurs, mais le mystère s'accroît de la présence insolite de "papier" sur la voûte d'une église (même si les colonnes de la nef sont en "faux marbre"). C'est en poursuivant sa lecture que le descripteur insuffisamment informé apprendra qu'il s'agit d'"un revêtement de carton-pâte" et qu'il y a eu, en somme, sinon tromperie, du moins *cachotterie* sur l'emploi du mot "papier" — ou, mis plus noblement, *stratégie didactique* visant à prémunir l'apprenant contre la lecture hâtive d'un mot dont les dénnotations sont plus nombreuses qu'il ne pourrait le croire (le même jeu serait possible, par exemple, dans un texte où le mot "plongeur" désignerait, en fin de compte, non pas un être humain mais un oiseau aquatique). Dans "Les pêcheurs de Gaspésie", quand viendra l'heure de "caler" la "traille", le descripteur détaillera la manœuvre au moyen d'un "paradigme définitionnel"⁹ (Mortureux, 1993, p. 124, 130) assorti, pour plus de sûreté, d'une comparaison empruntée

aux besognes domestiques: caler la traille, c'est "l'enroul[er] sur elle-même comme une ménagère pelotonne sa laine pour qu'elle ne s'embrouille pas" (Roy, 1982, p. 95). On sait que la confection de la pelote de laine est un spectacle, voire un rituel familial, auquel l'enfant est (ou plutôt était) souvent associé, ce qui garantit la lisibilité et la portée de la comparaison auprès d'un lectorat *d'un certain âge*. De peur, cependant, que la comparaison ne suggère une opération trop aisée, le descripteur lui assigne aussitôt des limites, tout en justifiant l'analogie par le jeu des apparences: "Mais ce travail qui *paraît* facile demande beaucoup d'application. Un novice *ne saurait jamais* tasser cette traille, tour sur tour, sans la mêler; le pêcheur habile sait quels gestes précis accomplir pour l'enrouler facilement comme un lasso, en ménageant la pointe des crocs" (Roy, 1982, p. 95-96, nous soulignons).

L'intention didactique du descripteur est encore plus évidente quand le prédicat "illisible" est précédé de son hyperonyme ou, mieux encore, assorti d'une note explicative en bas de page. C'est le cas, dans "L'école de la Petite Poule d'Eau", de la description des deux établissements scolaires. L'école située "au nord" était, lit-on, "comprise dans la réserve indienne" et "n'était ouverte qu'aux enfants de la tribu saulteux¹" (Roy, 1992, p. 39). Le prédicat qualificatif "saulteux" n'est pas, avant l'appel de note, tout à fait incompréhensible, puisque l'hyperonyme-prédicat "indienne" l'a déjà situé dans un champ lexical précis — encore que l'accord en genre ("la tribu saulteux") puisse surprendre. Cependant, ce même système descriptif dans lequel Hamon voit "un appareil textuel destiné (partiellement ou totalement) à neutraliser ces lieux dangereux où une [...] illisibilité risque de se produire" doit être jugé ici insuffisant, puisque le descripteur n'hésite pas à *traverser les lignes* pour recourir au didactisme pur et simple

et, en particulier, à une démarche fort connue des pédagogues, qui savent par expérience qu'on ne réitère jamais assez une explication (1993, p. 80). La note nous apprend, pour mémoire, que les Saulteux constituent "une des tribus indiennes, autrefois nomade, des Prairies, qui vit actuellement ainsi que toutes les autres tribus ayant conclu un traité avec le gouvernement canadien, en des régions isolées où elles jouissent de droits exclusifs de pêche et de chasse". "L'accès des réserves", lit-on encore, "est généralement défendu aux Blancs" (Roy, 1992, p. 39).

Cela dit, il faut reconnaître que le descripteur royen ne pousse pas le souci de lisibilité jusqu'à s'interdire formellement la moindre illisibilité prédicative. Comme nous avons cru le démontrer dans les chapitres précédents, cette adhésion inconditionnelle aux modèles établis ne lui ressemblerait guère. Certains prédicats resteront illisibles pour un nombre appréciable de lecteurs, dans la mesure où les connaissances nécessaires à leur saisie relèvent d'une véritable *loterie* du savoir individuel. La description du directeur de l'école, dans "L'alouette", est, à cet égard, exemplaire: "Notre Principal était un homme de petite taille, mais que grandissait passablement sa huppe de cheveux dorés, dressés haut, à la Thiers. Sa tenue, qui était celle de nos Frères enseignants à l'époque, en imposait aussi: une redingote noire, un plastron bien blanc" (Roy, 1983, p. 42). Il n'est pas nécessaire de savoir qui était Louis Adolphe Thiers (homme politique, journaliste et historien français, 1797-1877), ni surtout d'avoir vu son portrait pour visualiser *grosso modo* la coupe de cheveux du personnage. Les mots "grandissait", "huppe" et "dressés haut" devraient suffire. En réalité, la comparaison "à la Thiers" s'adresse à un lecteur instruit certes d'histoire de France, mais assez intimement pour flairer ici une allusion relevant de l'éthopée. Thiers incarne en effet l'autorité intransigeante, celle précisément

que la tradition prête à un directeur d'école ("en imposait"), et qui donne lieu ici à un soupçon de satire. Dans les milieux éclairés, le personnage de Thiers ne laisse personne indifférent, et les réactions épidermiques provoquées par la seule mention du nom de ce politicien si controversé (bourreau de la Commune de Paris ou champion de la légalité, selon les points de vue) en disent long à ce sujet¹⁰. Force est de constater que dans le système descriptif royen, la nomenclature lisible ne neutralise pas toujours entièrement l'illisibilité du prédicat. Ce dernier peut se livrer *grosso modo*, s'acquitter de ses dénotations, mais garder secrètes certaines de ses connotations, c'est-à-dire, en fin de compte, ce qu'il recèle parfois de plus riche. Pareillement, la *prosopographie* ("variété canonique de description, qui s'attache à l'aspect physique, notamment de personnages [...]"), Molinié, 1992, p. 280) de mémère Major, dans *La Détresse et l'enchantement*, suscite une comparaison qui peut poser un problème de lisibilité à un lecteur peu renseigné en matière d'agriculture. Le "vieux visage craquelé" de la grand-mère est comparé à "la terre gumbo en période de sécheresse" (Roy, 1988, p. 55). Certes, le descriptaire n'aura aucune peine à faire le rapprochement entre le visage traversé de rides et la terre fendillée. Il s'agit en fait d'un cliché. C'est plutôt le prédicat "gumbo" qui intrigue. Rien n'est fait pour l'expliquer. La personne nourrie d'agronomie saura qu'il s'agit d'une "[t]erre glaiseuse, lourde et collante" (Roy, 1992, p. 242, note 1)¹¹. Cependant, le lecteur capable non seulement d'élucider ce mot, mais aussi de le réinscrire dans son contexte géographique et humain d'origine, le *Sud profond* des États-Unis¹², bénéficiera — en prime peut-on dire — d'un surcroît de caractérisation. La description prend ici des allures d'éthopée, comme ce fut le cas dans le portrait du "principal". Fendillée à l'extrême, comme lors des terribles *dust bowls*, la terre gumbo représente,

certes, le degré superlatif de la ride, mais suggère aussi la détresse humaine, aisément extrapolable, dans le texte royen, à l'angoisse du vieillissement. L'illisibilité, dans tous ces exemples, est donc plus une prime à la compétence des *happy few* (et une prime que le descripteur a dû juger considérable) qu'un défi à l'ignorance.

Mais si, dans les deux passages précédents, le descriptaire pouvait se permettre d'ignorer le sens précis du prédicat sans que la lisibilité d'ensemble du segment en souffre, il n'en est pas de même pour la description de Demetrioïff dans le texte du même nom: "Avec sa frange de cheveux noirs sur son visage couleur de terre, ses yeux plissés, son air d'être en prière, il évoquait bien, en tout cas, ces obscurs petits artisans à qui l'on faisait une modeste place, parfois, au fond de l'iconostase [...]" (Roy, 1983, p. 88). Le descriptaire pour qui le terme technique "iconostase" va poser un problème de lisibilité aura tout de même compris, grâce à la locution prépositive "au fond de", qu'il s'agit d'un lieu, et remarqué que le mot contient de toute évidence le radical "icône", ce qui permet de le situer dans un domaine particulier — l'église d'Orient. Mais ces deux indices ne suffisent pas, et le descriptaire aura probablement besoin de recourir au dictionnaire, où il trouvera la définition suivante: "Dans les églises orthodoxes, cloison décorée d'images, d'icônes, qui sépare la nef du sanctuaire où le prêtre officie" (Robert, 1998, p. 956). Il en est de même dans "Les pêcheurs de Gaspésie", où la description de la pêche à la traille contient le terme technique: "bouliner": "Lislas manœuvrait le timon, [...]; un des pêcheurs serrait un peu la grande voile, hâlait la misaine; alors, pendant quelques minutes, on boulinait, cependant que le père Élias, campé solidement, tirait à lui la traille" (Roy, 1982, p. 95). Une description aussi précise du faire des personnages ne tolère pas les demi-mesures, et le lecteur soucieux de saisir l'enchaînement des gestes ne

pourra se permettre de contourner sémantiquement le verbe “bouliner”. S’il n’a pas la compétence nécessaire en matière de navigation, il devra consulter, entre autres, le *Dictionnaire Beauchemin canadien*, pour y découvrir qu’il s’agit d’une manœuvre bien spécifique: “naviguer avec vent de côté” (1968, p. 119).

Notre dernier exemple se trouve dans “La Trotteuse”. Il s’agit de l’expression “[courir] d’une ripouste”: “Aujourd’hui les trois vaches d’Aimé se tiennent les pattes dans l’eau du minuscule étang près de chez moi. [...]. La Trotteuse porte au cou la clochette qu’Aimé a couru d’une *ripouste* lui acheter à Baie-Saint-Paul, afin de la repérer lorsqu’il l’appelle et qu’elle reste des heures cachée dans les aulnes à refuser de se montrer” (Roy, 1993, p. 49). Le caractère régionaliste du mot “*ripouste*”, et son orthographe (il s’écrit le plus souvent “*ripousse*”¹³), augmentent ici le risque d’illisibilité. Un descriptaire ignorant de ce terme pourra tenter d’en deviner le sens, même approximatif, avec des fortunes diverses. S’agirait-il, par exemple, d’un *lieu* d’où Aimé sort en courant? Et quand bien même il s’agirait, ce qui paraît plus vraisemblable étant donné la configuration de la phrase, d’une locution adverbiale, voudrait-elle dire “d’une seule traite”, “sur un coup de tête”, ou encore “sur le champ”? Seul un dictionnaire spécialisé, comme le *Dictionnaire canadien-français* de Clapin, pourra mettre le lecteur sur la bonne voie (“Détaler subitement, d’un train d’enfer, littéralement comme *poussé* en avant par une force extraordinaire”, 1974, p. 284. Le *Glossaire du parler français au Canada*, parle d’action faite “en coup de vent”, 1968, p. 597).

On peut estimer alors que, pour le descripteur, le risque d’illisibilité, le flagrant délit d’ignorance, la mortification infligée au descriptaire (recours à un ou plusieurs dictionnaires), tout cela est compensé par le *clin d’œil* adressé à un lectorat privilégié (les

happy few dont nous parlions à l’instant). Une connivence s’établit, au terme de laquelle le descripteur fait agréer sa compétence, tandis que le descriptaire renseigné lui sait gré d’avoir joué dans ses cordes. André Brochu, analysant la première phrase du texte “De la truite dans l’eau glacée”, arrive à la même conclusion, mais au plan stylistique: par un “curieux mélange de tournures savantes et populaires, de langage littéraire et de langage parlé [...] Gabrielle Roy a le don de s’adresser à la fois au public des «connaisseurs» et au grand public [...]” (1988, p. 205). Mais quelle est la part du “don” et quelle est celle de la stratégie? Dans les cinq exemples qui précèdent, le descripteur royen semble disposé à accroître l’aire géo-culturelle de son lectorat *au détriment de la lisibilité*. On repensera ici à cette remarque de Paula Gilbert Lewis sur les intentions de l’auteure: “Roy desired to write for as wide a reading public as possible, both inside and outside Quebec and Canada” (1984, p. 259). De son côté, Roy confirme : “[...] j’aime atteindre par mes écrits des gens de tous âges et si c’était possible à tous les niveaux de la société. Je suis d’une grande témérité, n’est-ce pas, d’espérer tant, car c’est une chose que peu ont réussie. N’importe, j’aime rêver que c’est possible”¹⁴ (Gilbert Lewis, 1984, p. 259). Le risque — mais plus *calculé* que “téméraire” — d’illisibilité entre peut-être dans le projet d’atteindre le plus grand nombre possible de lecteurs.

QUATRIÈME TYPE: NOMENCLATURE ILLISIBLE, PRÉDICAT LISIBLE

Hamon estime que “[r]econnaître (du savoir connu) ou *apprendre* (un savoir nouveau)” sont “deux activités de descriptaire” (1993, p. 42). Voilà qui se vérifie, chez Roy, non seulement dans les systèmes descriptifs à nomenclature lisible et à prédicat

illisible (type III), mais aussi dans ceux à nomenclature illisible et à prédicat lisible (type IV). On remarque que le descripteur royen semble plus porté à brouiller la lisibilité des systèmes descriptifs au niveau de la nomenclature (type IV) qu'à celui des prédicats (type III).

Il faut tout de même convenir qu'au fil d'une nomenclature parfois hermétique, le descripteur manifeste très souvent, et par différents biais dans le système, le souci inverse d'en faciliter la compréhension ou la visualisation au descriptaire. Il peut d'abord assortir la nomenclature de prédicats lisibles et donner à la séquence un pantonyme sans mystère. La description des fleurs estivales, dans "Monsieur Toung", en est un bon exemple: "Partout, comme des connaissances, nous retrouvions nos petites fleurs de l'été précédent: l'onagre au délicat visage qui ne s'ouvre que vers la fin du jour; les clochettes puisant dans le sol avare de quoi fleurir en un bleu très vif; puis les molènes aux longs cierges de Pâques; la gesse aussi, cette vieille compagne des chemins de fer presque désertés; enfin la rose sauvage" (Roy, 1993, p. 16). On pourrait aussi retenir la description des fleurs de Martha dans "Un jardin au bout du monde" (Roy, 1987, p. 155-56) ou celle du bouquet de fleurs des champs dans "De la truite dans l'eau glacée" (Roy, 1983, p. 211). Enfin, la description de Wilbrod-l'Innocent, dans "Les frères-arbres" (Roy, 1993, p. 86), entre également dans cette catégorie et recourt explicitement, de surcroît, à un stéréotype, ce qui ne peut qu'améliorer la lisibilité (Calinescu, 1981, p. 64): "Il avançait, vêtu de sa *bougrine* à carreaux, en bottes de bûcheron, au bec sa pipe pansue, sur l'épaule sa grande faux, cependant que de la poche arrière de son pantalon dépassait la pierre à aiguiser" (Roy, 1993, p. 86). À la lecture de cette séquence, le descriptaire comprendra vite que la bougrine n'est pas un accessoire mais un vêtement visible ("à

carreaux”) et essentiel (“vêtu de”), couvrant nécessairement le haut du corps puisqu’un pantalon est préposé au reste. Le *Dictionnaire canadien-français* de Clapin confirme qu’il s’agit bien d’une “[s]orte de blouse ou vareuse d’homme, en usage parmi le peuple, surtout comme vêtement de travail” (1974, p. 53). Le lecteur familiarisé avec l’image traditionnelle du bûcheron canadien (et cette image a traversé les frontières) verra donc dans la *bougrine* de Wilbrod-l’Innocent la chemise ou la veste à carreaux rouge vif et noirs ou verts qui est la marque visible du métier.

Il arrive qu’en plus de prédicats lisibles un hyperonyme soit intégré peu avant la nomenclature à décliner. C’est le cas, par exemple, de l’hyperonyme “fouillis de fleurs”, qui précède la description du jardin floral de Century Cottage dans *La Détresse et l’enchantement* (Roy, 1988, p. 378), et de celui “tribus de l’Ouest” dans *La Montagne secrète*, qui prépare le descripteur à deux possibles asémantèmes: “les Cris ou les Chipeweyens” (Roy, 1978, p. 91). Quelquefois, le descripteur préfère à l’hyperonyme un “paradigme définitionnel” (de facture didactique), préalable à l’apparition du terme illisible. Dans “Le capucin de Toutes-Aides”, le descripteur précise, parmi les différents mets du banquet, que ce “chou à diverses sauces mais toujours enroulé de pâte, [...] s’appelait *pyroby* [sic]” (on attendrait plutôt *pyrohy* ou *pyrogy*. Roy, 1992, p. 187). L’emploi du verbe “s’appelait” trahit la tendance didactique à nominaliser. De même, dans *La Montagne secrète*, on apprend que la “bouillie de farine de maïs” que Pierre met à cuire sur sa petite salamandre verte est “le *hominy* des Indiens d’Amérique”. On observera que ce dernier syntagme est mis en apposition entre deux virgules. La pause ainsi ménagée permet au descripteur de mettre en évidence le mot *nouveau* de la leçon (Roy, 1978, p. 197). Ce procédé, qui n’est pas sans rappeler le principe des entrées de

mots croisés, laisse au descriptaire le temps, si bref soit-il, de se remémorer ou de supputer le sens du mot avant que la réponse ne soit donnée par le descripteur. Le geste didactique de surseoir au sens n'exclut pas le ludique.

Dans l'exemple suivant, l'hyperonyme survient *après* la nomenclature illisible, mais pour élucider cette fois une métaphore. Lors de la description du contenu de la cabane d'Alexandre au lac Vert, l'hyperonyme "poêles" intervient après "une vieille tortue en fonte rouillée", en guise de confirmation ou pour souffler au descriptaire besogneux la réponse correcte (Roy, 1979, p. 216). Dans *Bonheur d'occasion*, le descripteur évoque le moment où Rose-Anna "voyait [en esprit] ses enfants se régaler de trempettes et de toques, douceurs toutes nouvelles pour eux" (Roy, 1978, p. 174). Confronté à deux régionalismes, "trempettes" et "toques", le descriptaire non averti pourra se rabattre sur l'hyperonyme "douceurs", qui désigne des sucreries. Mais pour en savoir plus, il devra consulter, par exemple, *Le Sucre du pays* de Jean-Claude Dupont. La "trempette", lira-t-il, est un "mets constitué de pain trempé dans de la sève bouillante" (1975, p. 101). Quant à la "toque", le *Glossaire du parler français au Canada* lui apprendra qu'il s'agit d'un "morceau de tige" (1968, p. 668). Faut-il dire des exemples qui précèdent que le souci de s'adresser à un lectorat le plus vaste possible y est pris en défaut, ne serait-ce que fugitivement? On peut répondre qu'en réalité ce souci le cède momentanément au postulat d'un *savoir minimal* en matière d'us et coutumes canadiens-français — autrement dit de choses qu'il *faudrait* connaître, mais que le descripteur devra tôt ou tard (et sans doute à contrecœur) *situer*, sinon expliciter, en les accompagnant d'un hyperonyme ("poêle", "douceurs").

Au lieu de recourir à un hyperonyme, le descripteur royen peut choisir d'augmenter la

caractérisation du terme illisible, plus ou moins brièvement, après l'apparition de ce dernier. Dans *La Détresse et l'enchantement*, il est dit du cimetière où gît Anna qu'il "n'était qu'une masse de poinsettias géants, d'hibiscus et de jacarandas aux grappes de rouge vif" (Roy, 1988, p. 164). Les "jacarandas" font problème. Cependant, le descripteur y remédie sans tarder, par l'ajout de prédicats lisibles ("aux grappes de rouge vif") qui permettront au descriptaire non seulement de visualiser *grosso modo* le végétal en question, mais aussi de le situer dans une série "homologable" (Hamon, 1993, p. 160) de termes lisibles ("poinsettias", "hibiscus"), sous une rubrique *arbres à fleurs d'usage ornemental*. Dans "Les pêcheurs de Gaspésie", la description, de type-faire, d'une technique de pêche bien particulière (la pêche "à la traïlle") contient plusieurs termes qui relèvent d'une "langue de spécialité", le discours professionnel de l'halieutique: "la traïlle", "le timon", "la misaine" et deux prédicats fonctionnels dont nous avons déjà parlé, "caler" et "bouliner" (Roy, 1982, p. 95). Mais l'élucidation du terme le plus important, et peut-être le moins connu, se trouve différée. Le descriptaire ne pourra se faire une idée convenable de ce qu'est la "traïlle" qu'en fin de séquence, et cela grâce à une définition tout à fait technique qui, par l'absence évidente de toute recherche stylistique (autre qu'un effet voulu de *pesanteur lexicographique*), semble sortie d'un dictionnaire: "une corde solide de la grosseur d'un câble moyen, à laquelle s'ajoute à tous les deux ou trois pieds une autre corde, plus mince, peu longue et armée d'un croc qui retient l'appât" (Roy, 1982, p. 96). Cela ne veut pas dire, tant s'en faut, que le terme entretient son opacité tout au long du segment. Le descripteur distille des indices qui permettent de visualiser partiellement l'outil des pêcheurs, à charge pour le descriptaire de reconstituer le rébus ("jetée dans la baie", "munie [de] poids", "Quatre milles de

traile!”, “baril flottant qui en marque le commencement”, “un pied de corde”, “la pointe des crocs”). De fait, le rejet de l’élucidation en fin de séquence pourrait relever non point seulement d’une stratégie didactique, mais aussi d’une ségrégation stylistique. La “définition” citée plus haut (Roy, 1982, p. 96) est si technique, elle nécessite une syntaxe si tourmentée, elle se concrétise en une phrase si lourde, qu’un styliste aussi exigeant que le descripteur royen aura préféré la reléguer en bout de description. Voilà donc un second exemple des éventuelles (et non négligeables) incidences des nécessités stylistiques sur le choix d’un système descriptif.

Avant cette parenthèse, nous constatons que l’adjonction d’un ou plusieurs prédicats lisibles pouvait servir à conjurer, chez Roy, l’illisibilité d’une nomenclature. Mais il arrive aussi qu’une nomenclature reste illisible, en l’absence de tout prédicat. C’est le cas de la description, essentiellement olfactive, du domicile d’Elizabetha Haeckl, dans “Les Sudètes de Good Soil”, avec l’irruption de mots tchèques. “La maison sentait l’anis, le sucre fondu, le fromage frais, le chou, l’oignon, avec une fine odeur acide qui devait être celle du vinaigre sur le fourneau: tous les ingrédients de ces délicieux plats que sont les *kochen*, le *kase*, les *knoedl* et les *pyroski*” (Roy, 182, p. 68). Si le descripteur ne fait aucun effort pour éclairer ces asémantèmes (mis à part un pantonyme secondaire, assez évasif, “délicieux plats”), on constate cependant, dès la phrase suivante, qu’il a conçu l’embarras du descriptaire. Pour y remédier, il va recourir à une solution médiane, consistant à élucider la dernière nomenclature, le plat appelé “*tzwiback*”, sans pour autant revenir en arrière pour corriger le déficit sémantique occasionné par les “*kochen*”, le “*kase*”, les “*knoedl*” et les “*pyroski*”. L’explication portera sur les aspects visuel et gustatif du mets, et même les deux dernières étapes de la recette. “Sur le dressoir, le

tzwiback me mettait l'eau à la bouche: un gâteau coupé en tranches, recuit au four tiède, saupoudré de sucre pulvérisé très sec. Je lui trouvai un goût de biscotte et d'amande". Le soin apporté à l'élucidation du terme "*tzwiback*" permet de rééquilibrer en partie la lisibilité du système. Cette stratégie somme toute ambiguë permet sans doute de situer la problématique royenne du descriptif au carrefour de deux nécessités contradictoires, la démarche didactique et la démarche poétique, deux façons d'encoder le descriptif: souci de transparence (la part de l'enseignant), et tendance à l'opacité (la part de l'artiste). On constatera cependant que le désir d'élucider ne dépouille pas entièrement les mots mystérieux de leur potentiel incantatoire — et il faut bien reconnaître que, pour des oreilles exercées à la phonologie du français, une suite de mots comme "kochen, kase, knoedl, pyroski, *tzwiback*" a tout d'un *abracadabra*...

Ailleurs, le descripteur ira jusqu'à l'appel de note pour clarifier un asémantème — donné de surcroît en anglais dans l'exemple qui suit. On nous apprend que la "trotte au sec" du père Joseph-Marie, dans "Le capucin de Toutes-Aides", n'est pas, malgré son nom, exempt de "flaques, marécages et petits *sloughs*"¹ (Roy, 1992, p. 161). Le prédicat qualificatif "petits" n'aide guère à la compréhension. En revanche, comme ce fut le cas pour les "jaracandas", on peut dire ici, avec Hamon, que "la mise en position homologable de termes éventuellement moins lisibles [*sloughs*"] à l'intérieur d'une série de termes lisibles ["flaques", "marécages"] tend à neutraliser l'illisibilité du terme en question [*sloughs*" = étendue d'eau stagnante]" (1993, p. 160). Mais cela ne suffit visiblement pas. Comme pour le mystérieux prédicat "saulteux", le descripteur juge nécessaire d'assortir son système d'une note explicative, afin d'élucider ce qui est en fait un régionalisme, et semble d'autant plus illisible. La note révèle que ce "nom [est] donné,

dans les Prairies, à de petites dépressions de terrain, souvent herbeuses, entourées d'arbres, où s'accumule l'eau à la fonte des neiges" (Roy, 1992, p. 161).

Comme on l'a vu, certains prédicats exigent du descriptaire une bonne connaissance de l'anglais. Mais, en situation de nomenclature, l'accès au sens est généralement optimisé. Si ce n'est pas par une note ("*sloughs*"), le descripteur s'y emploie par le truchement d'un hyperonyme, livré avant l'apparition du terme censément illisible. Dans *Alexandre Chenevert*, l'hyperonyme "petit centre commercial" facilite le déchiffrement de "*Dry Cleaning*" et de "*drug store*", tandis que celui de "petit magasin de ravitaillement" anticipe "boîte de *corn flakes*" (Roy, 1979, p. 266). Dans *La Détresse et l'enchantement*, l'hyperonyme "autobus" survient avant la mention du "double decker" (Roy, 1988, p. 312). Il arrive aussi que la nomenclature soit insérée entre un hyperonyme et un syntagme permettant une meilleure visualisation. Le terme "*tumbleweed*", dans "Demetrioïff", peut servir ici d'exemple, placé qu'il est entre l'hyperonyme "mauvaises herbes" et le syntagme comparatif "vieux rouleaux emmêlés de fil de fer" ("Toutes les mauvaises herbes de la plaine en étaient, jusqu'au *tumbleweed* qui ressemble si parfaitement à de vieux rouleaux emmêlés de fil de fer", Roy, 1983, p. 74). Ailleurs, le descripteur propose tout simplement, peu après l'apparition du terme anglais, son équivalent français. Ainsi, dans la description du voyage en train vers Rorketon, "stew" devient "ragoût" (Roy, 1988, p. 223), tandis que, dans celle du paysage aperçu de la fenêtre de Century Cottage, "downs" devient "grandes vagues de terre" (Roy, 1988, p. 380) et que, dans celle du vieux Fulham, "green grocer" devient "verdurier", et "ironmonger", "marchand des peintures" (Roy, 1988, p. 312). Ces deux dernières "traductions" sont en fait des *parisianismes* avoués ("l'ironmonger, que j'avais appris à

dénommer à Paris le marchand des peintures”, “le greengrocer, l’équivalent du verdurier à Paris”). L’équivalence *ironmonger* = *marchand des peintures* a ceci d’inattendu qu’elle entraîne une anamnèse qui à son tour surimpose les souvenirs du séjour en France au voyage en Angleterre. Ainsi, curieusement, le surcroît d’information apporté à la traduction de “ironmonger” n’aidera le descriptaire que si ce dernier possède une connaissance intime du vieux Paris: “je me rappelle avoir vu chez lui surtout du charbon et des bouteilles de gros rouge” (Roy, 1988, p. 312). Ce détail suffira à convaincre le “connaisseur” (mais cette connaissance peut passer par la peinture de Maurice Utrillo ou la chanson de Georges Brassens¹⁵) que l’*ironmonger* est l’équivalent anglais du “bougnot” parisien, c’est-à-dire l’Auvergnat “monté” à Paris pour y ouvrir un commerce pittoresquement baptisé “Vins et Charbons”, mais dispensant toute sorte de produits de dépannage.

Le descripteur royen peut préférer l’exemple à la traduction. Dans la description de la chambre de Century Cottage, c’est à partir de l’échantillonnage suivant: “un brin de bruyère d’Écosse”, “un caillou cueilli au bord de la mer d’Irlande” et “des fleurs séchées sous verre”, que le descriptaire parviendra à saisir le sens moderne de “keepsakes”¹⁶ (Roy, 1988, p. 380). On notera les vertus pédagogiques de ce procédé, souvent utilisé dans les tests de sélection (*Quel terme plus général évoque cette suite de mots? ou inversement: Dans cette suite de mots, quel est celui qui n’a pas sa place?*).

Parfois, le descripteur choisit d’expliquer la nomenclature illisible à l’intérieur du système par une définition. Le terme technique “*cutter*”, intervenant dans une description des moyens de transport hivernaux, est ainsi élucidé: “traîneau beaucoup plus petit, très bas sur ses patins, qui filait comme un nuage” (Roy, 1980, p. 252). On notera, ici encore,

le souci de compenser la sécheresse technique de la *définition* par une *chute* poétique. Au cours de la description de la locomotive qui, dans *La Détresse et l'enchantement*, emporte le narrateur vers Rorketon, un autre terme technique, “caboose”, est clarifié sans ambages, comme dans un dictionnaire: “sorte de cuisine et de dortoir du personnel” (Roy, 1988, p. 222).

Cependant, là encore, l'effort d'élucidation n'est pas systématique. Ainsi, le mot “caboose” revient dans l'œuvre sans que le descripteur s'emploie chaque fois à le rendre lisible. Dans “La maison gardée”, la description du paysage vu des fenêtres de l'école mentionne, entre autres choses, “une *caboose* posée sur le sol depuis des années”, sans autre précision (Roy, 1983, p. 93). D'autres nomenclatures peuvent demeurer illisibles pour un lecteur peu familiarisé avec la langue anglaise. Seul le contexte diégétique ou, en dernier recours, un dictionnaire bilingue (mais avec les risques que cela comporte), pourront l'éclairer sur le sens. On retiendra, entre autres, dans la description de Portage-des-Prés, le “mauvais *trail* raboteux” et le terme “*settlement*” (Roy, 1992, p. 11); dans celle de Volhyn, l’“école d'ancien modèle, avec son *teacherage*” (Roy, 1987, p. 153); et dans celle des loisirs des pêcheurs, le poêle qu'on allume “dans le *cubby*” de la goélette (Roy, 1982, p. 98); et encore, dans la description de Fulham, le mot “apothecary”, dans lequel le descriptaire pourra discerner le français “apothicaire”, archaïque cependant, mais aussi “le *physician* affichant ses heures de bureau” (Roy, 1988, p. 312, nous soulignons), dont la ressemblance avec le français “physicien” peut provoquer un faux-sens. Il arrive cependant que le mot anglais, même pris dans son contexte diégétique, ne parle guère (ou parle mal) à l'imagination d'un descriptaire peu exercé dans cette langue. Dans “Ély! Ély! Ély!”, la description généralisante des petits hôtels de l'Ouest précise

que “le grand salon [est] plein d’énormes fauteuils de cuir accompagnés chacun de son *spittoon*” (Roy, 1988, p. 103). Obligé de deviner, le descriptaire pourra croire que ce dernier mot désigne, par exemple, un cendrier, alors qu’il s’agit d’un crachoir. Or, comme pour “Thiers”, la méconnaissance de ce terme risque de provoquer un déficit sémantique, relevant ici du *folklorique*, voire du *mythique*. Car ce qui est, et restera peut-être, un asémantème pour bon nombre de descriptaires peut être perçu comme un clin d’œil aux adeptes de l’Ouest — qui reconnaîtront dans le *spittoon* un des objets les plus notoires d’un espace particulièrement représentatif du cinéma *Western*, l’hôtel-saloon. Le *spittoon*, qui par exemple donne lieu à une scène cruciale du *Rio Bravo* (1959) de Howard Hawks, matérialise la rencontre de la rugosité western (cracher en public) et de la sophistication citadine (cracher dans un crachoir). Une fois de plus, l’éventuelle opacité, loin d’être gratuite, ou simple coquetterie, viserait donc à privilégier momentanément un public particulier, assez pour se l’attacher mais pas assez pour s’aliéner le lecteur non averti¹⁷.

On a fait remarquer plus haut que certains termes à faible lisibilité, comme “jacarandas” et “sloughs”, ont été positionnés par le descripteur royen de manière à figurer dans une série “homologable” de termes lisibles. Ce procédé, qui impose au descriptaire une véritable gymnastique mentale, est utilisé tout au long de l’œuvre. Voici, par exemple, comment sont décrites les herbes de la prairie dans “Un jardin au bout du monde”: “On l’avait jadis plantée de *timothy*, mais les antiques herbages avaient repris le dessus, la fléole des prés, les agrostis purpurins, le foin fou, des élymes à épis raides, le vulpin, une grande masse herbeuse parcourue sans trêve d’un va-et-vient de vie”¹⁸ (Roy, 1987, p. 203). Dans cette nomenclature se côtoient des plantes dont le nom n’étonne

guère, comme le “foin fou” ou même le “vulpin”, et d’autres peut-être moins connues, comme la “fléole des prés”, les “agrostis purpurins” et les “élymes à épis raides”, ce qui tend à neutraliser l’illisibilité de ces trois derniers termes dans le système, puisque le descriptaire moyennement versé en culture fourragère les fera aisément passer de l’hyperonyme-pantonyme “herbages” à l’hyponyme “graminées”. Quant au descriptaire peu instruit en la matière, il ne gardera qu’une image mentale assez floue de ces plantes, glanant sans doute dans les appellations composées de quoi satisfaire son imagination à bon compte: “prés”, “épis”, “purpurins”... Pareillement, dans “Le puits de Dunrea”, la description des terres des Petits-Ruthènes précise qu’elles “étaient sans mauvaises herbes, bien travaillées: le blé, toutes les céréales, l’alfalfa, la luzerne, le trèfle, tout y venait admirablement” (Roy, 1980, p. 145). La mention d’une plante aussi familière que le “trèfle” permettra au néophyte de reconnaître ici non pas une graminée, comme dans l’exemple précédent, mais une légumineuse, et d’homologuer les deux autres, moins connues, dans cette catégorie¹⁹.

D’autres nomenclatures, organisées en “liste de termes sentis comme permutables”, peuvent conserver cependant une bonne partie de leur mystère (Hamon, 1993, p. 79). Dans “L’enfant de Noël”, on apprend en quoi consistent les cadeaux de Noël offerts aux élèves par leur institutrice: “une poignée de bonbons, trois ou quatre noix de Grenoble, un orteil de Nègre, un fruit, pomme ou orange, et quelque petit sifflet de métal ou autre rien semblable” (Roy, 1983, p. 29). La présence de l’asémantème “orteil de Nègre” dans une série lisible (“bonbons”, “noix de Grenoble”, “pomme ou orange”) suggère au descriptaire qu’il s’agit d’une friandise, mais pas encore d’un de ces “rien[s]” à vocation ludique (comme “sifflet”) dont parle la fin de la séquence. En effet, les deux séries sont

nettement distinctes, non seulement par la ponctuation mais aussi stylistiquement, la seconde prenant des allures d'hyperbate ("et [...] ou"). Il est plus difficile, en revanche, de décider si l'orteil de Nègre est un fruit sec, en séquence avec la "noix de Grenoble", ou une sucrerie, par retour à la nomenclature "bonbons". Plusieurs hypothèses s'offrent à qui ignore cette expression. La forme de l'orteil et la couleur noire peuvent évoquer la réglisse (à laquelle les confiseurs donnent, on le sait, les formes les plus insolites), tandis que le fruit de certaines noix, le cajou par exemple, affecte approximativement la forme d'un orteil — le qualifiant "Nègre" évoquant alors, par métonymie, son aire d'origine, plutôt que sa couleur. Mais, en fin de compte, il est permis de dire que le descripteur *gagne* à cette indécision, qu'"orteil de Nègre" joue ici le rôle d'opérateur de magie, qu'il suggère par son incongruité et son exotisme quelque *sortilège* (comme "patte de lapin", "dent de dragon") et que la connaissance de son sens attesté (la noix du Brésil, appelée en anglais "Brazil nut" ou, malencontreusement, "niggertoe"²⁰) risque de rompre le charme — dans la mesure où cette cascade de petits *trésors* (des "riens" pour l'adulte) est censée interpeller avant toute chose l'imagination enfantine.

Dans le même ordre d'idées, certains termes de la nomenclature doivent leur hermétisme au fait qu'ils proviennent d'une langue plus exotique que le français ou l'anglais. Dans "La Camargue", la description du pèlerinage gitan aux Saintes-Maries-de-la-Mer en offre un premier exemple. "[...]. Pendant des jours, le bourg est en liesse; luttés entre gardians, parade des belles Arlésiennes dans leur costume de fête, rubans flottants, exploits, manades et courses de taureaux dans les arènes cuites, brûlées de soleil" (Roy, 1982, p. 135). Le lexème le moins lisible du système, "manades" (forme francisée du provençal *manado*) est entouré de termes transparents ("luttés", "parade", "ruban",

“exploits”, “courses”, “taureaux”) qui, jusqu’à un certain point, compensent son illisibilité en l’inscrivant dans un programme de festivités tauromachiques. D’autre part, un autre asémantème, le prédicat “gardians”, permet néanmoins, par son évidente étymologie et grâce au voisinage du mot “taureaux”, d’établir l’idée de *troupeau surveillé*, que le descriptaire pourra retenir pour donner un sens au seul mot de la description qui pouvait lui résister encore. Une manade, nous apprend *Le Petit Robert 1*, est un “troupeau de bœufs, de chevaux, de taureaux conduits par un gardian”²¹ (Robert, 1998, p. 1142). Mais est-il bien nécessaire que le descripteur parvienne à déchiffrer l’intégralité de cette nomenclature? L’absence d’articles, la rapide succession des images tend ici, de toute évidence, à donner une impression de kaléidoscope — tout à fait fidèle à l’atmosphère des divertissements tauromachiques — et l’on peut se demander si le descripteur ne cherche pas à décourager le descriptaire de trouver un sens (trop) précis à chaque mot.

La description de la prairie que traversent les trois Doukhobors de “La vallée Houdou”, en quête d’un territoire pour y installer leur communauté, peut soulever des problèmes similaires de lisibilité, s’agissant des contrées successivement parcourues:

Ils avaient d’abord traversé une plaine où l’herbe roussâtre s’échevelait à perte de vue, puis d’autres où les abondantes graminées sauvages montaient jusqu’aux essieux de la voiture; des terres salines qui répandaient les miasmes de nombreuses carcasses de faons et d’oiseaux; de la brousse, des muskegs où tous devaient descendre et aider les chevaux; des contrées moroses où le vent seul vivait et, de temps en

temps, de frais petits bois d'aulnes ou de peupliers. [...] (Roy, 1987, p. 143-44).

L'ajout d'un prédicat lisible ("où tous devaient descendre et aider les chevaux") permet d'accueillir le difficile "muskegs" dans une série aisément homologable ("plaine [à] herbe roussâtre", plaine à "abondantes graminées sauvages", "terres salines qui répandaient les miasmes", "brousse", "contrées moroses"), sous la rubrique *paysages hostiles*, ou encore *traversée du désert* (avec la présence symbolique du *sel*). Mais seul un descriptaire doté de compétences géologiques, ou expert en langues amérindiennes, saura qu'il s'agit là d'un "marais" (Roy, 1992, p. 49, note 3)²². D'autre part, il n'est pas interdit de percevoir dans les sonorités heurtées du mot "muskeg" la quintessence de l'idée d'inconfort, en très nette antithèse avec l'évocation idyllique des "frais petits bois d'aulnes ou de peupliers", véritable *loci amæni*.

Un autre mot d'emprunt, "lockshen", figure dans la description des aliments posés sur la table de Rebecca Goldsberg et peut poser un problème de lisibilité. "Sur la table, j'aperçus une jatte de lait bien frais, du pain, du fromage de ferme et même, comme j'avais annoncé que je partirais tôt, des pâtés au poisson et du *lockshen* roulés dans un paquet et que je devais apporter" (Roy, 1982, p. 66). Le fait que le terme *a priori* illisible "lockshen" apparaît dans une série à nomenclature lisible, permutable ("jatte de lait", "pain", "fromage", "pâtés au poisson") et assortie de prédicats lisibles, autorise tout au plus le descriptaire à supposer qu'il s'agit d'un mets, aisément transportable par ailleurs. À la différence du "twiback", et comme pour ces autres plats que sont les "kochen", le "kase", les "knoedl" et les "pyroski", on ne saura jamais exactement en quoi consistent ces "lockshen", d'ailleurs "roulés dans un paquet" comme pour conserver leur mystère²³.

Mais outre son pouvoir évocatoire, le mot illisible est gage, apparemment, des compétences du descripteur en matière de traditions judéo-russes.

Si le descripteur royen met en œuvre divers procédés pour garantir la lisibilité de ses nomenclatures, en revanche, dans certains segments, le descriptaire est laissé à lui-même, parfois sans l'aide minimale de prédicats. Nous avons évoqué, dans le premier chapitre, le mot d'origine iroquoise "ouaouaron", qui obligera vraisemblablement le lecteur non canadien à recourir au dictionnaire ("Ce ouaouaron vivait à l'extrémité du monde habité", Roy, 1993, p. 11), mais qui pourra, si l'on veut, rester illisible, au bénéfice de son envoûtante configuration, et dans l'attente d'une élucidation. D'autres nomenclatures posent le même problème. Dans "Les Mennonites", lors d'une description qui permet au lecteur de découvrir le peuple du même nom (ses origines, son habitat, ses coutumes, etc.), on lit que "des steppes du Dniéper, ils ont le samovar, relégué il est vrai au grenier, le bortsch et une certaine chaleur, un certain fatalisme aussi qui les humanise" (Roy, 1982, p. 46). Pour ce qui est du "samovar", le descriptaire confronté pour la première fois à ce lexème d'origine russe, et métonymique de cette même tradition, comprendra tout au plus qu'il s'agit d'un objet puisqu'il a été remis au grenier, preuve de sa désuétude (mais pourquoi? Le texte n'en souffle mot). S'il veut en savoir plus long, il devra consulter le dictionnaire, pour y apprendre que le "samovar" est une "bouilloire russe, sorte de petite chaudière portative en cuivre, qui fournit l'eau bouillante pour la confection du thé" (Robert, 1998, p. 1759). En revanche, pour le "bortsch", totalement privé de prédicat, rien ne permet au profane de deviner, même *grosso modo*, de quoi il s'agit. Le descripteur, qui aurait pu parler de "riche soupe à la betterave", périphrase utilisée dans "Le capucin de Toutes-Aides" (Roy, 1992, p. 187), oblige donc ici le descriptaire curieux ou

consciencieux à se renseigner ailleurs. Enfin, pour aggraver la situation d'illisibilité, la description saute inopinément du concret ("samovar") à l'abstrait ("chaleur", "fatalisme"), si bien que le descriptaire incompetent — et paresseux — serait en droit d'assumer que le "bortsch" est un de ces mots qui associent métonymiquement, en l'absence d'une traduction satisfaisante, tel état d'âme à telle culture — au même titre que *angst* ou *blues*...

Dans "L'alouette", la description de Nil propose au descriptaire un autre mot russe, "koulak":

C'était un drôle de petit bonhomme et toujours drôlement accoutré. Aujourd'hui, des bretelles d'homme à peine raccourcies soutenaient un pantalon trop large dont la fourche lui arrivait aux genoux. Ses bottes devaient être également trop grandes, car je les avais entendues claquer comme il accourait. Avec sa touffe de cheveux filasse, sa tête carrée, plate au sommet, il avait l'air d'un bon petit koulak décidé à s'instruire (Roy, 1983, p. 46).

Il n'y a rien, dans le portrait de Nil, pour permettre au descriptaire non averti de saisir cette dernière comparaison. Qui plus est, le recours au dictionnaire risque ici d'augmenter la confusion du lecteur. Le "koulak", nous apprend *Le Petit Robert 1*, est un "riche paysan propriétaire, en Russie" (Robert, 1998, p. 1062). Or Nil, si l'on en croit ses vêtements, est loin d'être un enfant de riches. La comparaison, il est vrai, se limite aux apparences ("il avait l'air") physiques ("cheveux filasses", "tête carrée, plate au sommet"). Mais est-ce à dire que les "koulaks" constituent non seulement un groupe

social, mais aussi un type ethnique identifiable? Nous voici en présence d'une situation extrême, où l'emploi du dictionnaire peut sinon oblitérer le sens, du moins provoquer une indécision, comme dans le cas, évoqué plus haut, de "township".

Notre dernier exemple nous renvoie à la description de Demetrioïff, celle-là même où se posait un premier problème de lisibilité à propos du terme "iconostase". On se souvient que les attributs corporels de l'enfant évoquent, pour le descripteur, "ces obscurs petits artisans à qui l'on faisait une modeste place, parfois, au fond de l'iconostase", et cela, lit-on, "derrière l'archimandrite dans ses vêtements chamarrés" (Roy, 1983, p. 88). Si le descripteur n'a pu faire le lien entre "iconostase" et l'église d'Orient, l'apparition d'un deuxième terme aussi exotique qu'"archimandrite" brouillera plus encore la lisibilité. Bien qu'"archimandrite" soit assorti de prédicats qualificatifs lisibles permettant de deviner qu'il s'agit d'une personne ou d'une représentation humaine (par exemple une statuette, un santon), le sens demeure ambigu. Là aussi le recours au dictionnaire sera nécessaire, mais cette fois suffisant. Le descripteur apprendra qu'il s'agit du "supérieur de certains monastères dans l'Église grecque" (Robert, 1988, p. 96). Mais dans l'esprit du descripteur non averti et peu soucieux de recourir au dictionnaire subsistera, de toute façon, une impression de solennité et de puissance, provoquée par le préfixe *archi-*, tout à fait identifiable quant à lui, et par la longueur du mot. Le propos du descripteur semble être, ici, autant que de fournir des données documentaires, de communiquer au descripteur toute la pompe du rituel orthodoxe, et il y parvient en utilisant des mots somptueux (*iconostase*, *archimandrite*) et de facture savante (étymologie grecque), dont la saisie du sens précis est, à la limite, facultative.

L'illisibilité des termes mentionnés ci-dessus appelle une autre hypothèse, qui

dépasse tant soit peu notre propos mais mérite d'être évoquée rapidement. Pays éminemment cosmopolite, le Canada est pour cette raison même un véritable réservoir d'asémantèmes. Au plan éthique se pose la question de décider si ces asémantèmes — vrais bijoux lexicaux — doivent être ramenés à une ou aux deux langues officielles, ou s'ils ont le droit d'apparaître tels quels, quand bien même leur illisibilité dérangerait. Ce problème se pose, on le sait, à propos de patronymes réputés "illisibles" ou "imprononçables", auxquels on a parfois donné, en Amérique du Nord, une orthographe plus "orthodoxe" (par exemple, Koehn écrit Cone: l'annuaire du téléphone de la ville de Toronto en fait foi). Dans son souci de recueillir et de préserver intacts les morceaux de la mosaïque canadienne, et en particulier de ces mots auxquels elle donne d'emblée droit de cité dans ses textes sans les soumettre aux vicissitudes de la traduction, Gabrielle Roy aurait-elle choisi le défi? Et serait-ce une simple métaphore que de dire que la description devient pour elle l'occasion de *descendre le samovar du grenier* pour l'exposer, et même l'imposer — dans son incongruité mais aussi sa dignité — parmi des accessoires *bon teint* ou *pure laine*? On peut alors réinvoquer des mots comme "toque", "trempe" et "tortue" pour déceler chez le descripteur royen un *bon usage* de l'asémantème, quand ce dernier touche à la diversité canadienne. Une des limites de la lisibilité — outre la poésie du mystère, de l'incantation et, le cas échéant, les besoins de la stratégie didactique — serait donc le souci d'imposer, sans passer par les présentations d'usage, *cet autre qui est une part de nous*.

En résumé, le système descriptif royen se présente généralement comme lisible, ou fait en sorte de l'être en convoquant diverses stratégies de sémantisation. La définition par Hamon des quatre grands types de système descriptif s'est avérée utile, dans la

mesure où elle nous a permis de déceler les opérateurs de lisibilité propres au descripteur royen. Outre le jeu de compensation entre nomenclature lisible et prédicats illisibles — et vice versa — la présence de pantonymes liminaires et rétroactifs, d'hyperonymes, d'échantillons, de synonymes, de comparaisons, de séries homologables, de paradigmes définitionnels ou de notes de bas de page, ainsi que le recours à la traduction, tout cela montre l'importance de la lisibilité aux yeux du descripteur. Mais elle n'est pas pour autant un impératif catégorique. On devine, de temps à autre, à travers l'emploi de termes plus ou moins illisibles, le désir de toucher un lectorat plus cultivé, ou de s'adresser à un groupe minoritaire, ainsi conforté dans sa spécificité, ou tout simplement de donner à la description une poéticité fondée sur les vertus incantatoires de l'asémantème (c'est-à-dire de *faire vibrer* le texte, bien au-delà des exigences sémantiques minimales). Marc Éli Blanchard affirme, dans son livre *Description: Sign, Self, Desire*: "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*" (1980, p. 212). Notre étude de la lisibilité dans les descriptions royennes aboutit à un constat de remarquable flexibilité. Ici, le brouillage du sens peut donner lieu à un exercice didactique des plus austères (avec notes à l'appui). Là, il peut tout simplement réveiller chez le descripteur "incompétent" le plaisir oublié du mot-jouet.

MODES D'ORGANISATION INTERNE DU DESCRIPTIF

C'est à travers trois modes d'organisation interne du descriptif recensés par les

théoriciens, à savoir la “schématisation”, les “macro-opérations” et les “grilles” ou “plans de texte”, que nous allons continuer d’explorer la morphologie de la séquence descriptive royenne. Il s’agira, en d’autres termes, d’analyser trois “«déploiements-types» de la lisibilité” (Hamon, 1973, p. 443). Dans l’étude de la “schématisation” du descriptif, nous porterons notre attention sur le pantonyme. À l’issue d’un premier examen des moyens tactiques, quantitatifs et qualitatifs mis en œuvre dans l’accentuation stylistique du thème-titre, nous reviendrons plus longuement sur les moyens tactiques et distinguerons trois procédés: les opérations d’ancrage, d’affectation et de reformulation. Lors de l’étude des “macro-opérations descriptives”, nous nous attarderons sur les deux autres composantes du système descriptif, la nomenclature et les prédicats, à travers trois autres opérations: l’aspectualisation, l’assimilation et la thématization. La première de ces démarches concerne la fragmentation de l’objet décrit en ses divers aspects (parties et propriétés). La seconde s’intéresse à l’expansion descriptive, effectuée par le biais de la comparaison, de la métaphore, de la négation et de la reformulation. La dernière discerne dans l’énoncé descriptif la hiérarchie des sous-thèmes. Enfin, lors de l’analyse du troisième mode d’organisation interne du descriptif, nous nous pencherons sur les “grilles” ou “plans de texte”, qui nous permettront de mesurer le degré d’ordonnement du descriptif.

LA SCHÉMATISATION

Un exemple-pivot nous permettra d’étudier d’abord les divers moyens utilisés par le descripteur royen pour accentuer stylistiquement le pantonyme, puis les trois opérations

propres à “schématiser” le descriptif: l’ancrage, l’affectation et la reformulation. Notre exemple provient du texte “Les Huttérites”. Il s’agit de la description du village et des membres de la communauté religieuse éponyme (on en trouvera le texte dans notre premier chapitre, “Implantation du descriptif”).

Pour Hamon, “la lisibilité d’un système descriptif semble réclamer, outre la simple présence (qui théoriquement reste facultative) du pantonyme, sa relative mise en relief, sa «mise en mémoire», son accentuation stylistique comme tel au sein du système” (1993, p. 141). Selon lui, cette mise en évidence du thème-titre s’effectue généralement par le recours à trois types de moyens: tactiques, quantitatifs et qualitatifs (1993, p. 141). Tactiques, quand “le pantonyme est localisé à un endroit stratégique du texte, titre, incipit, clause” (1993, p. 141). Quantitatifs, quand il “est répété plusieurs fois” (1993, p. 141). Qualitatifs, enfin, quand il est, par exemple, “dans le titre ou ailleurs, accompagné d’un terme métalinguistique [...] ou [...] inséré dans une phrase stratégiquement privilégiée qui le dote d’un statut syntaxique *local* [...] équivalent et correspondant au statut actantiel *global* et permanent qu’il aura le temps d’un récit” (1993, p. 141) — mais aussi quand il est “mis successivement dans toutes les positions syntaxiques possible[s]” au sein “d’une même description où il conserve un statut sémantique permanent” (1993, p. 141). Nous traiterons d’abord des moyens quantitatifs et qualitatifs, pour revenir plus longuement sur les moyens tactiques.

Dans le segment qui nous occupe, le descripteur recourt aux moyens quantitatifs dans la mesure où le pantonyme primaire, “le village”, donne lieu à une “pronominalisation” (Adam, 1992, p. 26). Il est repris trois fois par le désignateur pronominal “il”. Le pantonyme secondaire, “ses gens”, est lui aussi réitéré grâce à la pronominalisation: “ils”

(quatre fois), “leur” (deux fois), “eux” (deux fois), ainsi que par la “substitution lexicale” “les Huttérites” (Adam, 1992, p. 26). L’usage de ces désignateurs installe une “machinerie anaphorique”²⁴ (Hamon, 1993, p. 142) qui garantit la “continuité locale” de la séquence (Adam, 1990, p. 52) et, du même coup, sert à raviver le pantonyme dans la mémoire du descripteur²⁵ (Hamon, 1993, p. 142). Il importe de noter que la pronominalisation est généralement considérée comme “le cas d’anaphore le plus simple” (Maingueneau, 1993, p. 163). C’est ce qui peut expliquer en partie l’impression de monotonie dans la “chaîne de liage” (Adam 1990, p. 52). Mais cette *platitudo* sert ici les desseins du descripteur, en ce qu’elle lui permet de *représenter* par mimesis la volonté de dépouillement qui régit le quotidien des Huttérites, d’ailleurs explicitement définie (“simplicité extrême”, “naïf”) au niveau des prédicats qualificatifs. On sait d’ailleurs que, dans cette grande famille religieuse constituée par les Huttérites, les Mennonites, les Quakers, les Amish, etc., on aime à se définir comme des gens très ordinaires, “plain people” en anglais²⁶. On voit donc que le choix d’un système descriptif peut non seulement conférer à la description une tonalité (ici, l’austérité), mais aussi participer à la sémantisation du texte. Dans l’exemple présent, ces deux effets convergent dans la mesure où il semble y avoir non seulement affinité *stylistique* entre l’isotopie et les “phénomènes locaux de liage” (Adam, 1992, p. 26) mis en œuvre, mais aussi connivence entre le descripteur et ses modèles (les Huttérites), bien établie d’ailleurs en début de séquence (“Le village m’enserra dans sa paix chaude et imprévue”). Reste à savoir si cette connivence repose sur une communauté de pensée ou s’il s’agit seulement d’épouser, l’espace d’une description, le *style* du modèle, pour démontrer la flexibilité du descripteur au plan technique de l’écriture (= écrire comme les Huttérites vivent).

Le descripteur royen a également recours à des moyens qualitatifs puisqu'il place les pantonymes primaire et secondaire dans diverses positions syntaxiques tout au long du segment. Si le thème-titre "village" et son désignateur "il" assument uniquement la fonction grammaticale de sujet, par contre "ses gens" et ses substituts sont aussi — et successivement — complément circonstanciel de provenance ("je tiens l'explication de l'un d'eux", nous soulignons), complément de nom ("je *leur* vis un maintien solennel et guindé", nous soulignons), complément d'attribution ("achève de *leur* donner un air quaker", nous soulignons) et complément circonstanciel de lieu ("parmi *eux*", nous soulignons)²⁷. S'il est vrai qu'au plan syntaxique un pantonyme multifonctionnel est plus focalisé et mieux mis en évidence, on pourrait ajouter, pour l'exemple qui nous occupe, que ces tribulations grammaticales ont été suggérées d'emblée par l'adjectif "imprévue", qui joue en l'occasion le rôle de "mot-légende", notion sur laquelle nous reviendrons sous peu (Hamon, 1993, p. 153).

D'après Hamon, ce ne sont pas les moyens quantitatifs et qualitatifs qui garantissent "l'individualisation stylistique" du système descriptif, mais plutôt les moyens tactiques mis en œuvre (1993, p. 142). Faire une analyse de ces moyens à travers les opérations d'ancrage, d'affectation et de reformulation, c'est s'intéresser à ce qu'Adam et Petitjean appellent la "schématisation descriptive" (1989, p. 112).

OPÉRATION D'ANCRAGE

Pour Adam, l'opération d'ancrage "consiste à poser d'entrée un objet du discours" (1990, p. 170). Dans notre exemple-pivot, le pantonyme "le village" répond à ce critère

puisque le descripteur l'a placé en position liminaire, c'est-à-dire de façon à ce qu'il "domine hiérarchiquement" le segment (Adam et Revaz, 1989, p. 62). Il annonce au descriptaire l'objet de la séquence qui va suivre et en "garantit l'unité sémantico-référentielle" (Adam et Revaz, 1989, p. 62). Cette cohésion qu'assure le pantonyme dégagé par ancrage est, selon Adam, "un premier facteur d'ordre" (1993, p. 105). Le pantonyme crée aussi un "horizon d'attente" qui "unifie la lecture et l'oriente dans un sens déterminé" (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 74). Cet horizon d'attente permet au descriptaire de convoquer ses savoirs (lexical, encyclopédique et taxinomique) sur le thème donné, puis de les confronter à sa lecture (Hamon, 1993, p. 43, 52, 142; Adam et Revaz, 1989, p. 83; Adam, 1987, p. 8, et 1993, p. 105). Tout au long de la séquence, le descriptaire verra donc ses savoirs "confirm[és]" ou "modifi[és]" (Adam et Petitjean, 1989, p. 115; Adam, 1993, p. 105-06). Au plan lexical, nous trouvons, dans notre exemple-pivot, toute une nomenclature de termes relatifs à la topographie villageoise: "magasin", "gare", "pompe à essence", "rues", "enseignes", etc. Au plan encyclopédique, si le descriptaire connaît peu les communautés huttérites, le savoir mémorisé autour d'un mot comme "village" devra faire l'objet de sérieuses rectifications. Il découvrira tout ce qui fait du village huttérite un *cas d'espèce*: on n'y trouve pas de magasin, de gare, de pompe à essence, de rues, d'enseignes; ses habitants échappent à la règle pour ce qui touche à l'habillement, aux mœurs, aux comportements sociaux et aux attitudes religieuses. Notons que, dans la plupart des cas, le thème-titre posé dès l'entrée en matière garantit une "lisibilité maximale"²⁸, mais qu'ici il déçoit tant soit peu l'horizon d'attente du descriptaire, dans la mesure où la nomenclature oblitère les signes propres à tout village conventionnel (Adam et Petitjean, 1982, p. 85). Le déclenchement par

ancrage de la “*référence virtuelle*”, c’est-à-dire l’“attente d’un faisceau d’aspects” ne s’accorde pas tout à fait, en l’occurrence, à la “*référence actuelle* (la classe construite) produite par le déroulement même de la séquence descriptive” (Adam et Petitjean, 1989, p. 116). Cette infraction va forcément décontenancer le descriptaire, qui pourra cependant se dire qu’un pantonyme comme “village” est aussi de nature à annoncer, par métonymie, une description de la *population* de l’endroit (voir, par exemple, une expression courante comme “tout le village était aux fenêtres”). Si donc le village, dans sa configuration spatiale, ne répond pas à l’attente du lecteur, la description de sa population pourra expliquer la chose. En somme, nous avons affaire à un système qui combine adroitement le mystère et l’espoir de sa résolution.

L’homogénéisation d’un système descriptif s’effectue, selon Hamon, non seulement au niveau d’un ancrage à valeur globalisante, mais aussi, “localement, au niveau de la somme des prédicats par lesquels on peut caractériser l’objet, somme qui réclame la présence d’un (ou de plusieurs) opérateur de synonymie [...] qui focalise l’attention du lecteur sur une isotopie commune aux divers prédicats plus ou moins hétérogènes sémantiquement que le texte fait se succéder” (1993, p. 152). Dans la première phrase (“Le village m’enserra dans sa paix chaude et imprévue”), les prédicats “chaude et imprévue” tombent dans cette catégorie — Hamon les désignerait comme des “mots-légendes” au service de l’“index[ation] de la tonalité globale du système” (1993, p. 153). Il va sans dire que la présence d’un tel opérateur ne peut qu’améliorer la lisibilité. Le mot-légende “paix chaude” impose d’emblée le thème du *locus amœnus* à l’imagination, une isotopie qui sera reprise dans la séquence. Le village en présente les caractéristiques: refus de l’urbanisation, cadre bucolique (“dans les champs de blé”, “parmi les vergers”,

“les ruches”, “la couleur des avoines”, “le tenace parfum du trèfle d’odeur”), évocation paradisiaque et pléthorique (“la lumière”, “l’abondance”). Le mot-légende “imprévue”, cependant, corrige *a priori* tout ce qu’il pouvait y avoir de conventionnel dans la vision idyllique, et préfigure des attitudes moins conformes au rêve pastoral: l’uniformité vestimentaire, le port de la barbe comme signe de statut social, l’absence de boutons aux habits, le mépris des mondanités et le partage intégral des biens. À cet exemple on pourrait ajouter certaines descriptions de “La rivière sans repos” et de *La Détresse et l’enchantement*. Dans le premier de ces textes est décrit un paysage vu par Elsa, une Elsa inquiète du retard inhabituel de Jimmy. Au pantonyme “paysage”, dégagé par ancrage, le descripteur joint le mot-légende “morne” qui va dominer sémantiquement la séquence (“sorte de crépuscule”, “clarté mate”, “le ciel sans étoiles”, “le sol sans vie”, “l’horizon éteint”, “immobilité effrayante”, Roy, 1979, p. 284-85). Il en va de même, dans le deuxième de ces textes, pour la description de la rivière, la Grande-Poule-d’Eau. C’est le mot-légende “belle”, épinglé au thème-titre “rivière”, qui définira cette fois la tonalité du segment (“bords plats recouverts d’herbes douces”, “elle coulait, large et tranquille”, “[t]oujours limpide”, “bleu tendre”, “chant profond”, “son eau était bonne à boire, transparente à s’y mirer, propre à en sortir lavée comme d’aucune autre”, “une pure rivière”, Roy, 1988, p. 227).

On trouve chez Roy une quantité appréciable d’ancrages. C’est dire combien le descripteur royen tient à favoriser la lisibilité, même si cela doit impliquer “la manière la plus classique qui puisse être” d’amorcer une description (Calame, 1990, p. 232). Aux antipodes de l’écriture poétique, celle par exemple de Rimbaud, dont Todorov nous rappelle qu’il se plaît à décrire “les propriétés ou les parties des objets, sans jamais

nommer les objets eux-mêmes, au point qu'on ne sait pas vraiment de quoi il est question"²⁹ (1987, p. 82), et du Nouveau Roman, Roy refuse de laisser son descriptaire dans le doute et fournit systématiquement le pantonyme (explicitement ou implicitement). Si ce n'est pas à l'initiale du segment (ou peu avant dans la narration³⁰), ce sera à la fin (opération d'affectation). Pour citer quelques cas d'ancrage, nous retiendrons, dans *Alexandre Chenevert*, la description de la maison des Le Gardeur (pantonyme: "l'habitation canadienne", Roy, 1979, p. 237); dans "La rivière sans repos", celle du bain quotidien de Jimmy (pantonyme: "le rituel", Roy, 1979, p. 145-47); dans "Les visiteurs de la journée", celle d'un oiseau (pantonyme: "le merle", Roy, 1993, p. 135); dans *La Montagne secrète*: celle d'un cours d'eau (pantonyme: "une rivière ensorcelante", Roy, 1978, p. 82-83); dans "L'école de la Petite Poule d'Eau", celle d'un bâtiment (pantonyme: "l'école", Roy, 1992, p. 50); dans *Bonheur d'occasion*: celle du déjeuner-type au Quinze-Cents (pantonyme: "nouveaux consommateurs", Roy, 1978, p. 17-18) et dans "Demetrioïff", celle d'un atelier (pantonyme: "la tannerie", Roy, 1983, p. 74).

Si la plupart des opérations d'ancrage garantissent la lisibilité du segment (la limpidité des pantonymes signalés ci-dessus en fait foi), d'autres en revanche n'y aident guère. C'est le cas, surtout, lors de l'ancrage de thèmes-titres susceptibles de créer un *vide* sémantique. Nous les avons évoqués plus haut: présentatifs neutres, indéfinis, noms propres, termes techniques spécialisés, donnés parfois en anglais, et néologismes. Il est permis de douter que l'ancrage d'un pantonyme comme "chanson de verre" ("Ma coqueluche") puisse représenter quelque chose d'aussi net pour le descriptaire que pourrait le faire le thème-titre "tannerie" ou "merle". Ce n'est en fait qu'au terme de la

description (“un objet composé de fines lames de verre coloré, lâchement réunies par le haut et qui en bougeant, en se choquant doucement au moindre souffle d’air, faisaient un étrange bruit charmant”, Roy, 1980, p. 82) que le pantonyme sera enfin sémantisé: il s’agit d’un mobile musical. Dans pareille situation, l’ancrage n’est en somme qu’un chèque en blanc. Il faut peut-être voir ici, à nouveau, le souci de pervertir un procédé dont l’emploi trop fréquent pourrait autoriser le grief de monotonie.

OPÉRATION D’AFFECTATION

L’ancrage initial de notre exemple-pivot s’accompagne d’un autre procédé de schématisation, *incompatible* “en principe” avec le premier: c’est l’affectation (Adam et Revaz, 1989, p. 83, Adam, 1990, p. 172). Cette opération, diamétralement opposée à l’ancrage, rejette le pantonyme en clausule (Adam et Revaz, 1989, p. 82, Adam et Petitjean, 1989, p. 115, Adam 1990, p. 171). La description prend alors des allures de “devinette” (Hamon, 1993, p. 142), et des “effets de sens de type *incertitude* ou *étrangeté*” sont produits (Adam et Petitjean, 1989, p. 115). De son côté, le descriptaire en quête de l’objet du discours “ne peut qu’émettre des hypothèses qu’il vérifie[ra], au terme de la séquence, quand le thème-titre lui [aura été] donné” (Adam, 1993, p. 105). Il faut donc concevoir l’opération d’affectation comme “l’apport d’une solution à une sorte d’énigme” (Adam et Petitjean, 1989, p. 115). De ce fait, l’affectation du pantonyme sera souvent ressentie par le descriptaire comme un signe que la description touche à sa fin. Nous assistons, dans l’exemple qui nous occupe, à l’affectation d’un nom propre (“les Huttérites”) dans la mesure où, d’une part, le descripteur ne précise qu’au terme de

l'énoncé l'appartenance religieuse du village, c'est-à-dire la *clef* de la description³¹; et celle, d'autre part, où il donne un caractère *énigmatique* à l'organisation séquentielle, à commencer par l'usage de l'article défini dès l'ancrage: "*Le village*" (nous soulignons). Cet article implique, pour citer Fromilhague et Sancier, "la «notoriété» de l'objet désigné" (1991, p. 22). Autrement dit, le recours au défini implique une "*présupposition* d'existence": l'objet du discours ("le village") est donné comme "connu" du descriptaire (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 22). Mais l'objet décrit ici ne peut faire partie de la mémoire intratextuelle du lecteur, puisque le segment étudié *ouvre* à la fois le texte "Les Huttérites" et le livre, *Fragiles lumières de la terre*, ce qui invalide tout effort anaphorique visant à identifier le village en question³². Le descriptaire est ainsi plongé d'emblée *in medias res* dans la diégèse (comme le descripteur lui-même, intradiégétique, dans ce village qui l'enserme) et c'est à lui que revient la tâche de combler le trou dénominatif. Si le descripteur privilégie l'article de notoriété dès l'entrée en matière, c'est non seulement (et paradoxalement) pour susciter une incertitude mais aussi par souci d'économie langagière, et pour satisfaire aux exigences d'un genre, le reportage. Nous verrons cependant, dans notre prochain chapitre, que l'emploi de l'article de notoriété, en incipit de cette description, s'inscrit également dans une constante sémantique de l'œuvre.

Tout au long du passage, le descripteur laisse filtrer des indices de plus en plus déterminants, par élimination (indices *a contrario*) et élucidation (du vague au particulier). La description révèle d'abord ce que le village *n'a pas* (à savoir les signes conventionnels de l'urbanisation); puis son site *approximatif* ("il s'élève dans les champs de blé"); ensuite ce à quoi les habitants *ne ressemblent pas* (ils "ne font montre d'aucun

luxe”); le détail de leur toilette avec des signes enfin révélateurs; puis à nouveau ce qu’ils *ne font pas* (les interdits sociaux); et, finalement, ce qu’ils font et ce qu’ils pensent. Pour mimer mieux encore une situation d’énigme, le texte va jusqu’à suggérer et éliminer *simultanément* certaines hypothèses de lecture. Par exemple, lorsque le descripteur signale qu’“un feutre rond, sans pli, achève de leur donner un *air quaker*” (nous soulignons), le mot “air” exclut la réponse “quaker” au moment même où il introduit l’indice *communauté religieuse de langue allemande*. Qui plus est, certains fragments de cette séquence affectent la formulation (pour ce qui est de la syntaxe, en particulier) des entrées de mots croisés. En voici une: “ceux qui sont mariés portent une courte barbe en collier”, ou encore: “ils ne fument pas, méprisent la danse, la musique, les cartes et l’usage des alcools”. Adam et Petitjean ont remarqué qu’à l’intérieur de la séquence descriptive, la présence de ce type de construction “provoque [...] une activité de déchiffrage et un plaisir de découvertes — reconnaissances assez semblables à ceux que produisent l’écriture cruciverbiste ou la découverte de devinettes” (1982, p. 102). Pour vérifier ses conjectures, le lecteur, transformé, le temps de la description, en “cruciverbiste-consommateur”³³, devra attendre la réponse (confirmation ou infirmation de son hypothèse, ou terme mis à son indécision), qui n’interviendra qu’avec le *dernier* mot du segment: “Huttérites”. Le réflexe cruciverbiste est sollicité ailleurs dans l’œuvre, comme au cours de la description du “restaurateur chinois” dans “Petite Ukraine” où, à l’instar de notre exemple-pivot, les indices rappellent stylistiquement les entrées de mots croisés et sont énoncés de manière de plus en plus directe et précise, comme pour laisser une chance au descriptaire besogneux de deviner *in extremis* la bonne réponse. C’est en se promenant le soir à Canora que le descripteur a pu voir “sur le seuil de son café *celui*

que l'on retrouve dans tous les hameaux, dans tous les bourgs de l'Ouest, celui qui paraît toujours s'ennuyer et ne jamais se décourager, celui que partout on nomme Charlie: le restaurateur chinois" (Roy, 1982, p. 84, nous soulignons la "définition"). Le nom Charlie, sobriquet collectif très répandu, désigne ici le Chinois³⁴. Rappelons que "Chink" et "Charlie" sont les deux noms employés, à titre péjoratif, pour désigner Sam Lee Wong, dans "Où iras-tu Sam Lee Wong?"³⁵ (Roy, 1987, p. 85, 105). Mais un lecteur instruit de cinéma aura déjà reconnu, grâce au premier indice, le cafetier impassible (ce dernier stéréotype culturel peut effectivement suggérer l'ennui) que l'on retrouve souvent dans le cinéma *Western* ("dans tous les bourgs de l'Ouest"). Dans la description de ce que Monsieur Saint-Hilaire appelle "une savane" ("Le vieillard et l'enfant"), les syntagmes "masses de buissons enchevêtrés auxquels se mêl[ent] quelques sapins et des épinettes sans beaucoup de vie" et "forêts naguère détruites par un feu de brousse" (Roy, 1969, p. 105) ressemblent eux aussi à des entrées de mots croisés, avec cette fois une certaine recherche stylistique (une litote: "sans beaucoup de vie"; un archaïsme: "naguère"). Comme dans la description du "kalmia" ("La gatte de monsieur Émile"), la "définition" elle-même peut en effet exiger un décodage préalable, consistant à l'extraire d'une phrase encombrée de mots "parasites", surtout des déterminants. Ainsi, le membre de phrase "fleurit en grosses touffes de fines corolles du rose merveilleux de certains couchants dans les campagnes" complique de lyrisme une simple définition du genre "fleurit en touffes de fines corolles roses". Le syntagme "ancêtre modeste du glorieux laurier-rose" peut aisément se réduire à la définition "ancêtre du laurier-rose" (Roy, 1993, p. 24). Ce camouflage prédicatif ajoute à la difficulté de l'énigme, mais permet également de donner à la "définition" une tournure plus littéraire, moins lexicographique en tout cas.

Quoi qu'il en soit, un examen attentif de notre exemple-pivot montre une chose: loin de faire double emploi avec l'ancrage, l'affectation permet au descripteur, tout en assurant une meilleure lisibilité de la séquence, de stimuler l'imagination du descriptaire et, du même coup, de maintenir un suspense qu'on pourrait, dès lors, apparenter avec celui, plus répandu, qui peut se manifester dans le narratif (Lopes, 1995, p. 77). Bref, la description royenne requiert épisodiquement du descriptaire qu'il assume le rôle de "décrypteur" (Hamon, 1977, p. 277). Cette démarche, qui relève du ludique et qui, dans le discours journalistique — tenu à une certaine *légèreté* — n'en est que plus souhaitable, constitue un nouvel alibi royen, sinon pour l'illisibilité irrévocable, du moins pour une suspension momentanée de la lisibilité.

On trouve chez Roy un certain nombre de pantonymes qui se dégagent d'un amalgame d'ancrage (dénomination plus ou moins précise) et d'affectation. Ce sont, par exemple, les descriptions d'"un homme entièrement recouvert de fourrure" (pantonyme affecté: "Majorique") dans "Le Titanic" (Roy, 1980, p. 89-90); d'"un étrange pays mi-terre, mi-eau" (thème-titre affecté: "pays de la Petite-Poule-d'Eau") dans *La Détresse et l'enchantement* (Roy, 1988, p. 210); d'un "point blanc" (thème-titre affecté: "Médéric") dans "De la truite dans l'eau glacée" (Roy, 1983, p. 132) et d'"un tout petit village" (pantonyme affecté: "Cardinal") dans "Gagner ma vie..." (Roy, 1980, p. 284). Entrent dans cette même catégorie des descriptions où l'ancrage demeure évasif. Celles, par exemple, de Portage-des-Prés dans *La Détresse et l'enchantement* (Roy, 1988, p. 225); de "l'Avenue Palestine" dans le texte éponyme (Roy, 1982, p. 56) et du "restaurateur chinois", dans "Petite Ukraine" (Roy, 1982, p. 84). Mais l'affectation du thème-titre ne survient pas forcément en fin de séquence descriptive. À l'occasion, le descripteur

maintient le suspense intact, et l'énigme trouvera sa réponse au-delà de la clause du segment descriptif, au sein même de la narration. C'est le cas, entre autres, de la description du père de Nikolai, cette "espèce de géant à moustaches jaunes" dans "L'enfant de Noël" (Roy, 1983, p. 31); de celle de Miss O'Rourke, cette "créature stupéfiante" dans "L'école de la Petite Poule d'Eau" (Roy, 1992, p. 85) et de celle d'Altamont, ce "petit hameau se donnant l'air d'un village de montagne" dans "La route d'Altamont" (Roy, 1969, p. 208-09). Outre le fait qu'elle constitue une entorse à ce qui était en passe de devenir une règle (démarche qui nous est désormais familière et montre que le descripteur royen met autant de soin à se détacher d'un procédé que d'humilité à s'y plier — en cela, l'artiste et le pédagogue semblent se compléter), l'affectation tardive a le mérite d'annuler, au moins dans ce cas précis, le grief toujours possible de "belligérance" entre description et narration (Ricardou, 1975, p. 85). Car le procédé que nous venons de décrire revient à "passer le relais" du descripteur au narrateur. L'effet de suspense joue donc en l'occurrence le rôle d'une *amorce discursive*.

ANCRAGE TARDIF, AFFECTATION PRÉCOCE

Dans l'opération d'ancrage, le "pantonyme liminaire" constitue une *annonce*, interdisant *a priori* tout suspense (Hamon 1993, p. 142). Dans celle d'affectation, le "pantonyme clausulaire" donne une *réponse* au suspense (Hamon 1993, p. 142). Mais il peut y avoir combinaison des deux démarches: le pantonyme surgit en position "intérieure", après avoir laissé s'installer le suspense, mais annule ce dernier avant que ne s'achève le segment descriptif (Hamon, 1993, p. 142). Les théoriciens se sont peu

intéressés à ce type particulier d'opération et ne lui ont pas encore donné de nom. Nous nous en tiendrons à la paraphrase "ancrage tardif, affectation précoce". On observe ce phénomène à trois reprises chez Roy. Au cours de la description de Portage-des-Prés ("Les vacances de Luzina"³⁶, Roy, 1992, p. 11-12), l'ancrage du pantonyme "Ce petit village" est suivi, dans la même phrase, de son affectation: "Portage-des-Prés". Cette affectation, que l'on peut qualifier de précoce, voire de prématurée³⁷, si l'on s'en tient à la définition proposée par les théoriciens, prélude à une description détaillée du hameau: sa distance par rapport à Rorketon, sa chapelle, son école, son magasin, son bureau de poste, ses deux maisons, sa pompe à essence. Remarquons que le thème-titre dégagé par ancrage, "Ce petit village", fonctionne ici de la même manière que celui de notre exemple-pivot ("Le village"). Le démonstratif "ce" n'a pas plus de valeur anaphorique de rappel que le défini "le", puisque le segment à l'étude *ouvre* à la fois "Les vacances de Luzina" et *La Petite Poule d'Eau* (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 25). L'emploi du démonstratif donne ici une tournure énigmatique à l'énoncé. Qui plus est, les repères géographiques fournis au descriptaire ("au fond de la province canadienne du Manitoba", "si loin dans la mélancolique région des lacs et des canards sauvages") contribuent au suspense, jusqu'à mettre en question l'existence même d'un tel village. Pourtant, le descripteur n'a pas souhaité maintenir l'indécision. Il en va de même pour la description de Volhyn dans "Un jardin au bout du monde"³⁸ (Roy, 1987, p. 153-54). Au lieu de commencer la séquence en ancrant d'emblée le pantonyme "Volhyn", le descripteur juge plus important de situer le village par rapport à un autre, déjà fort éloigné des sentiers battus, et qui s'appelle Codessa, une "sorte de petite capitale ukrainienne dans le Nord canadien". Ce n'est qu'après avoir souligné la longueur du chemin à parcourir ("on a

voyagé des heures sur une infinie route de terre”, “au-delà d’une plaine sauvage”) et, du même coup, diminué l’éventualité qu’un village puisse exister dans ce bout du monde, que le descripteur décide de révéler, en plein segment descriptif, le nom du hameau: “C’est le lieu-dit Volhyn, en Alberta”. Une fois le pantonyme posé, le descripteur va aborder la description proprement dite de Volhyn, de son école et de sa chapelle. Le recours à l’affectation précoce, comme dans ces deux derniers exemples, confirme le souci de lisibilité. Un dernier exemple mérite l’attention. Il s’agit de la description du facteur dans “Les vacances de Luzina”:

Au loin, dans l’immense solitude uniforme, apparaissaient un cheval tout suant et, sur le siège d’un traîneau, une grosse boule de fourrure d’où émergeaient de tristes moustaches jaunes, le brouillard d’une haleine et, maintenu dans l’air, un fouet qui se balançait.

C’était le facteur.

Il se rapprocha. On distingua ses gros sourcils d’entre les poils bruns de son haut bonnet fourré; on vit luire le filet d’argent qui lui pendait toujours au nez par temps froid; on aperçut ses dents jaunies par le tabac au moment où il cria quelque rauque commandement à sa jument. À la hauteur du petit groupe des Tousignant, sans mot de salutations, avec un regard froncé vers Luzina seulement, il tira sur les rênes, arrêta, attendit. Tel était ce vieil original de Nick Sluzick (Roy, 1992, p. 19).

Dans ce segment, la position intérieure du thème-titre provoque un ancrage tardif (“C’était le facteur”), opération assortie d’une autre, l’affectation du nom propre “Nick Sluzick”. Si l’ancrage est ici retardé, c’est manifestement parce que l’objet de la description tarde à apparaître en plan rapproché et à faciliter, du même coup, son identification définitive. L’effet produit s’apparente au “zoom avant”³⁹. Plus on s’approche de l’ancrage, plus le personnage se caractérise physiquement. Dans l’image de la “grosse boule de fourrure d’où émergeaient de tristes moustaches jaunes”, rien ne permet encore de décider définitivement qu’il s’agit d’un être humain. Mais la mention du fouet “maintenu dans l’air” met un terme à l’incertitude. Après l’ancrage (“C’était le facteur”), mis en évidence par l’alinéa, le personnage prend définitivement des traits humains (“ses gros sourcils”), avec ses ridicules (“le filet d’argent qui lui pendait toujours au nez par temps froid”), son passé (“ses dents jaunies par le tabac”), et surtout sa propension au commandement (“il cria quelque rauque commandement à sa jument”) qui, avec le fouet, confirme son appartenance à la race humaine.

L’“objectif à focale variable” (le “zoom”) pourrait suffire à mettre l’ancrage tardif et l’affectation précoce au compte de l’effet de réel. Mais ces deux démarches semblent servir, dans les trois exemples, un autre propos. Il s’agit de retarder le plus possible la crédibilité du modèle: de même que ce village, ce hameau ne peuvent raisonnablement exister; de même cette “boule de fourrure” ne semble guère annoncer un être humain. Puis, d’authentifier la “chose” en lui donnant un nom, nom propre (Portage-des-Prés, Volhyn) ou de fonction (facteur), et cela de façon théâtrale, moyennant le présentatif “c’est”/“c’était” et/ou un statut typographique privilégié (l’alinéa). Mais cette théâtralité est inhérente au contexte canadien. Les dimensions du pays, l’énormité des distances, les

rigueurs du climat (qui escamotent les apparences humaines) défient parfois l'entendement et laissent la part belle au merveilleux. L'espace de quelques mots, Portage-des-Prés, Volhyn et le facteur Sluzick n'auront été que des mirages, jusqu'à ce que l'octroi d'un nom leur donne droit à l'existence. La recherche de l'effet de réel, enclenchée par l'"objectif à focale variable" et fondée sur une réalité optique, aboutit ici à dégager une réalité profonde — qui jouxte le surréel.

OPÉRATION DE REFORMULATION

L'opération de reformulation — dite globale⁴⁰ (à savoir, celle qui vient clore une séquence descriptive avec ou sans marqueur de reformulation explicite⁴¹) et souvent apparentée à l'affectation — "reprend en le modifiant le thème-titre initial" (Adam 1993, p. 105). Par opposition à l'ancrage et à l'affectation qui sont "en principe" des opérations dites "exclusives", la reformulation est considérée "comme une opération plus souple, tout à fait combinable avec un ancrage initial" (Adam et Revaz, 1989, p. 83). Elle est perçue, en fait, comme une "opération de ré-ancrage" (Adam, 1992, p. 86) qui assure "non seulement la cohésion de la séquence, mais sa progression" (Adam, 1990, p. 172). Dans notre exemple-pivot, quand le descripteur déclare en clausule: "Tels me sont apparus les Huttérites", il y a "reformulation-réaffectation d'un nouveau thème-titre" (Adam, 1990, p. 172). Il faut dire que le passé composé "sont apparus" réinscrit la séquence dans une *chronologie*. Il s'agit non seulement de la description d'un village mais aussi de celle d'un *événement*: la première rencontre du descripteur et des Huttérites. Mieux encore, le verbe "apparaître", suggérant une apparition, voire une

révélation (au sens d'*épiphanie*), situe ce village à la lisière du fantastique. Pour preuve, cet aveu du narrateur, plus loin dans le texte: "Je n'étais pas prête à la sensation brusque qui me guettait au détour du chemin: *cette sensation de pénétrer d'un coup, d'un seul pas, dans l'inconnu*", et aussi: "Il me semble, encore souvent, que j'ai rêvé cet endroit comme Hilton rêva son Shangri-La entre les monts du Tibet" (Roy, 1982, p. 18, nous soulignons). On constate donc que la promesse de surprise impliquée dans le mot-légende "imprévue" sera respectée non seulement en cours de description, comme nous l'avons montré, mais aussi dans la reformulation elle-même. La présence du verbe "apparaître" témoigne ainsi d'une "activité de gestion" de la part du descripteur, qui consiste en l'occurrence à rectifier le tir par un coup de théâtre (Adam et Revaz, 1989, p. 84).

Ce goût du descripteur pour l'insolite, que trahit notre exemple-pivot (mais aussi l'ancrage tardif / affectation précoce), se manifeste à travers une autre reformulation, dans "De la truite dans l'eau glacée":

Moi, à peine avais-je entrevu, au fond des pans de neige que faisait battre le vent, la prétendue berline, à vrai dire un traîneau haut sur ses patins, à un seul siège, entièrement recouvert du vaste capot de cuir noir abaissé à hauteur de visage, que je ne me possédais plus de joie à l'idée d'affronter la tempête du fond de cette caverne volante (Roy, 1983, p. 167).

La reformulation pervertit, dans ce fragment, l'image traditionnelle du nid douillet, telle que le descripteur l'évoque, par exemple, dans *Courte-Queue*, à propos de la cachette des chatons: "C'était, au fond d'un arbre creux, une bonne petite caverne à l'abri de la pluie

et du vent. À l'intérieur, des feuilles mortes, collées les unes aux autres, formaient un chaud tapis" (Roy, 1979). La reformulation du pantonyme "berline" en "caverne volante" (on pense au tapis magique⁴²) transporte le descripteur dans l'irréel et convoque son savoir aussi bien en matière de contes orientaux (la caverne d'Ali Baba) que de légendes québécoises (la chasse-galerie). Loin d'être gratuite, cette opération, qui colore le traîneau de merveilleux, finit par hypothéquer le récit du voyage retour de Médéric et du narrateur, et permet d'introduire l'image de "la lanterne aux effets troublants"⁴³ (Roy, 1983, p. 184).

On trouve dans l'œuvre un certain nombre de reformulations — indépendamment, bien sûr, du cas fréquent où l'affectation vient recouper la reformulation après ancrage initial. Quant à la reformulation pure et simple (c'est-à-dire sans réaffectation, ni présence d'une énigme à résoudre), on se reportera par exemple à la description de Codessa (énoncé reformulé: "le cœur de Codessa"), dans "Un jardin au bout du monde" (Roy, 1987, p. 195-96); à celle de Toutes-Aides (énoncé reformulé: "Toutes-Aides, une remarquable conquête sur la brousse, l'eau croupissante et les cailloux"), dans "Le capucin de Toutes-Aides" (Roy, 1992, p. 159); à celle de l'ongle de Florentine (énoncé reformulé: "un ongle d'anémique"), dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1978, p. 82); à celle du chef de gare (énoncé reformulé: "le bon Samaritain en personne"), dans *La Détresse et l'enchantement* (Roy, 1988, p. 220); à celle de l'arbre (énoncé reformulé: "un épouvantail à corneilles"), dans "Jeannot-la-Corneille" (Roy, 1993, p. 36) et à celle de la grand-mère (énoncé reformulé: "un être remarquable"), dans "Ma grand-mère toute-puissante" (Roy, 1969, p. 36).

Il faut dire que, la plupart du temps, le descripteur a pris soin de *marquer* plus ou

moins la reformulation (avec ou sans réaffectation). Pour Adam, la façon la plus discrète de ce faire consiste à utiliser une “simple apposition marquée par la ponctuation” (1990, p. 179-80). Ainsi, la reformulation-réaffectation “: restaurateur chinois” (pantonyme source: “celui”) est signalée par le deux-points (Roy, 1982, p. 84). Dans *Bonheur d'occasion*, ce même signe annonce une reformulation globale de la description de Jean et de la rue Sainte-Catherine (“: tout ce qu'elle désirait, admirait, enviait, flotta devant ses yeux”, Roy, 1978, p. 21), et du segment qui décrit l'embarquement des soldats à la gare ferroviaire (“: une grande clameur de foule surexcitée”, p. 375). Mais la reformulation peut être également introduite par des points de suspension. Dans *Bonheur d'occasion*, la description de l'ongle de Florentine, reformulée en “... un ongle d'anémique”, en offre un exemple (Roy, 1978, p. 82).

Outre la ponctuation, le descripteur royen privilégie, en fin de séquence, le marqueur de reformulation “c'est/c'était” (avec une nette préférence pour ce dernier). Le “c'est” marqueur de reformulation intervient, entre autres, dans “L'Avenue Palestine”, lors de la description de champs de céréales (“Cette mer de blé, d'orge, d'avoine, de seigle, c'est bel et bien leur domaine [aux Goldsberg]”, Roy, 1982, p. 60) et dans “Petite Ukraine” avec celle de la communauté ukrainienne (“L'Ukrainien, c'est toutes les ténacités, toutes les possibilités, l'irréconciliable”, Roy, 1982, p. 85). On a observé que, tout en soulignant la reformulation, “c'est” autorise, à l'occasion, une économie du descriptif. Dans “Les Sudètes de Good Soil”, la description du domicile d'Élizabetha se termine sur cette reformulation: “Le foyer d'Élizabetha, c'est un peu celui de tous les Sudètes” (Roy, 1982, p. 68). La reformulation par généralisation a ici le mérite d'épargner au lecteur la description, jugée redondante, d'autres maisons sudètes. Ce genre d'ellipse est

particulièrement souhaitable dans un texte qui se veut bref, un reportage en l'occurrence. Quant à "c'était", marqueur de reformulation, il apparaît, par exemple, dans la description de Portages-des-Prés ("C'était le Portage-des-Prés", *La Détresse et l'enchantement*, p. 225); dans celle de la parade des poules des prairies ("C'était le bal qui précède l'accouplement sous les branches, un bal de présentation [...]"), "Le capucin de Toutes-Aides", p. 240); dans celle de la grand-mère ("C'était un être remarquable, dit maman", "Ma grand-mère toute-puissante", p. 36), puis dans celle du kalmia, où se manifeste par ailleurs une franche intention didactique: "C'était le kalmia, ainsi nommé par Linné, en l'honneur de Peter Kalm, naturaliste suédois venu dénombrer, au XVIII^e siècle, la flore de Nouvelle-France" ("La chatte de monsieur Émile", p. 24), et encore dans celle de l'entrée à la cafétéria, avec cette fois une touche d'ironie: "C'était leur heure de détente" (*Alexandre Chenevert*, p. 57). Mais la description de Fort Renonciation, dans *La Montagne secrète*, mérite un examen plus attentif. La reformulation y fait en effet problème au plan de la perspective.

C'était, au plus une quinzaine de cabanes dont deux ou trois étaient peintes: sans doute le poste de la Compagnie, le petit couvent des Sœurs, la demeure de quelque négociant. Le reste, planté de guingois sur le roc qui émergeait partout en plaques grises, ou monté sur pilotis dans la boue, exprimait une misère infinie. C'était donc cela, Fort Renonciation!

(Roy, 1978, p. 30-31).

Cette séquence semble s'ouvrir et se déplier en régime de focalisation omnisciente car, rappelons-le, l'emploi du présentatif "C'était" indique habituellement l'absence d'un

“regard-support” (Hamon, 1993, p. 177). Mais lorsqu’intervient abruptement, en clausule, un jugement de valeur (“C’était donc cela”), la focalisation est remise en question et laisse le descriptaire en proie à un dilemme: la perspective est-elle narratorielle ou actorielle? À en croire Babby, “the major part of the novel is narrated from the perspective of an omniscient narrator who generally adopts the subjective vision of the protagonist-painter”⁴⁴ (1985, p. 51). Une reformulation comme celle que nous venons d’examiner confirme le diagnostic de Babby, dans la mesure où la séquence descriptive finit par marier le narratoriel et l’actoriel. Le changement de cap prend le descriptaire au dépourvu et l’oblige à ajuster rétrospectivement sa lecture. La reformulation lui apprend en effet que le regard pris en considération n’était pas celui du descripteur mais celui du personnage. Si l’on en croit Babby, “through this narrative technique, the reader is able to experience directly Pierre’s myriad adventures” (1985, p. 51). Ajoutons qu’au seul plan tactique, le procédé témoigne de l’habileté du descripteur, qui maintient jusqu’à la phase terminale du segment l’attention du descriptaire, puis exige de ce dernier, *in extremis*, un effort d’anamnèse, voire un retour vers l’amont du texte, et le met ainsi en garde contre une lecture distraite de la clausule descriptive, dont il est désormais entendu qu’elle peut obliger à reconsidérer toute la séquence.

Mais si “c’était”, comme d’autres marqueurs⁴⁵, tient chez Roy un “double rôle de structuration (marquer la fin d’un développement) et de reformulation”, il arrive que ce premier rôle soit perverti (Adam, 1990, p. 175). On le constate dans “Le Titanic” avec la description du paquebot: “[...] bref, c’était une ville qui s’en allait seule sur les mers... Le soir elle était pleine de lumières qui se déversaient sur les vagues, et un moment peut-être l’eau noire était comme réjouie...” (Roy, 1980, p. 92). Bien que les marqueurs “bref” et

“c’était” soient au service de la reprise du dit, ils ne soulignent pas pour autant la fin du segment. Au contraire, la reformulation incite le descripteur à développer une propriété de la “ville” flottante, sa luminosité. Le procédé apparaît alors comme un métalangage de fait: plutôt que de remanier son texte après avoir constaté l’“échec” de la reformulation comme signe clausural, le descripteur décide de la conserver, subordonnant la technique à la spontanéité, et trouvant donc l’occasion (spéculaire) de décrire les aléas de l’écriture.

Les cas de reformulation les plus marqués sont ceux qui paradoxalement n’impliquent pas de marqueur, mais des verbes comme “s’appeler”, “nommer”, “appeler”, etc. (Adam, 1990, p. 180). Le descripteur royen pratique volontiers ce genre de reformulation, dont on peut dire qu’il est didactique — et sans ambages. Dans “De la truite dans l’eau glacée”, c’est le verbe impersonnel “il s’agit” qui indique que la séquence va faire l’objet d’une reformulation (“Autant que les enfants j’étais accaparée par la spectaculaire arrivée, ayant tout de suite compris qu’il s’agissait de Médéric”, Roy, 1983, p. 132). Dans “Où iras-tu Sam Lee Wong?”, c’est le verbe “nommer” (“elle [la sécheresse] délimita dans la riche nature ce rond de malheur que l’on nomma le Desert Bowl”, Roy, 1987, p. 97; la présence du verbe “délimita” rend plus sensible encore le souci de cerner le sens). Mais la description ne s’arrête pas là. Le descripteur ajoute cette confirmation: “Et c’était bien en effet, à l’intérieur, l’aride désert”. Paradoxalement, la reformulation a compromis ici la lisibilité de la séquence, en recourant à l’anglais “Desert Bowl”, un américanisme de surcroît. Ainsi, l’acte de reformulation est perverti dans sa vocation conventionnelle, puisqu’il ne donne pas lieu à une lexicalisation (Adam, 1990, p. 179). L’exemple de *La Détresse et l’enchantement* mérite aussi une remarque. La description de l’“étrange pays mi-terre, mi-eau” donne lieu à une reformulation sous forme de proposition relative:

“[pays] que je baptiserais moi-même, je pense, le pays de la Petite-Poule-d’Eau” (Roy, 1988, p. 210). La dénomination sert moins ici l’intention didactique que le souci de rigueur dans l’exposé, le refus de poursuivre sans avoir assuré un acquis toponymique. Mais, une fois encore, le descripteur royen se distancie de la convention (ici, rhétorique) au moment même où il y sacrifie, en surdéterminant la modalisation, par le recours au conditionnel (“baptiserais”), à l’incise “je pense” et à la redondance (“je”, “moi-même”). Quelquefois, le descripteur n’hésite pas, probablement pour des raisons de lisibilité, à accumuler les indices de reformulation, en conjuguant par exemple marqueur et verbe définitionnel. C’est le cas de la description d’un chemin, dans “L’Avenue Palestine”. Elle implique le deux-points et, réitéré, le verbe “appeler” (“: la route que les commis voyageurs appelleront, appellent encore l’Avenue Palestine”, Roy, 1982, p. 56). C’est également le cas d’une description de village, dans “Gagner ma vie...”, sauf qu’ici l’ordre est inversé: le verbe “s’appeler” (répété également) apparaît avant le deux-points (“Et ce village rouge, il s’appelait, il s’appelle encore: Cardinal”, Roy, 1980, p. 284).

Si l’originalité de notre prochain exemple n’est pas dans le cumul des marqueurs, elle réside dans le choix du verbe définitionnel. Il s’agit de la description d’un homme, dans “Ély! Ély! Ély!”: “Parmi cette dizaine d’hommes silencieux, tous me dévisageant, j’en avisai un d’aspect particulièrement saisissant, avec des yeux bleu azur, une barbe sombre et qui portait un haut chapeau de feutre noir en forme de tuyau de poêle. J’avais reconnu sans peine un frère de la secte huttérite” (Roy, 1988, p. 105). Le verbe “reconnaître” n’est pas seulement marqueur de reformulation-réaffectation. Il permet aussi de mesurer, au plan cognitif, le chemin parcouru par le descripteur depuis la reformulation-réaffectation de la description des Huttérites. Dans notre exemple-pivot, l’opération révélait le fait que

le descripteur voyait un village huttérite pour la première fois de sa vie. Dans celui qui nous occupe, elle donne au descripteur non seulement l'occasion de certifier, après un court suspense, l'identité de la personne décrite, mais aussi — et surtout — celle de déployer son savoir. Ce n'est plus le regard du néophyte, mais bien celui de l'expert qui interprète sans hésitation, et non sans un soupçon de forfanterie ("J'avais reconnu sans peine"), des indices qu'il juge évidents.

On a signalé plus haut quelques cas d'affectation précoce, on peut aussi parler de la reformulation dans les mêmes termes. La description du bureau de Geoffrey, dans *La Détresse et l'enchantement*, est amorcée ainsi: "Ce qu'elle [Gladys] appelait le bureau de Geoffrey était un ancien pupitre à cylindre logé dans un coin de l'échoppe [...]" (Roy, 1988, p. 327). La reformulation dans ce segment aurait pu intervenir, comme c'est habituellement le cas, en clause ("c'était ce qu'elle appelait le bureau de Geoffrey"). Au lieu de cela, le descripteur a voulu préciser, dès le début du segment, qu'il ne serait pas question d'un "bureau" (pantonyme source) conforme à la norme, mais de ce qu'un personnage qualifie (à tort) de tel. On a donc affaire à une reformulation annoncée, qui a pour fonction non pas d'établir une parenté sémantique, mais de signaler un écart.

La schématisation du descriptif semble une priorité du descripteur royen, si l'on en juge par la fréquence des opérations d'ancrage, d'affectation et de reformulation. Le recours systématique aux moyens tactiques visant à accentuer le pantonyme doit être perçu comme une autre preuve du souci de lisibilité.

LES MACRO-OPÉRATIONS DESCRIPTIVES

Outre les opérations d’ancrage, d’affectation et de reformulation, qui “portent sur la macrostructure sémantique” (Adam et Petitjean, 1989, p. 116), la description met en œuvre, d’après ces deux théoriciens, trois autres types d’opérations qui “affectent plus directement la superstructure descriptive” (structure hiérarchique). En d’autres termes, ces “macro-opérations descriptives” régissent le déploiement du système descriptif (Adam et Petitjean, 1989, p. 128). Ce sont l’aspectualisation, l’assimilation et la thématisation (Adam et Petitjean, 1989, p. 116, 128-33). Pour les besoins de l’analyse, nous les étudierons séparément (et toujours à partir de notre exemple-pivot), étant bien entendu qu’elles opèrent généralement en synergie.

OPÉRATION D’ASPECTUALISATION

Si l’opération d’ancrage est garante “de la mise en évidence d’un tout” (par le recours à un pantonyme), l’opération d’aspectualisation par contre concourt à la “fragmentation” de l’objet décrit en ses divers aspects: parties (la nomenclature) et propriétés (prédicats qualificatifs et/ou fonctionnels) (Adam, 1993, p. 109). Elle est considérée par Adam et Petitjean comme “la base du descriptif dans son expansion — décomposition de l’objet — minimale (simple mot ou microproposition) comme maximale (séquence ou texte)” (1989, p. 130). Ce découpage de l’objet qui, théoriquement, n’a pas de limite en soi (c’est au descripteur qu’incombe le soin de le contrôler) est ce qui lui donne fréquemment une “structure arborescente” (Apothéloz, 1983, p. b5; Ricardou, 1973, p. 135). Cette

particularité est due, plus précisément, au fait qu'une séquence descriptive peut "se développer, non seulement directement depuis le thème-titre (hyperthème), mais également à partir d'une unité prise comme sous-thème-titre par une opération de thématisation", et ainsi de suite (Adam et Revaz, 1989, p. 64). Une pratique intensifiée de l'aspectualisation peut faire de la description "un lieu potentiel d'excroissance du détail" (Adam, 1993, p. 20), ce qui, paradoxalement, va desservir la représentation, en raison de la loi bien connue: "plus on décrit moins on montre"⁴⁶ (Tison-Braun, 1980, p. 62; Ricardou, 1973, p. 137; Beaujour, 1981, p. 36; Debray-Genette, 1988, p. 240; Hamon, 1993, p. 63). Cette règle illustre parfaitement "un trait quasi constitutif de l'hyperbole", qui est "l'effet de renversement" (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 97). D'autre part, une description constellée de détails peut donner l'impression de "perturb[er] le cours du récit" (Adam et Petitjean, 1989, p. 37), ce qui risque tôt ou tard d'irriter ou de décourager le descripteur — dans ce dernier cas le segment est souvent sauté — tantôt de déclencher chez lui "une recherche «verticale» de signification (si ce détail dérisoire a été sélectionné, c'est qu'il doit «servir à quelque chose», ne serait-ce qu'à signaler à moi lecteur que le «réel» est la seule transcendance du texte)" qui peut monopoliser son énergie (Hamon, 1993, p. 63). Cela revient à dire que l'art du descripteur se mesure en bonne part dans le dosage des aspects développés. L'exhaustivité descriptive étant quasiment impossible, le descripteur se voit donc contraint de pratiquer, de manière plus ou moins visible, une "opération de sélection" (Adam, 1984, p. 52; Bauret, 1977, p. 26). Examinons d'abord, dans notre exemple-pivot, la façon dont le descripteur royen aspectualise le village huttérite.

Dans la première phrase, les propriétés du pantonyme "le village" sont données par

un prédicat fonctionnel à valeur métaphorique: “m’enserra”, suivi de deux mots-légendes: “paix chaude” et “imprévue”. La deuxième phrase indique au descriptaire les parties du village, à travers une opération d’assimilation, la négation (1. “ni magasin”, 2. “ni gare”, 3. “ni pompe à essence”, 4. “ni même de rues”, 5. “encore moins d’enseignes”) et opère une “mise en relation”, plus exactement une “mise en situation” spatiale: “il s’élève dans les champs de blé, parmi les vergers, les ruches, la couleur des avoines, le tenace parfum du trèfle d’odeur” (Adam et Revaz, 1996, p. 33). Avec la troisième phrase, le descripteur choisit de passer à un sous-thème-titre, “les gens”. Comme pour le thème-titre, les propriétés du pantonyme secondaire sont présentées tout d’abord sous la forme de prédicats fonctionnels: “ne font montre” et “sont vêtus”, suivis de deux prédicats qualificatifs: “d’aucun luxe” et “simplicité extrême”. À partir de ce sous-thème-titre, quatre sous-classes sont dégagées par synecdoque: “les femmes”, “les hommes”, “ceux qui sont mariés”, les “jeunes gens”. avec pour chacune une opération d’aspectualisation plus ou moins déployée:

- “les femmes” → nomenclature (1. “jupe”, 2. “veste”, 3. “corsage”),
prédicats qualificatifs (1. “longue”, 2. “fleurie”, 3. “lustrine noire”).
- “les hommes” → nomenclature (1. “blouses”), prédicat qualificatif
(1. “bleues”); “ceux qui sont mariés” → nomenclature (1. “barbe”),
un prédicat fonctionnel (1. “portent”) et deux qualificatifs (1.
“courte”, 2. “en collier”).
- les “jeunes gens” → nomenclature implicite (1. sans “barbe”),
un prédicat fonctionnel implicite (1. ne “portent” pas) et deux
prédicats qualificatifs implicites (1. “courte”, 2. “en collier”).

À partir de cette aspectualisation, qui donne à voir les Huttérites dans le quotidien, se développe un deuxième sous-thème: les Huttérites “endimanchés”, qui donne lieu à une autre opération d’aspectualisation et à une deuxième opération d’assimilation par la négation. Une nomenclature se dessine: 1. “maintien”, 2. “habits”, 3. “feutre”, assortie de prédicats qualificatifs: 1. “solennel et guindé”, 2. “noirs”, 3. “rond”, “sans pli”, et de prédicats fonctionnels: 1. “je leur vis”, 2. “ils endossent”, 3. “achève”. Précisons que l’item “habits” donne lieu à l’intérieur de la même phrase à une aspectualisation supplémentaire et à une troisième assimilation par la négation: la nomenclature (1. “agrafes”, 2. “œillets”, 3. “non pas de boutons”) et le prédicat fonctionnel (1. “munis”). Dans les septième et huitième phrases du segment, le descripteur développe un troisième sous-thème qui présente les us et coutumes des Huttérites. L’aspectualisation se conjugue, dans la septième phrase, avec une dernière assimilation par la négation — de manière explicite (“ne...pas”) et implicite (“méprisent”) — qui donne lieu à deux prédicats fonctionnels: “Ils ne fument pas” et “[ils] méprisent la danse, la musique, les cartes et l’usage des alcools”. L’opération d’aspectualisation continue dans la huitième phrase et dégage trois autres prédicats fonctionnels: “ils se saluent du nom de frères”, “[ils] mettent leur richesse en commun” et “[la pire offense parmi eux est de] garder quelque bien en sa possession personnelle”.

L’opération que nous venons de décrire peut être représentée par un diagramme (voir à la fin du chapitre). L’arbre descriptif ainsi obtenu s’inspire du schéma général de la “super-structure descriptive” tel qu’il a été conçu par Adam et Petitjean (1989, p. 135). Ce type de schéma a l’avantage de montrer le degré de complexité hiérarchique d’un système descriptif. Il permet de mesurer le nombre de parties et de propriétés auquel un

descripteur peut faire appel dans la construction d'un segment. Pour décrire le village huttérite et ses gens, le descripteur juge nécessaire de retenir plus de quinze parties et presque le double de propriétés. C'est dire la richesse aspectuelle de cette séquence. On peut aussi constater que le descripteur pratique l'aspectualisation à trois reprises dans le même segment. Mais cette opération intervient également dans le développement de deux sous-thèmes (les Huttérites endimanchés et leurs *us et coutumes*). Il importe de remarquer que le premier donne lieu à une aspectualisation subséquente, qui va jusqu'à mentionner les "agrafes" et les "œillets". La précision du détail peut paraître excessive, mais elle contribue significativement à la caractérisation des Huttérites, en donnant la mesure de leur circonspection vis-à-vis des "nouveau-tés" technologiques: il y a l'indispensable, par exemple les machines agricoles susceptibles d'accroître le rendement; et il y a les frivolités, comme les boutons des habits.

Nous avons signalé plus haut qu'une mise en situation spatiale du village accompagnait l'aspectualisation de l'objet. Or, il arrive que le descripteur royen préfère intensifier la mise en situation au détriment de l'aspectualisation. Il suffit de penser, par exemple, à la description de l'école dans "L'école de la Petite Poule d'Eau" (Roy, 1992, p. 50) ou à celle du village et de la maison de la grand-mère dans "Ma grand-mère toute-puissante" (Roy, 1969, p. 15). Mais l'exemple le plus frappant se trouve dans *Bonheur d'occasion*, avec la description de la maison de Jean (Roy, 1978, p. 33-34). Plus de vingt lignes sont employées à bien situer la maison dans le quartier, contre moins d'une demi-douzaine consacrées à l'aspectualisation (1. "façade" / "étroite", 2. "murs de côté" / "s'écartaient en V") — et là encore, des traces de mise en situation spatiale apparaissent ("se présentait drôlement à la rue", "de biais"). En fait, il s'agit moins de décrire la

maison, comme l'ancrage du pantonyme a pu le laisser croire, que d'exploiter la situation exceptionnelle de la maison pour décrire un peu mieux le quartier. En ce sens, la maison doit être considérée avant tout, non pas comme un objet à décrire, mais comme une *base* à partir de laquelle le regard du descripteur va rayonner. Pour preuve, le descripteur jugera nécessaire de fournir plus loin dans le texte une nouvelle description de la maison (Roy, 1978, p. 253), permettant une visualisation un peu plus détaillée de l'objet (1. "larmiers" / "suintants", "ruisselaient", 2. "peinture" / "galeuse") et aussi une nouvelle mise en situation spatiale ("grand bruit d'hélice qui l'entourait") pour garantir l'effet de réel.

Au fil de l'œuvre, l'aspectualisation est plus ou moins prononcée. *Bonheur d'occasion* en fait un usage extensif. On en trouve une première preuve dans les segments descriptifs qui présentent le quartier de Saint-Henri, et dont Shek pourra dire que "les détails [y] abondent quant aux rues et aux sites principaux" (1971, p. 81). Cette attention portée aux parties et aux propriétés a été notée et appréciée par Ricard: "l'espace, quoique mesuré, est exploré si minutieusement qu'on a l'impression d'un décor nombreux, divers et dont les différentes parties sont bien caractérisées [...]"⁴⁷ (1975, p. 58). Il s'est trouvé cependant des voix pour déplorer le degré élevé d'aspectualisation. Georges-André Vachon parle du "pointillisme de la perception" et "d'accumulation des détails" dans les textes royens (1966, p. 274). Marguerite A. Primeau, citant *Bonheur d'occasion* mais aussi d'autres ouvrages, est d'avis "que le paysage [est] décrit minutieusement, parfois même trop méticuleusement [...]" (1973, p. 116). Enfin, il y a ceux, comme Gérard Bessette, qui réclament du descripteur royen un surcroît d'aspectualisation. Bessette estime, par exemple, que les descriptions de *Bonheur*

d'occasion “ne suffisent pas [...] à nous donner une vue d'ensemble satisfaisante du quartier”. “[O]n peut regretter”, ajoute le critique, “que Gabrielle Roy n'ait pas accordé plus d'importance à l'arrière-plan, ce qui eût de toute évidence augmenté la solidité et l'unité de son roman” (1952, p. 72). Ces jugements si divers montrent combien il est difficile, pour le descripteur, de doser l'aspectualisation. Voilà qui rejoint, en fait, une des grandes querelles théoriques, celle de l’“inflation” descriptive⁴⁸ (Hamon, 1993, p. 17).

D'autres descriptions de *Bonheur d'occasion* donnent lieu à une aspectualisation prononcée. C'est le cas, par exemple, lorsque Rose-Anna évoque en souvenir les “délices” de l'enfance (Roy, 1978, p. 173-74) et lorsqu'est décrite la chambre de Jean (Roy 1978, p. 32). Dans ce dernier segment, le descripteur ne se contente pas de signaler les parties (présentes et absentes — assimilation par la négation) et les propriétés de l'objet. Il précise le son produit par la cafetière (“un bruit crépitant”) et la couleur du liquide qui s'en échappe (“des gouttes d'écume noirâtre”) — car l'aspectualisation ne se limite pas, chez Roy, à l'ordre du visuel; elle implique volontiers le sonore, à un point tel qu'on peut parler, par exemple de la “topophonie” de *Bonheur d'occasion*, où l'on a dénombré 129 occurrences de bruits et 43 de sons musicaux, avec une prédilection “pour les bruits sourds, secs et aigus” et pour les “sons sourds/secs et syncopés” (Dolbec, 1992, p. 46, 47). Mais l'ordre de l'olfactif n'est pas laissé pour compte. On trouve, dans *Bonheur d'occasion*, des segments descriptifs où l'aspectualisation se développe presque exclusivement à partir des odeurs, par exemple celui-ci: “Il [Emmanuel] se trouva dans Westmount. Les odeurs de blé, d'huile, de tabac sucré s'étaient détachées de lui en route et, maintenant, arrivé au-dessus du faubourg, il aspira un air salubre, imprégné de feuilles fraîches et de gazon humide. Westmount, la cité des arbres, des parcs et des silencieuses

demeures l'accueillait" (Roy, 1978, p. 317). L'aspectualisation olfactive intervient également dans "Les frères-arbres", où sont décrites les odeurs du quotidien (Roy, 1993, p. 85), et dans "Où iras-tu Sam Lee Wong?", avec les odeurs de l'Islande, chères à Pete Finlinson (Roy, 1987, p. 88). Il faudrait aussi citer les segments descriptifs où l'élément olfactif vient en appoint. Dans *Alexandre Chenevert*, par exemple, la description d'un paysage matinal consacre une phrase aux odeurs: "Le parfum de leur [les arbres] résine se dégageait" (Roy, 1979, p. 205). Dans "Demetriooff", une litote évoque les relents rapportés du lieu de travail: "Et si vous pensez que les enfants sentent la tannerie, vous auriez dû respirer l'odeur du père" (Roy, 1983, p. 68).

Les descriptions de personnages peuvent donner lieu, dans *Bonheur d'occasion*, à une aspectualisation appuyée. C'est le cas du premier portrait de Florentine, au cours duquel cette opération s'exerce principalement sur le visage:

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 épaules tombait une masse de cheveux brun clair (Roy, 1978, p. 13).

Le pantonyme "elle" ("Florentine") est d'abord dégagé par ancrage, puis intervient l'aspectualisation. Le descripteur pose le "visage" comme premier article de la nomenclature à développer. Il lui assigne trois prédicats qualificatifs (1. "mince", 2. "délicat", 3. "presque enfantin"). Puis, le visage est décomposé en six parties (1. "tempes", 2. "nez", 3. "joues", 4. "bouche", 5. "sourcils", 6. "yeux"). Pour chacune de ces parties, à l'exception de la bouche, pourvue d'emblée d'un prédicat qualificatif ("mal assurée") et fonctionnel ("parfois esquissait un tremblement") et des "sourcils" ("trait surélevé", "épilés", "prolongeait un coup de crayon"), une nouvelle aspectualisation s'opère:

partie 1: "tempes" → "veines" / "petites", "bleues", "gonflait", "nouait".

partie 2: "nez" → "ailes" / "presque diaphanes", "se pinçant".

partie 3: "joues" → "peau" / "matte", "lisse", "fine", "tiraient".

partie 6: "yeux" → "paupières" / "mince rayon de regard mordoré, prudent, attentif et extraordinairement avide", "s'abaissant", "ne livraient".

Cette dernière aspectualisation débouche sur une autre, celle des "paupières", assortie d'une nouvelle nomenclature (1. "cils", 2. "prunelle") et de nouveaux prédicats (1. "battaient", 2. "entière", "pleine d'un chatolement brusque", "jaillissait"). Hormis le visage, une seule partie du corps est aspectualisée, les "cheveux", par le biais de prédicats qualificatifs ("une masse", "brun clair") et d'un prédicat fonctionnel ("tombait") assortis d'une mise en situation spatiale ("Sur les épaules"). Comme pour notre exemple-pivot,

nous avons représenté par un diagramme (voir à la fin du chapitre) la “super-structure descriptive” de cette séquence. Au premier coup d’œil, l’aspectualisation montre que c’est indiscutablement le visage de Florentine qui mobilise l’attention du descripteur. Douze parties et un nombre presque double de propriétés sont jugés nécessaires pour le décrire. Mais, pour le visage, c’est surtout les yeux qui donnent lieu à un surcroît considérable d’aspectualisation: trois parties et neuf propriétés sont dégagées (privilège qu’ils partagent avec les lèvres dans d’autres portraits du livre). Le reste du corps (mis à part la chevelure) est passé sous silence. Cette prédilection a été observée par Pierrette Daviau, dont le livre consacre un chapitre aux portraits de couples dans *Bonheur d’occasion*. Un relevé statistique des traits corporels mentionnés au cours de ces portraits permet à Daviau de conclure que “[c]hez la protagoniste [Florentine] et chez les deux antagonistes [Jean et Emmanuel], le visage est presque réduit aux yeux et aux lèvres, les autres parties de la figure étant même parfois inexistantes” (1993, p. 39).

La première rencontre du lecteur avec tel ou tel autre personnage de l’œuvre peut donner lieu à un portrait minutieusement aspectualisé. C’est le cas d’Alexandre Chenevert (Roy, 1979, p. 17), de mademoiselle Côté, (Roy, 1992, p. 66-67) ou encore d’Esther Perfect (Roy, 1988, p. 379). Mais le descripteur royen sait aussi se montrer parcimonieux dans cette démarche. Pensons, par exemple, au premier portrait de Gustave (Roy, 1987, p. 68), à celui de Sam Lee Wong (Roy, 1987, p. 68), à celui de Pierre (Roy, 1978, p. 14-15) ou à celui d’Elsa (Roy, 1979, p. 125). “Au gré de sa démarche bondissante”, lit-on de cette dernière, “ses deux nattes serrées sautaient sur ses épaules. Avec son large visage épanoui, ses pommettes fortement découpées, ses jambes plutôt courtes, la jeune fille esquimaude, en dépit de la vivacité fine de son regard, avait peu

pour plaire au jeune soldat du Sud”. Si, à la différence du premier portrait de Florentine, celui d’Elsa permet de visualiser la protagoniste de la tête aux pieds, il faut constater que le descripteur ne s’attache qu’à six parties du corps, dont chacune n’est assortie que d’un ou deux prédicats qualificatifs et/ou d’un prédicat fonctionnel (1. “démarche” / “bondissante”, 2. “nattes” / “deux”, “serrées”, “sautaient”, 3. “visage” / “large”, “épanoui”, 4. “pommettes” / “fortement découpées”, 5. “jambes”, “plutôt courtes”, 6. “regard” / “vivacité fine”), soit moins de la moitié des parties et propriétés retenues chez Florentine.

Faut-il voir dans cette économie du descriptif une évolution du descripteur royen en matière de portrait? Ceux de Florentine, d’Emmanuel et de Jean présupposent le visage, et plus particulièrement les yeux et les lèvres, comme lieux privilégiés de signification. Il s’agira ni plus ni moins, pour le descripteur, que de justifier cette assomption en établissant un *relevé*, le plus détaillé possible, de ces parties et de leurs propriétés, pour permettre au descriptaire de “pénétrer” dans le personnage — en empruntant, entre autres, les proverbiales “fenêtres de l’âme” que sont censément les yeux. Passée la période “réaliste” — et avec elle l’illusion des “profondeurs” du personnage — le descripteur royen commence à mettre en doute l’hégémonie du visage, par exemple dans ce portrait d’Elsa qui réduit le regard à une simple propriété, la vivacité, guère plus en somme que ne mérite la “démarche” de la jeune fille (“bondissante”) — et le visage lui-même à une dimension (“large” et “épanoui” sont largement redondants), puis à une partie (les “pommettes”) dont les propriétés sans surprise, parce que génétiques (“fortement découpées”), loin de favoriser un lieu prétendument *signifiant* du corps, s’inscrivent dans une représentation quasiment “cubiste” du sujet (visage large,

pommettes découpées, jambes courtes). Le descripteur royen n'échappera pas de si tôt à sa fascination pour les yeux, mais, en phase "post-réaliste", rééquilibrera assez souvent ses portraits en s'attachant aussi bien à des parties moins susceptibles d'aspectualisation "en profondeur"⁴⁹.

OPÉRATION D'ASSIMILATION

La démarche de mise en relation ne se borne pas nécessairement à situer l'objet du discours dans l'espace et/ou le temps, elle peut aussi installer une procédure dite "analogique avec d'autres objets-individus" (Adam et Revaz, 1996, p. 33). Apothéloz nous explique que l'analogie "consiste [...] à *assimiler* provisoirement un objet problématique (celui à propos duquel on entreprend de construire un certain savoir) à un objet mieux connu ou plus familier" (1983, p. 111). La présence de comparaisons, de métaphores, de négations et/ou de reformulations (locales) sont autant de signes qu'une opération d'assimilation a été mise en place par le descripteur. Le but premier de cette opération est d'assurer une meilleure sémantisation du pantonyme, d'où un maximum de lisibilité séquentielle (Adam et Petitjean, 1989, p. 129).

LA COMPARAISON

Revenons sur notre exemple-pivot. Le descripteur y pratique trois des quatre grands types d'assimilation, à savoir la comparaison, la métaphore et la négation.

Pour Jean Kokelberg, la comparaison est un "mode d'expression qui consiste à établir

— par une CHARNIÈRE GRAMMATICALE *ad hoc* — un rapprochement fondé sur la perception d’une analogie entre deux réalités ou deux idées” (1993, p. 82). Dans la comparaison suivante, empruntée à notre exemple-pivot (“il [le village] est dans la lumière et l’abondance comme un riche au milieu de ses biens”) l’usage de “comme” fait tomber la comparaison dans la catégorie de ce que Kokelberg appelle “les moules syntaxiques”, pour la raison que “[l]e comparant [est] introduit par UN TERME AU CONTENU EXPLICITEMENT COMPARATIF” (1993, p. 76). C’est aussi le cas des deux autres comparaisons du segment: d’abord celle, physique, entre l’habitant du village (la “barbe en collier”) et le Christ, articulée cette fois par le verbe “ressembler”, et assortie d’un jugement de valeur très légèrement dépréciatif (“souci naïf”); puis celle, vestimentaire, entre ce même habitant (“un feutre rond, sans pli”) et un Quaker, introduite par l’expression “donner un air” (tournure qui permet d’éviter le plus simple “avoir l’air de”).

La comparaison du village et du riche, à deux postes (a dans $b = c$ au milieu de d), a indiscutablement une fonction indicielle pour la suite du récit: le narrateur va bientôt expliquer en quoi consiste vraiment la richesse des Huttérites. Mais on lui accordera également une fonction didactique (ou pragmatique), dans la mesure où elle ne met le lecteur sur une fausse piste — l’idée que la richesse de ces gens-là respecte la “norme” — que pour garantir l’effet qui suit. En fait, le malentendu repose sur une *généralisation* abusive de la comparaison. Le lecteur comprendra plus tard que cette dernière portait sur les apparences, et non sur la mentalité. Mais cette (adroite) exploitation du caractère nécessairement approximatif de la comparaison en tant que telle⁵⁰ entraîne une mise au point qui n’en sera que plus frappante et édifiante. Naturellement, la comparaison à deux

postes, du fait qu'elle actualise une extrapolation, se prête admirablement à la confrontation de deux systèmes de valeurs. Ici plus qu'ailleurs se manifeste l'art du descripteur royen, qui enrichit le sens en proportion inverse de l'originalité — du *luxe*, pourrait-on dire — des moyens stylistiques mis en œuvre (une simple comparaison, là où d'autres auraient préféré, par exemple, une métaphore).

Dans son livre *La Création romanesque chez Gabrielle Roy*, Monique Genuist analyse le style de l'écrivain et observe l'abondance des comparaisons (1966, p. 127). Cette abondance est telle, dans le descriptif royen, qu'elle pourrait bien en être une marque distinctive. Il faut dire qu'en privilégiant la figure de rapprochement la plus élémentaire qui soit, le descripteur manifeste "le désir de mieux faire voir — ou de représenter avec plus de force — l'objet, l'idée, l'action ou la situation qu'[il] cherche à évoquer" (Kokelberg, 1993, p. 82). Autrement dit, la comparaison est pour le descripteur royen un outil au service de la lisibilité. Cela n'est nullement incompatible, tant s'en faut, avec le jeu pédagogique que nous avons décelé dans le texte sur les Huttérites. Nous parlons de lisibilité, non de véracité, et ce qui compte, en l'occurrence, c'est la parfaite lisibilité du leurre!

Cependant, il arrive au descripteur royen de transiger sur la lisibilité du comparant, du moins vis-à-vis d'un lecteur médiocrement cultivé. C'est le cas, par exemple, de ce segment de "L'alouette", déjà signalé, où la "huppe de cheveux" du directeur est comparée à celle de Thiers (Roy, 1983, p. 42), et de celui où le "capucin de Toutes-Aides" est comparé au grand Knox (Roy, 1992, p. 179), et encore de la ressemblance observée entre le père de Gabrielle et Tolstoï, dans *La Détresse et l'enchantement* (Roy, 1988, p. 92) et, toujours dans le même texte, entre Gabrielle et un modèle de Reynolds (p.

328). Mais, dans ces cas-là, la référence historico-culturelle doit être perçue comme un ajout (sauf peut-être pour Thiers, voir plus haut) et son éventuelle opacité n'empêchera pas le descripteur de se représenter mentalement l'objet du discours, effet obtenu grâce à l'effort concomitant d'aspectualisation: "Gladys me remonta les cheveux en un tas de bouclettes sur le haut de la tête, ce qui me fit ressembler à un Reynolds dont elle avait une reproduction dans son sitting-room". Encore faut-il remarquer que, dans ce dernier exemple, l'éventuelle illisibilité de la comparaison avec la peinture de Reynolds est tant soit peu diminuée par le caractérisant implicite *genre de tableau dont on peut voir la reproduction dans une salle de séjour* (ce qui semble exclure la lecture: coiffure grotesque).

Les comparaisons présentes dans les descriptions royennes utilisent en grande majorité l'agrafe comparative la plus courante, "comme", trahissant un souci de simplicité qui conduisait déjà à favoriser la comparaison au détriment de la métaphore. Nous y reviendrons, mais non sans avoir signalé, pour mémoire, que le descripteur fait usage dans ses descriptions d'autres termes-outils, encore qu'il s'agisse essentiellement de clichés qui ne s'éloignent guère, sémantiquement parlant, de la notion d'"être comme". Ceux qui reviennent le plus souvent sont les suivants: "ressembler à" ("les arbres géants ressemblaient à d'immenses squelettes", Roy, 1988, p. 49), "faire penser à" ("la tête [du pasteur] presque nue sur un mince cou fragile faisait penser à ces étranges oiseaux que l'on rencontre au plus loin de la toundra et qui détournent les yeux au passage d'un être humain", Roy, 1979, p. 178), "avoir l'air de" ("Or, comme elle était noire à l'exception de deux touffes de blanc sous les yeux, Courte-Queue eut l'air d'un petit poêle de campagne sur ses quatre pattes basses, avec son tuyau à un bout", Roy,

1979, p. 2),), “pareil à” (“Imaginez la Portage, sous la neige scintillante, pareille à un gigantesque arbre de Noël”, Roy, 1982, p. 119) et “tel” (“L’eau, presque noire, reflétait dans son moindre détail le dessin touffu et compliqué des hautes berges, telles ces tapisseries anciennes à l’incroyable réseau sur fond sombre, au reste presque tout couvert par le motif, de lianes, de fleurs et de brillants petits points d’or”, Roy, 1978, p. 83).

Un nombre significatif de comparaisons semblent intervenir au moment où la séquence descriptive tire à sa fin. On se souvient qu’au chapitre précédent nous avons distingué cinq signes démarcatifs internes de fin de description chez Roy, à savoir les grilles, le “*et* de clôture”, et les points de suspension, d’interrogation et d’exclamation. On peut joindre à cette liste un sixième signe auquel nous donnerons l’appellation générique de “*comme* de clôture”. Ce signe intervient, par exemple, pour clore la description du catarrhe de Nick Sluzick, dans “L’école de la Petite Poule d’Eau” (“[...] comme une sorte de petite muselière délicate et pourtant résistante”, Roy, 1992 p. 135); celle d’Elsa se pressant vers le village esquimau, dans “La rivière sans repos” (“[...] faisait penser à quelque objet roulé, emporté par les rafales”, Roy, 1979, p. 152-53); celle de l’espace environnant Century Cottage, dans *La Détresse et l’enchantement* (“[...] l’air vibré littéralement du bourdonnement d’insectes qui ressemblait à un brouhaha de voix s’élevant autour d’une table de banquet”, Roy, 1988, p. 378) et celle des malades mentaux, dans “L’alouette” (“À présent, les malades haletaient doucement comme une seule grande bête malheureuse dans l’ombre qui aurait pressenti sa mise en liberté”, Roy, 1983, p. 55-56). L’usage du “*comme* de clôture” a un effet immédiat sur la cadence du segment. Parmi les exemples proposés, le premier et le deuxième sont de cadence mineure, le troisième de cadence équilibrée et le dernier de cadence majeure. Dans

l'ensemble de l'œuvre, les segments descriptifs qui se terminent par une comparaison obéissent majoritairement à la cadence mineure. Dans cette dernière, rappelons-le, la *protase* est plus longue que l'*apodose*, c'est-à-dire que la partie ascendante est plus longue que la partie descendante, d'où un effet de chute abrupte (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 200). D'après Kokelberg, cet effet tient à "la brièveté inattendue du syntagme final, par rapport à ceux qui précèdent" (1993, p. 229). Chez Roy, la brièveté de l'*apodose* peut être telle qu'un seul mot apparaît après l'agrafe comparative. Pensons, par exemple, à la description du père Demetrioïff, qui s'achève ainsi: "[...]. Il m'observait en silence de ses petits yeux secs et durs sous les sourcils plantés droits comme des antennes" (Roy, 1983, p. 77) et à celle de la rivière Richelieu vue par Daniel, dans *Bonheur d'occasion*, et qui se termine sur ces mots: "[...]. Et pour lui le Richelieu pouvait être la bande de ciel bleu qui se déroulait à ses yeux dans le pare-brise, avec parfois, des tiges, des branches noires jetées là-dessus comme des arabesques" (Roy, 1978, p. 193). Notons à propos de ce dernier exemple que le descripteur, parfois, n'hésite pas à surdéterminer la clôture, ici par cumul du "comme de clôture" et du "et de clôture" (en tête de phrase). En tout état de cause, l'usage de comparaisons lapidaires semble être une façon comme une autre de mettre un point final à une séquence descriptive.

Notre premier diagnostic du descriptif royen ayant mis en lumière le souci de lisibilité, il convient de souligner que, chez Roy, la comparaison ne se permet guère d'audaces, mais s'inspire du quotidien et rejoint souvent le poncif. Dans son livre sur *L'Hiver dans le roman canadien-français*, Paulette Collet remarque à propos des descriptions de paysages hivernaux que Roy "y mêle des animaux ou des hommes, à tel point qu'elle n'hésite pas à comparer les phénomènes de la nature à des attitudes d'êtres

vivants” (1965, p. 218). D’autres critiques ont relevé cette tendance à personnifier la nature, entre autres Robidoux et Renaud (1966), Socken (1977), Morency (1985) et Delson-Karan (1993). Ainsi, une comparaison rapproche, dans *Bonheur d’occasion*, le mouvement des flocons de neige et celui des papillons nocturnes ou crépusculaires: “La neige tournoyait dans le reflet des vitres, [...] on la voyait virevolter en flocons distincts, elle tournait autour de la lumière comme des phalènes dans le halo d’un lampadaire” (Roy, 1978, p. 126). Dans “Les satellites”, des branches d’arbre “pendaient souples comme des chevelures” (Roy, 1979, p. 33). L’inverse est aussi possible: l’humain et l’animal sont comparés à l’inerte. C’est ainsi que les yeux du père Élias, dans “Les pêcheurs de Gaspésie”, “brill[ent] comme des galets polis” (Roy, 1982, p. 93), et que le lent déplacement de troupeaux (probablement de moutons), dans *La Détresse et l’enchantement*, fait “qu’on aurait pu à certains instants les prendre pour de grosses roches semées dans les champs” (Roy, 1988, p. 378). Or, dans ce dernier exemple, la comparaison atteint ses limites, puisqu’elle décrit en fait une illusion d’optique, le comparant se substituant momentanément au comparé. Si la préférence donnée à la comparaison, dans la gamme des outils d’assimilation, peut s’interpréter comme un souci de simplicité, le fait (même isolé) de justifier la comparaison par la possibilité d’une illusion d’optique constitue un exemple flagrant de *dé-figuration* et confirme — par l’absurde, pourrait-on dire — le projet de lisibilité. On notera cependant que ce souci de lisibilité s’amenuise quand le texte décrit Paris qui, dans *La Montagne secrète*, se transforme en un “grand lion assis, fatigué et rêveur” (Roy, 1978, p. 192). Paris, rappelons-le, semblait autoriser le descripteur royen à laisser certaines allusions (celle, par exemple, au “bougat”) non élucidées. Est-ce à dire que le descripteur royen, parlant

de la France, s'autorise soudain des raccourcis d'expression plus conformes peut-être au goût et aux habitudes littéraires des Français?

Quand il s'agit, en revanche, de décrire l'univers domestique, le *compareur* royen privilégie les analogies les plus lisibles, en particulier maritimes.

Chez Roy, la maison évoque volontiers l'image d'une construction flottante. Dans *Bonheur d'occasion*, c'est la structure même de l'objet, la maison où Jean loge et qui a la forme d'un V, qui appelle la comparaison avec "un vaisseau balourd dont la proue immobile cherchait à fendre le bruit et les ténèbres" (Roy, 1978, p. 34). Plus loin dans le texte, le descripteur poursuit cette comparaison (la maison "fai[t] penser à un triste vaisseau de transport mis au radoub", Roy, 1978, p. 253) d'abord au plan visuel, en associant ses larmiers ruisselant avec les dalots, des trous ménagés sur la paroi des navires, et en suggérant par l'état lamentable de sa peinture ("galeuse") la nécessité d'un entretien, puis au plan sonore, en l'entourant du bruit d'autres bateaux ("ce grand bruit d'hélice qui l'entourait"). La maison est encore comparée à un navire dans "Ma grand-mère toute-puissante", non pas à cause de sa forme ou de son aspect mais par son contenu (Roy, 1969, p. 41-42). À l'automne, la maison rappelle "un navire prêt à appareiller", parce qu'elle est remplie de toute sorte de victuailles qui permettront de mieux affronter l'hiver ("de la choucroute, du sirop d'érable du Québec, des pommes rouges de la Colombie-Britannique, [...]"). Tout comme le ciel s'apparente pour le descripteur royen à un "cours d'eau, avec son inlassable flotille [sic] de blancs nuages" (Roy, 1988, p. 227), nuages dont il dira ailleurs qu'ils sont "gréés comme d'anciens navires à voile" (Roy, 1983, p. 94), la plaine tout autour de la maison de grand-mère est "comme la mer"⁵¹ (Roy, 1969, p. 15). Ce rapprochement entre plaine et mer donne lieu à d'autres

comparaisons qui exploitent les diverses apparences que peut prendre cette masse d'eau: dans *La Montagne secrète*, le Grand Lac des Esclaves est “pareil à une mer intérieure” (Roy, 1978, p. 71) et, dans “La rivière sans repos”, la Koksoak qui coule en face de la cabane de Ian est une rivière “large comme un bras de mer” (Roy, 1979, p. 205). Le descripteur royen, il est vrai, hérite d'une langue, le français d'Amérique, marquée de façon indélébile par les choses de la mer⁵². On peut se demander si les nombreuses comparaisons à teneur maritime que l'on rencontre, chez Roy, jusque dans les descriptions de l'intérieur des terres, et au cœur même des prairies, n'ont pas, entre autres, la mission de rappeler à quel point la langue possède l'être — tout autant qu'il croit la posséder. Quoi qu'il en soit, cette prédilection pour le champ lexical maritime dans l'assimilation par comparaison confère à cette dernière figure une fonction cognitive qui permet de mesurer l'expansion de l'imaginaire du descripteur (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 140).

LA MÉTAPHORE

Kokelberg définit la métaphore comme un “[m]ode d'expression suggestif qui instaure une analogie entre deux idées ou deux réalités, par le biais d'une syntaxe qui associe de manière intime et inattendue des mots ou des idées appartenant à des registres différents” (1993, p. 82). Dans la première phrase de notre exemple-pivot, nous trouvons une métaphore verbale: “Le village m'enserra dans sa paix chaude et imprévue”. Le choix du verbe provoque une sorte de collision lexicale obligeant le descriptaire à faire un effort de transposition, c'est-à-dire “à interpréter le terme surprenant dans un sens tel

qu'il puisse épouser sémantiquement ses voisins lexicaux" (Kokelberg, 1993, p. 83). Ici, le descriptaire est invité à passer de l'image d'une chose qui enserme (disons: les bras d'une mère) à l'impression ressentie au cœur d'une agglomération rurale. Par opposition à la comparaison, dans laquelle on peut voir "comme un geste (d'explication) qui consiste à rendre aisée et immédiate la compréhension du lecteur", la métaphorisation est un procédé plus complexe qui requiert du descriptaire un travail intellectuel intense dans le déchiffrement du sens (Kokelberg, 1993, p. 86). Autrement dit, la comparaison, qui permet aux mots de garder leur sens habituel, éveille une rationalité, tandis que la métaphore, qui fait subir aux mots une inflexion du sens propre au sens figuré, "*sollicite immédiatement la sensibilité et l'imagination*" (Kokelberg, 1993, p. 91, 86). Ainsi, la préférence donnée par le descripteur royen à la comparaison semble témoigner du souci de prévenir une éventuelle illisibilité — une illisibilité toute relative, résultant du caractère élusif (parce qu'*immédiat* et non filtré par la "raison") d'une figure dominée par "la sensibilité et l'imagination".

La métaphorisation n'est pas systématiquement évitée, tant s'en faut. En voici d'autres exemples: dans "Un vagabond frappe à notre porte", la barbe de Gustave "lui rongea à demi les joues" (Roy, 1987, p. 13); dans "De la truite dans l'eau glacée", la venue du printemps dans la plaine donne l'occasion d'observer "les jeunes pousses vertes qui tra[cent] la *faufilure* à peine visible des moissons à venir" (Roy, 1983, p. 196, nous soulignons); dans *Le Temps qui m'a manqué*, la description du crépuscule montre le soleil comme une "grosse boule rouge" qui vient "se suspendre [...] sur la pointe des buissons" (Roy, 1997, p. 66). Cependant, le descripteur royen a aussi recours à la métaphore filée qui, contrairement à la métaphore simple, garantit à la séquence

descriptive un “maximum de lisibilité, avec effet croissant de congruence” (Hamon, 1993, p. 153). C’est le cas de la description du “morne paysage” dans “La rivière sans repos” (Roy, 1979, p. 284-85), et de celle de la “belle” rivière, la Grande-Poule-d’Eau, dans *La Détresse et l’enchantement* (Roy, 1988, p. 227), auxquelles on peut ajouter celle de la “sauvagerie” de l’espace autour de la cabane de Ian, dans “La rivière sans repos” (Roy, 1979, p. 205-06). Ces descriptions sont autant de métaphores filées, c’est-à-dire des systèmes descriptifs qui “décline[nt] systématiquement, et de façon homogène, les items d’une nomenclature et leurs prédicats respectifs, ces prédicats étant choisis systématiquement dans un même champ de référence” (Hamon, 1993, p. 153). Ainsi, dans ce dernier exemple, le côté “sauvage” du lieu est, dans un premier temps, exprimé par la proximité (la mise en situation spatiale) de la cabane et de la rivière (“Presque à la porte de la cabane”) et par les prédicats qualificatifs (“large comme un bras de mer”, “tempétueuse”, “rivage rocheux”) et fonctionnels (“se battait depuis des siècles”, “avait profondément entaillé et modelé en formes bizarres”) accompagnant le terme “rivière”, premier article de la nomenclature. Dans un second temps intervient un nouvel élément signifiant du paysage, l’épinette, qualifiée de “roussie”, située “sur un mamelon de roc terne” et assortie de prédicats fonctionnels appartenant eux aussi au champ lexical de la sauvagerie (“restaient trois branches squelettiques toujours occupées à griffer l’air”, “sans cesse on entendait sa plainte brève”).

Ce souci de lisibilité, qui explique le recours à la métaphore filée, on le retrouve chez Roy dans l’emploi de la métaphore usée, ou “lexicalisée” (Suhamy, 1993, p. 44). C’est le cas de la première des métaphores citées ci-dessus: la barbe qui “ronge” les joues (seule la substitution de “ronger” au plus conventionnel “manger” témoigne ici d’une relative

volonté d'écart). Citons encore “[l]e soleil ruisselait maintenant sur la terre”, dans “L’Avenue Palestine” (Roy, 1982, p. 65), “les hêtres aussi flambaient de couleur”, dans “La route d’Altamont” (Roy, 1969, p. 193), “le long flot d’une écharpe blanche”, dans *Bonheur d’occasion* (Roy, 1978, p. 31), “les grandes vagues de terre”, dans *La Détresse et l’enchantement* (Roy, 1988, p. 380) et “l’inlassable flux et reflux” des hautes herbes, dans “Un jardin au bout du monde” (Roy, 1987, p. 180). Bien que ces métaphores-clichés soient privées de dimension cognitive (présente dans d’autres métaphores royennes) et qu’elles versent plutôt dans l’ornemental (Fromilhague et Sancier, 1991, p. 152), il n’en reste pas moins que leur *accessibilité* facilite la lecture du descriptif, tandis que leur nature de *poncifs*, si elle peut irriter le styliste, garantit le succès de la représentation auprès d’un lectorat moins exigeant, étant bien entendu que la métaphore-poncif est, en somme, une recette qui a fait ses preuves.

La fréquence des figures analogiques d’inspiration maritime permet enfin de remarquer une préférence du descripteur royen pour les comparaisons et métaphores intra-diégétiques, qui favorisent tout naturellement la lisibilité. Nous employons le terme “intra-diégétique” dans un sens très général, à savoir que les références à la mer ne sauraient déconcerter, ni dans une histoire située au Québec, où les occupations maritimes font partie du quotidien, ni dans une histoire située dans les Prairies, où les analogies entre la plaine et la mer sont évidentes — il suffit d’avoir vu un champ de blé balayé par le vent pour s’en convaincre — et exploitées dans le langage. Carol J. Harvey note que “la comparaison entre plaine et océan se fait volontiers au Manitoba, au point où l’on dit communément que les habitants de la Plaine sont d’excellents marins, tant ils sont habitués à l’immensité et à la monotonie des grands espaces” (1993, p. 190).

LA NÉGATION

Le descripteur royen semble peu porté à décrire un objet “en spécifiant ce (ou celui) qu’il n’est pas” ou “ce qu’il ne possède pas comme parties ou comme propriétés” (Adam et Petitjean, 1989, p. 129). Décrire, pour le descripteur royen, c’est avant tout dégager une présence. Cependant, chez Roy, la rareté des descriptions “par l’inexistence” (Via, 1974, p. 160) est souvent compensée par leur haut degré de signifiante. Dès la deuxième phrase de notre exemple-pivot, le descripteur énumère ce qu’on ne saurait trouver dans un village huttérite: un “magasin”, une “gare”, une “pompe à essence”, des “rues” et des “enseignes”. Plus loin, le vêtement huttérite est lui aussi caractérisé par une absence, celle de boutons, de pli au chapeau, tout comme le comportement social: “Ils ne fument pas, méprisent la danse, la musique, les cartes et l’usage des alcools”. Or, si l’on en croit Adam et Petitjean, la description négative signale une “volonté de complétude” (1989, p. 30-31). Dans notre exemple, l’intention du descripteur est manifestement de “faire le tour” de la mentalité huttérite en décrivant non seulement ce qu’il y a dans le village, mais aussi ce qui ne s’y trouve pas, ce que les gens portent et ce qu’ils ne portent pas, ce qu’ils font et ce qu’ils ne font pas, c’est-à-dire de recenser des *manques*, plus signifiants en somme que les présences. Indirectement, le descripteur pratique ici l’“antésagoge”, une figure qui, rappelons-le, “consiste à décrire un objet en comparant ce qu’il n’est pas à ce qu’il est” (Suhamy, 1993, p. 80). Ce procédé revient notamment, et de manière exemplaire, dans *Alexandre Chenevert*, au moment de décrire l’espace où travaille le caissier (“Ce n’était pas une de ces cages à barreaux de fer comme il y en avait autrefois dans toutes les banques et qui à présent deviennent rares; c’était une cabine transparente,

à vrai dire sans plus de secret qu'une vitrine de magasin", Roy, 1979, p. 38), ou encore dans "L'enfant de Noël", lors d'une description de la neige ("La neige n'était plus ces flocons aux formes fines et déliées que j'avais pu cueillir, vivant de leur éphémère beauté, sur les cils des enfants, mais une malheureuse pourchassée à qui le vent ne permettait pas de se poser même pour un instant", Roy, 1983, p. 33). On peut voir également dans cette démarche, qui permet au descripteur de mieux cerner l'objet de son discours par élimination progressive, un souci quasi scientifique de précision dans la représentation.

Si plusieurs segments proposent à la fois une description négative et une description positive de l'objet à décrire, d'autres n'ont recours qu'à la négation. Il peut s'agir, tout simplement, de décrire une ambiance. Voici, par exemple, comment le descripteur souligne l'immobilité, tant sonore que visuelle, de la mare du ouaouaron dans "Monsieur Toung": "Il faisait presque nuit quand nous sommes repassées par la mare. Aucun son n'y trahissait de vie. Les oiseaux avaient suspendu tout mouvement. Même les pins frémissants murmuraient à peine plus, comme pour ennuyer le moins possible avec le récit de leur incessant ennui" (Roy, 1993, p. 14).

Mais, dans certaines séquences marquées par l'"anti-description" (Via, 1974, p. 160), le descripteur est convié à noter bien plus qu'une absence. Peut-être faudrait-il parler d'une *absence-présence*. Dans notre exemple-pivot, la négation définit tout un mode de vie et tout un système de valeurs. On pourra réinvoquer la description du "morne paysage" de "La rivière sans repos". Une partie de la séquence est consacrée à décrire ce qu'Elsa ne voit pas dans le paysage: "Dans cet éclairage, on distingue de loin les silhouettes, mais Elsa, regardant de tous côtés, ne voyait absolument rien en marche. Le

ciel sans étoiles, le sol sans vie, l’horizon éteint, tout lui parut cette nuit-là frappé d’une immobilité effrayante. Elle ne voyait même pas bouger la silhouette furtive de quelque husky [...]” (Roy, 1979, p. 284-85). La négation semble ici dotée d’une double fonction: celle d’abord d’expliquer le paradoxe optique d’une “nuit transparente”, propre à ces latitudes (“[...] presque la même clarté mate, *si on peut dire*, de nuit transparente”, nous soulignons), ensuite rapprocher l’impression de vacuité spatiale, à ce moment précis du texte (Jimmy, la raison de vivre d’Elsa, vient de faire sa première fugue) de l’état d’âme de la protagoniste. Nous avons alors affaire à un procédé cher à l’auteure, celui du corrélatif objectif (“objective correlative”⁵³), déjà relevé par la critique, notamment par Gilbert Lewis qui déclare: “It is true that like Honoré de Balzac, Gabrielle Roy depicts her exterior and interior, that is psychological, spaces as being mutually reflective” (1984, p. 165). Bref, plus qu’une simple constatation de l’état des lieux, la négation de l’espace exige ici du descripteur un travail de transposition, proche de celui qui permet de déchiffrer une métaphore. Voilà sans doute pourquoi le descripteur royen n’y a recours que dans des cas extrêmes — celui par exemple des Huttérites.

LA REFORMULATION

Sous la rubrique “schématisation” nous avons traité de l’opération de reformulation dite globale, il nous reste à parler d’assimilation reformulative au plan local. Si l’on tient compte de la fréquence des comparaisons et des métaphores, la reformulation n’est guère, chez Roy, plus pratiquée que la négation. Notre exemple-pivot n’en proposant pas, cherchons ailleurs.

Certaines reformulations locales ne sont pas explicitement marquées comme telles par le descripteur royen, par exemple dans la description de la chambre du narrateur à Marchand (“Ma chambre était petite, presque nue, mais propre. *Une nette petite cellule de prison. [...]*”, Roy, 1988, p. 109, nous soulignons le syntagme reformulé) ou dans celle de l’Ungava (“[...], c’est une steppe rocailleuse — semée, il est vrai, de petits lacs, mais presque tous figés, sans liens entre eux — *l’inhumaine et stérile toundra [...]*”, Roy, 1978, p. 89, nous soulignons le syntagme reformulé). Mais la reformulation locale est généralement soulignée, sans doute pour garantir une meilleure lisibilité. Comme pour la reformulation globale, la ponctuation joue ici un rôle essentiel. Il peut s’agir d’une virgule préliminaire, comme dans la description de Cardinal, quand il s’agit de préciser le ton d’une couleur (“C’était un tout petit village par terre, [...] et presque entièrement rouge, de ce sombre rouge terne des gares de chemin de fer dans l’Ouest”, Roy, 1980, p. 284); ou dans celle de Médéric, la reformulation locale permettant alors d’exprimer, par un saisissant raccourci, le vieillissement du personnage (“Son ombre précéda Médéric sur le seuil et lui-même s’y encadra, un long jeune homme-enfant au regard hanté [...]”, Roy, 1983, p. 197). Si la reformulation assume, dans le premier exemple, une fonction esthétique et, dans le deuxième, une fonction dramatique, c’est la fonction didactique qui prime dans l’exemple qui suit, emprunté au texte “Les Huttérites”. La reformulation y intervient pour assurer la lisibilité d’un terme technique, le mot “gumbo”: “Huit colonies occupent aujourd’hui dans la seule municipalité de Cartier, [...], 28 460 acres de cette pesante terre gumbo, la plus belle terre à blé qui soit au Manitoba”, Roy, 1982, p. 25). Il arrive aussi que la reformulation invite implicitement le descripteur à enrichir son vocabulaire. Dans *La Montagne secrète*, on apprend par exemple, lors d’une description

des habitudes vestimentaires et alimentaires prises par Pierre à Paris, que ce dernier se nourrit d'une "bouillie de farine de maïs", syntagme reformulé en "*hominy* des Indiens d'Amérique" et encadrée par deux virgules à valeur démarcative (Roy, 1978, p. 197). D'autres reformulations sont cadrées de la sorte. Dans la description du père Demetrioïff, le personnage devient, par reformulation et entre virgules, "un greluchon noir et triste" (Roy, 1983, p. 70), tandis que la "petite maison basse" de la rue Deschambault se révèle, toujours entre deux virgules, comme "une sorte de cabane" (Roy, 1988, p. 40). Le tiret, plus ostensible que la virgule, sert aussi à signaler une reformulation locale. Les deux trembles décrits dans "Les frères-arbres" le sont par reformulation comme "— les moins orgueilleux des arbres —" (Roy, 1993, p. 83). Dans *Bonheur d'occasion*, la reformulation intervient dans la description de clients du Quinze-Cents, pour faire le point sur une scène qui sert aussi à caractériser la protagoniste: "De biais, elle [Florentine] voyait plusieurs visages ramassés sur des assiettes, les bouches ouvertes, des mâchoires mastiquant, des lèvres grasses — un spectacle qui toujours l'irritait profondément — [...]" (Roy, 1978, p. 20).

Hormis la ponctuation, le descripteur royen peut marquer avantageusement la reformulation locale en recourant, comme pour la reformulation globale, à des verbes définitionnels. Le verbe "appeler" revient sous sa plume, dans *L'Espagnole et la Pékinoise*, lors de la description intérieure de la maison de Berthe ("L'escalier, court et raide, partait de la petite cuisine d'été, que l'on appelait la vieille-maison [...]" Roy, 1986, p. 8) et dans "La messe aux hirondelles", pour décrire une chapelle et sa dépendance ("[...] À côté, une rustique maisonnette, que j'appelle le «petit presbytère» [...]" Roy, 1993, p. 109). Mais on notera, par exemple dans *La Détresse et*

l'enchantement, que la reformulation peut nécessiter, paradoxalement, une explicitation (comme ce fut le cas pour la reformulation globale “Desert Bowl”). Lady Curre, nous dit-on,

était une grande femme statuesque, à larges épaules, [...], du genre que l'on appelait dans le milieu, je crois me le rappeler, a horse woman, non pas, grands dieux! parce qu'elle ressemblait à un cheval mais parce qu'elle vivait pour ainsi dire dans la compagnie des chevaux autant que celle des humains et les aimait probablement mieux aussi (Roy, 1988, p. 437).

Si le descripteur se voit contraint d'expliquer le sens de sa propre reformulation, faite de surcroît en anglais (“a horse woman” — doublement signalisé comme tel par un verbe définitionnel, “appelait”, et des virgules encadrantes), c'est qu'il s'agit d'un régionalisme (“dans le milieu”) donc, *a priori*, d'un asémantème. Cet exemple montre une fois encore, mais de façon particulièrement ostentatoire, combien le descripteur royen se préoccupe de la lisibilité de son texte.

Pour définir le plus nettement possible l'objet de son discours, le descripteur royen pratique volontiers, dans un même segment, la reformulation successive. Pour Adam et Petitjean, cette accumulation “confirm[e] l'importance de l'assimilation” (1989, p. 129). Prenons comme premier exemple ce fragment tiré de la description de Saint-Boniface dans “Le Manitoba”: “De ce côté-ci de la rivière, à Winnipeg, on nommait naguère Saint-Boniface la Sainte, ou la Ville-Cathédrale; ailleurs, peut-être l'a-t-on souvent nommée ville citadelle, à cause de sa résistance. On pourrait tout aussi bien dire: ville d'âmes”

(Roy, 1982, p. 117). Trois verbes définitionnels (“nommait”, “nommée”, “pourrait [...] dire”) marquent une reformulation en quatre temps: Saint-Boniface, c’est “Saint-Boniface la Sainte”, c’est la “Ville-Cathédrale”, c’est la “ville citadelle” et c’est une “ville d’âmes”. Cette reformulation en cascade permet au descripteur de souligner, au niveau de la dénomination, l’omniprésence et l’omnipotence de la religion catholique à Saint-Boniface. On remarquera qu’une des reformulations est explicitée (“à cause de sa résistance”). Le descripteur est invité à comprendre que Saint-Boniface est une citadelle du catholicisme, et que cette religion doit être sauvegardée dans un Manitoba majoritairement protestant. Dans “Petite misère”, c’est un ruisseau, la Seine, que le descripteur tente de mieux définir par une reformulation en trois temps:

Il ne s’agissait pas de la Rouge, l’importante rivière de la vallée, mais de notre petite Seine... maigre cours d’eau qui se tortillait, s’avançait à la manière d’une couleuvre entre des bosquets pleins de cenelles... petite rivière enfouie dans l’herbe, vaseuse, secrète, sans grand danger pour nous, y fussions-nous tombés la tête la première... ma jolie rivière verte comme les yeux des chats!... (Roy, 1980, p. 40).

On observe que le descripteur distingue les trois syntagmes reformulés en utilisant les points de suspension comme balise interne. La première reformulation nous informe du débit du ruisseau (“maigre cours d’eau”) et de son cours (comparé au mouvement d’une “couleuvre”), ainsi que de son environnement végétal (“entre des bosquets pleins de cenelles”). La deuxième effectue une nouvelle mise en situation spatiale du ruisseau (“enfouie dans l’herbe”), puis révèle la qualité de l’eau (“vaseuse”), sa quasi-invisibilité,

présentée métaphoriquement comme une réticence (“secrète”), pour enfin évaluer le danger qu’il comporte avec preuve à l’appui (“y fussions-nous tombés la tête la première”). La troisième s’en tient à un jugement esthétique sur l’apparence (“jolie”) et à une précision de couleur (“verte”), dont le descripteur tient à spécifier le ton par la comparaison avec les “yeux des chats”. D’une reformulation à l’autre, la Seine augmente sa galaxie sémique, et la représentation se fait de plus en plus facile.

OPÉRATION DE THÉMATISATION

Nous avons déjà signalé la présence de cette macro-opération descriptive, également appelée “opération de sous-thématisation” (Adam, 1993, p. 113), en examinant le fonctionnement de l’aspectualisation dans notre exemple-pivot. Pour la théoriser, Adam et Petitjean disent s’être inspirés du travail effectué par les linguistes de l’École de Prague (notamment V. Mathesius, F. Danes et J. Firbas) sur la notion de thème-rhème dans la progression thématique (Adam et Petitjean, 1989, p. 131; Maingueneau, 1993, p. 157). Maingueneau définit ce phénomène comme “la manière dont les divers groupes syntaxiques d’une phrase vont véhiculer deux types d’information, celles qui à une certaine étape du texte sont acquises, données [le thème], et celles qui sont nouvelles [le rhème]”⁵⁴ (1993, p. 157).

Si l’opération d’ancrage permet une “thématisation de base” du segment par la mise en place d’un thème-titre (Adam, 1993, p. 113), celle de sous-thématisation doit être considérée comme la “source de [son] expansion descriptive” (Adam et Petitjean, 1989, p. 130). Elle intervient lorsqu’une partie dégagée par aspectualisation est “choisie comme

sous-thème et, à son tour, envisagée sous différents aspects: propriétés éventuelles et sous-parties” (Adam, 1993, p. 113). Cette nouvelle thématization crée ainsi à l’intérieur d’une séquence une microproposition descriptive (pd) qui, par opposition à la macroproposition (Pd) n’est pas “directement (hiérarchiquement) liée au thème-titre” (Adam et Petitjean, 1989, p. 134). Il faut ajouter que la thématization peut intervenir lors d’une mise en situation ou d’une assimilation (Adam et Petitjean, 1989, p. 135). Le descripteur n’aura pas forcément recours à la sous-thématisation, tout dépendra de la profondeur hiérarchique qu’il souhaite donner à la séquence. Autrement dit, ce procédé demeure une option qui peut, en principe, se renouveler à l’infini (Adam et Petitjean, 1989, p. 135).

À la simple lecture d’un segment, il est assez difficile de mesurer l’ampleur que peut prendre cette opération. La chose est plus aisée si l’on représente un arbre descriptif. Au cours de notre étude de l’aspectualisation, nous avons dessiné la “super-structure descriptive” de notre exemple-pivot, ainsi que celle du premier portrait de Florentine. Ces deux arbres permettent de constater la profondeur hiérarchique d’un segment en termes de niveaux. Ainsi, dans le premier cas, l’objet du discours, “le village”, donne lieu à une aspectualisation qui produit, par thématization, des micropropositions de “niveau 5” de profondeur⁵⁵. Dans le traitement d’un sous-thème tel que “les Huttérites endimanchés”, la thématization atteint le “niveau 3”. Le portrait de Florentine donne également lieu à une thématization très prononcée. La description des tempes, du nez, des joues, de la bouche et des sourcils aboutit à des micropropositions de “niveaux 3 et 4”. Celle des yeux atteint le “niveau 5”.

Bien sûr, la thématization se manifeste rarement de façon uniforme tout au long de la

séquence descriptive. Il semble que le lieu privilégié en soit, chez Roy, la fin de segment. Ainsi, la description des abords d'une petite ville, dans "Les satellites", s'achève sur une thématisation des "grands parterres" (Roy, 1979, p. 33), comme celle des demeures dans "Les Huttérites":

Les maisons, blanches à l'extérieur, jaunes et bleu hardi à l'intérieur, ne recelaient aucune richesse. Mieux encore, elles ne comptaient ni garde-manger, ni cuisine. Les murs nus, sans gravures ni photographies, montraient leur peinture fraîche, seul luxe de ces logis déconcertants. Pour tout mobilier, un gros poêle de chauffage, des chaises droites, des lits. Ces lits profonds, très larges, étaient recouverts d'édredons pansus faits de plumes d'oies, tels que j'en retrouvai plus tard chez les Tchèques et les Sudètes de Loon Lake, de Good Soil et de Bright Sand, en Saskatchewan, et qui semblent être aussi précieux aux paysans venus d'Europe centrale que les couvre-lits de pièces à nos grand-mères du Québec (Roy, 1982, p. 22).

De toutes les parties de la maison huttérite ("murs", "poêle", "chaises", "lits"), ce sont les lits qui sont le plus thématisés ("niveau 7"), par le biais d'une double aspectualisation ("lits" et "édredons"), d'une mise en situation spatiale ("chez les Tchèques et les Sudètes de Loon Lake, de Good Soil et de Bright Sand, en Saskatchewan"), d'une assimilation à caractère comparatif ("aussi précieux aux paysans venus d'Europe centrale que les couvre-lits de pièces à nos grand-mères"), elle-même assortie d'une aspectualisation des

“couvre-lits” (“de pièces”) et d’une dernière mise en situation spatiale (“du Québec”). Attendre la fin du segment pour opérer la thématization la plus “profonde” relève assurément du souci de lisibilité: il s’agit avant tout de ne pas compromettre le souvenir du pantonyme et, du même coup, le déchiffrement de la (ou des) thématization(s) subséquente(s).

Tout au long de l’œuvre, le descripteur royen recourt à la thématization pour révéler les détails de l’objet. Mais la description atteint rarement le degré de profondeur hiérarchique observé ci-dessus. Dans “La rivière sans repos”, par exemple, la description d’Elsa, dont nous avons déjà évalué le degré d’aspectualisation, ne dépasse pas le “niveau 2” de thématization. En fait, il semble qu’au fil de l’œuvre le descripteur soit de moins en moins disposé à approfondir cette opération. Nous reviendrons sur ce point dans notre prochain chapitre.

Cette étude des macro-opérations descriptives (aspectualisation, assimilation, thématization), volontairement schématique (chaque rubrique aurait pu faire l’objet d’un long développement), nous permet de conclure qu’aucune d’entre elles n’est laissée pour compte dans le déploiement du descriptif. Ce souci d’*ouverture*, gage de souplesse descriptive, s’accompagne d’un net souci de lisibilité — sensible surtout dans la préférence donnée aux comparaisons, qui viennent, en position interne et jusque dans la clause, éclairer régulièrement la lecture.

LES GRILLES

Il a déjà été question de grilles au chapitre précédent, quand nous parlions des signes

démarcatifs internes de fin de description. Mais les plans de texte déterminent aussi, à l'intérieur des séquences, l'organisation de la nomenclature et des prédicats. L'implantation de *balises* demeure naturellement facultative, mais augmente la lisibilité (Hamon, 1972, p. 478, note 34) et donne au système descriptif un surcroît de cohésion (Hamon, 1993, p. 138). Le descripteur royen privilégie les organisateurs énumératifs (“les uns... les autres / d'autres...”), et les organisateurs spatiaux répondant à une perspective fuyante (du plus proche au plus lointain).

Mais signalons auparavant l'emploi épisodique de “marqueurs d'intégration linéaire”⁵⁶, tels que “d'abord, puis, ensuite, enfin” et du plan de texte relevant de la “deuxième dimension” — ou perspective latérale (Adam et Petitjean, 1989, p. 82) — “à gauche, à droite”.

La grille “d'abord, puis, ensuite, enfin” est considérée, dans la catégorie des marqueurs d'intégration linéaire, comme la plus classique (Maingueneau, 1993, p. 154). Elle organise la chronologie dans “La route d'Altamont” (“d'abord”, “puis”, “enfin”), avec ce superbe exemple de description d'action que constitue le segment sur la “révolte” de la plaine (Roy, 1969, p. 202). Elle organise une énumération dans “La tempête”: “d'abord la vieille Ford”, “ensuite, les longs traîneaux”, “enfin, il y avait la cabane” (Roy, 1980, p. 252). Elle organise une rhétorique dans “La rivière sans repos”, quand Winnie peint le progrès “dans tous ses mérites et ses attraits”:

D'abord il y avait à portée de la main, comme distraction première, l'office au temple, le dimanche. Ensuite le cinéma à la Mission catholique. Puis le nouveau et splendide

supermarché [...]. Enfin il y avait les arrivées sur la piste
d'atterrissage [...] (Roy, 1979, p. 186).

Dans ce dernier exemple, cependant, le descripteur royen “brise la trop grande prévisibilité de l'enchaînement” (*d'abord, ensuite, puis, enfin*), comme sait le faire Zola (Maingueneau, 1993, p. 155), mais en poursuivant, pour sa part, le catalogue des arguments au-delà de “enfin”:

Par ailleurs, si on était malade, il y avait l'infirmerie avec
toutes ses fioles et ses onguents à travers lesquels elle se
retrouvait! [...] (Roy, 1979, p. 186).

Ce genre d'écart peut s'expliquer et se justifier, selon Maingueneau, par sa valeur “psychologique” (Maingueneau, 1993, p. 155). Ici, Winnie croit en avoir terminé de ses *attendus*, passe à la conclusion (“Était-ce à dédaigner, un divertissement si rare!”), pour s'apercevoir qu'elle a oublié un argument, le plus fort sans doute. La répétition de “il y avait”, présentateur argumentatif rudimentaire, et le *repentir*, exprimé sous forme d'hyperbate, soulignent les insuffisances rhétoriques de Winnie: la surabondance d'arguments est visiblement mal gérée. En d'autres termes, le désordre des marqueurs d'intégration linéaire est là pour mieux caractériser le personnage.

On trouve dans “Âmes en peine” un plan de texte en perspective latérale. Il s'agit successivement ce qui est à gauche, puis à droite, du nid des Kildir⁵⁷ (Roy, 1993, p. 55). Ce plan de texte n'est pas inéluctable. Dans *Bonheur d'occasion*, une description annoncée comme panoramique (“Rose-Anna [...] laissa filer son regard autour d'elle”, Roy, 1978, p. 219) s'intéresse à ce qui se trouve “à la gauche” du personnage, et s'en tient là. Mais cette nouvelle infraction trouve ici une remarquable justification: Rose-

Anna amorce effectivement une observation panoramique, mais son regard reste prisonnier de la “haute clôture [qui] se dressait à sa gauche sur un terrain vague”. Car, “[e]ntre les tiges de fer, au loin, toute la ville basse se précisait [...]” (Roy, 1978, p. 219). En d’autres termes, le plan de texte est soumis aux impondérables du regard. On ne saurait rêver meilleur exemple de la façon dont le descripteur royen adapte — et parfois pervertit — les procédés mis à sa disposition.

LES UNS... LES AUTRES / D’AUTRES...

La grille distributionnelle stéréotypée “les uns... les autres...” (Hamon, 1993, p. 161) est attestée chez Roy. Dans “Jeannot-la-Corneille”, par exemple, elle était la description des branches d’un vieil érable, “les unes sèches, les autres mortes” (Roy, 1993, p. 36). Mais son emploi n’est pas toujours orthodoxe. Dans “Les Huttérites”, quand sont décrites les tâches des ménagères, elle est suivie d’un appendice, enfreignant du même coup sa vocation d’exhaustivité:

Les unes brassaient des confitures dans d’immenses chaudrons; les autres venaient portant à pleins bras des miches énormes; une dernière mettait le couvert pour une centaine de personnes” (Roy, 1982, p. 21).

L’hyperbate peut s’expliquer, une fois de plus, par le souci de briser un schéma prévisible, mais commode. Il est possible, cependant, de mettre l’infraction au compte de la recherche esthétique (deux plans d’ensemble suivis d’un plan rapproché), à moins qu’il ne s’agisse d’une sorte de post-scriptum, chargé de montrer (valeur rhétorique) que le

“communisme” des Huttérites n’est pas *nivelant*: la phrase “*une dernière [...] pour une centaine*” pourrait alors être lue comme un hommage à l’industrie et à l’efficacité de l’individu...

Mais s’il lui arrive de dénaturer l’organisateur “les uns... les autres...” en lui déniait sa fonction exhaustive, le descripteur royen n’hésite pas à le corrompre dans sa structure même. C’est ainsi que, par contamination avec “certains.... d’autres...”, il en vient à utiliser un plan de texte “les uns... d’autres...”, qui est promesse puis refus d’exhaustivité. Dans “Sainte-Anne-la-Palud”, les Bretonnes, conformément à la tradition, se distinguent les unes des autres par leur couvre-chef: “les unes sous de hautes coiffes très droites qui fendaient la nuit d’un beau mouvement altier; d’autres, de petites vieilles, trottaient sous des coiffes à brides, plates, qui leur donnaient un air de quémandeuses [...]” (Roy, 1982, p. 127). Il aurait été plus “honnête” d’adopter ici la formule “certaines... d’autres...”, comme dans *Bonheur d’occasion* à propos des flocons de neige: “certains étaient grands comme des étoiles, d’autres lui rappelaient l’ostensoir sur l’autel” (Roy, 1978, p. 84). Sans offrir la même variété que les flocons de neige, les coiffes bretonnes sont en effet très diverses (elles varient de paroisse en paroisse). Mais on pourrait prêter à cette description (comme à celle, peut-être, des femmes huttérites) une valeur quasiment métalinguistique, révélatrice des aléas de l’écriture: le descripteur s’engage dans une séquence qu’il voudrait exhaustive, ou du moins circonscrite, puis s’aperçoit en cours de route que nulle description ne saurait épuiser son modèle.

Un dernier exemple mérite d’être relevé. Il s’agit de la description des voyageurs à la gare routière, dans *Alexandre Chenevert*: “Une trentaine de personnes l’entouraient [Alexandre], les unes assises sur le coin d’une valise, d’autres debout, tenant des

enfants fatigués qui pleurnichaient, d'autres tracassées par le souci de voir s'ouvrir des paquets mal ficelés [...]" (Roy, 1979, p. 188-89). Il n'est pas possible ici de parler d'infraction à l'usage. La duplication de "d'autres" peut en effet créer une exhaustivité *de facto* (d'autres + d'autres = les autres). Mais la duplication semble avoir une fonction mimésique: elle participe au rythme laborieux de la phrase — dû à une suite de propositions subordonnées — pour représenter une atmosphère d'attente inconfortable.

PREMIER PLAN, ARRIÈRE-PLAN

La vectorisation de l'espace semble plus s'opérer, chez Roy, en "perspective de recul" qu'en "perspective en approche" (Adam et Petitjean, 1989, p. 82). Si l'on voit dans la première un mouvement d'*expansion*, et dans cette expansion une métonymie des Prairies, on peut à nouveau parler de mimétisme. Mais l'emploi occasionnel de termes métalinguistiques comme "premier plan" et "arrière-plan" semble montrer que la vectorisation du proche au lointain doit beaucoup à l'ekphrasis, et qu'en cela elle établit un ordre de valeur, l'objet de premier plan étant valorisé. Cette valorisation prend une tournure presque polémique (ou disons: nationaliste) à l'occasion de la description de Saint-Boniface, dans "Le Manitoba". On y découvre, d'abord, la "cathédrale au premier plan, sise au même endroit que la première petite église de Mgr Provencher". Cependant,

cette ville de clochers a tout un arrière-plan d'industrie.

Derrière les dômes et les flèches, se dessine, tout aussi visible, un paysage de tours à blé, de minoteries et de raffineries d'huile. Sa cour à bestiaux, avec la Canada

Packers et la Swift Canadian, groupe l'établissement le plus important au Canada pour l'abattage des animaux et la production des viandes apprêtées (Roy, 1982, p. 117).

On comprend très vite que l'organisateur "premier plan, arrière-plan" a surtout ici une fonction rhétorique. La preuve en est que l'arrière-plan est "tout aussi visible" que le premier plan, ce qui semble incompatible avec les lois de l'optique. En réalité, si l'arrière-plan est tout aussi *présent* que la cathédrale, c'est pour suggérer une épreuve de force entre deux mondes, la "ville des clochers", francophone, régie par la foi et la charité ("l'hôpital des Sœurs grises") — "ville d'âme", précise le texte — et la ville d'industrie, anglophone, dont il est dit, non sans sous-entendu, qu'elle est connue pour "l'abattage des animaux". La grille "premier plan, arrière-plan" s'inspire en fait d'un jeu de mots: aussi "visible" que le premier plan ("la ville d'âme"), l'arrière-plan représente la puissance économique et politique de la ville anglophone qui, si l'on tient compte de la profondeur de champ, s'avère en fait non point égale mais supérieure à sa rivale.

Cela dit, le texte royen propose des recours plus orthodoxes à la perspective en recul, comme cette description de la plaine dans "De la truite dans l'eau glacée":

Ouverte à notre regard jusqu'au plus lointain, elle révélait d'innombrables détails captivants: par exemple, proche du ciel azur, cette terre fraîchement retournée, d'un noir aussi lustré que le feu de l'oiseau sombre qui la survolait; plus haut, un champ où le frimas de la nuit adhérait encore aux bourrelets du sol et composait avec lui, blanc sur noir, les plus délicats fusains; tout au loin, un infime carré de vert

tendre — sans doute de jeunes pousses de blé d’hiver —
pareil à un printemps captif dans son petit clos (Roy, 1983, p.
157).

Cette description, qui prend des allures d’ekphrasis métaphorique (“les plus délicats fusains”), jusqu’à situer le plan moyen “plus haut” dans le paysage, met explicitement la perspective en recul au service d’une rhétorique de l’“ouvert” (premier mot de la description).

Ailleurs, l’expansion est celle d’un groupement humain en train de se constituer. Il s’agit de la foire de Sainte-Anne-la-Palud, mais le phénomène décrit n’est pas sans rappeler la naissance des “villes-champignons” dans l’Ouest américain:

Les roulottes, les tentes et les comptoirs commençaient à dessiner une ville — une ville du désert, toute resserrée, où la concurrence se montrait déjà effrénée. Les allées en étaient étroites, sinueuses et agitées; ici, vingt marchands proposaient, d’étalage en étalage identique, des images colorées de la sainte; ailleurs, c’était la rue des crêperies qui sentait très fort la graisse répandue sur les plaques chauffées; il y avait encore la venelle des buvettes en plein air, très encombrée. Plus loin, on tombait sur le tassement multicolore des cabanes sur roues [...] (Roy, 1982, p. 124).

Cette description est, en fait, un hymne à l’ingéniosité et à l’énergie humaines. L’expansion y revêt des allures d’*explosion*: la ville “resserrée” s’étend “plus loin” mais dans le même “tassement”, sans qu’il semble possible de lui assigner des limites. Là

encore, paradoxalement, le plan de texte se met au service d'une rhétorique de l'illimité. Mais justement, l'œuvre de Roy nous rappelle sans cesse qu'il y a toujours quelque chose *au-delà*.

Au terme de ce bref examen, il est difficile de considérer les plans de texte adoptés dans les descriptions royennes comme des "grilles postiches" (Hamon, 1993, p. 140) dont la fonction première serait de combattre l'"hétérogénéité entre récit et description" — comme c'est souvent le cas chez les écrivains réalistes (Adam et Petitjean, 1989, p. 39). La grille royenne entretient un rapport étroit avec la diégèse et, ce faisant, parvient à faire dialoguer les deux modes de discours.

Ce chapitre, qui a voulu pénétrer au cœur même du descriptif royen pour en étudier la morphologie, va se réclamer, en conclusion, d'une remarque faite par Lori Saint-Martin dans son livre *Lectures contemporaines de Gabrielle Roy. Bibliographie analytique des études critiques (1978-1997)*. En guise d'introduction, et sous la rubrique "Gabrielle Roy devant la critique", Saint-Martin évoque "le mythe de la simplicité, du naturel, de la spontanéité et de la facilité de l'écriture de Gabrielle Roy", longtemps entretenu par les exégètes, et ajoute entre parenthèses: "ne la lit-on pas dans les cours de français langue seconde des écoles secondaires canadiennes?" (1998, p. 13). Les pages qui précèdent auront peut-être montré que la lisibilité du texte royen n'est pas due — dans le descriptif, en tout cas — à la simplicité des moyens et à la désinvolture de l'écriture. Tant s'en faut. Il suffira de rappeler que ce même souci de lisibilité a mis en œuvre toute une panoplie de procédés, dont:

- l'inscription d'un thème-titre à l'initiale et/ou à la fin du segment, et sa

reformulation en clause,

- la répétition du thème-titre et sa mise en valeur dans différentes positions syntaxiques,
- le fréquent recours à l'assimilation comparative,
- la reformulation au niveau local et l'insertion d'un plan de texte,
- l'élucidation d'une nomenclature illisible par des prédicats lisibles, ou vice-versa, le recours à des séries homologables, à la traduction — et par l'insertion, aux endroits stratégiques du texte, d'hypéronymes, de mots-légendes, de synonymes, d'échantillons, de paradigmes définitionnels et de notes en bas de page, etc.

En d'autres termes, la limpidité du texte royen est fondée non pas sur une pénurie, mais sur une extrême variété de moyens. Leur bon usage pédagogique ne devrait pas faire oublier le fait que leur apparente "spontanéité" est le fruit d'une recherche. On a d'ailleurs vite fait d'ériger la lisibilité des descriptions royennes en règle absolue. Les exemples ne manquent pas où le descripteur brouille les signes démarcatifs ou présomptifs et pervertit les procédés — pour éviter de tomber dans la monotonie, pour s'assurer de la vigilance du descriptaire, ou, tout simplement, pour laisser entendre que la lisibilité est une vocation, mais pas une contrainte.

¹ Michael Riffaterre a lui aussi abordé le sujet, mais en se limitant à la poésie. Voir ses articles: “Le poème comme représentation”, “Système d’un genre descriptif” et ses livres: *La Production du texte et Sémiotique de la poésie*. Hamon rappelle que, pour Riffaterre “chaque terme d’un système descriptif est généré par relation de synonymie ou d’antonymie à partir du terme-noyau générateur. D’où deux grands types, deux grandes dominantes dans les systèmes descriptifs, les systèmes tautologiques et les systèmes oxymoroniques” (1993, p. 132, note 1).

² Pour Hélène Marcotte et Vincent Schonberger, *Cet été qui chantait* est un ouvrage “à multiples tableaux, faits de petites touches impressionnistes” où l’on “retrouve deux niveaux d’écriture: l’un, descriptif et poétique, l’autre, plus profond, méditatif, philosophique et existentialiste” (1987, p. 123).

³ Nous n’ignorons pas, bien sûr, que la nomenclature peut être à l’occasion un facteur puissant de poéticité. Ainsi l’énumération apparemment hétéroclite dans “Inventaire” de Prévert:

Une pierre
deux maisons
trois ruines
quatre fossoyeurs
un jardin
des fleurs

un raton laveur

(1949, p. 201).

⁴ Babby s’est aussi intéressée au mot “gatte” en tant que néologisme. Elle constate que monsieur Émile “compensates for his linguistic deficiency by means of the creative act” (1985, p. 113).

⁵ Outre le néologisme, le nom propre et le terme technique spécialisé, Hamon retient dans la catégorie des asémantèmes l’embrayeur et l’archaïsme (1993, p. 117).

⁶ “On appelle ainsi les petites dépressions tapissées d’argile que les eaux de pluie viennent remplir. Aménagées pour améliorer leur imperméabilité — quelquefois cimentées — elles servent d’abreuvoir au bétail [...]” (Entrée “lavognes” dans le *Guide des hautes terres du parc national des Cévennes*, 1980, p. 41).

⁷ Comme le recommande Hamon, dans une telle entreprise “[i]l convient d’éviter [...] de «substantifier» cette notion de lisibilité (ou d’illisibilité). Un mot, un terme, une phrase, ne «possède» pas, par essence et *ne varietur*, tel ou tel degré de lisibilité. La lisibilité est fonction des présupposés idéologiques du lecteur, et de sa compétence esthétique (sa connaissance des lois d’un genre, par exemple), tout autant, ou bien plus, que d’une «propriété» des lexiques. Ce que fait un système descriptif, c’est construire un modèle contextuel, intertextuel et intratextuel de la lisibilité en «mimant» les opérations pédagogiques [...] du métalangage” (1993, p. 158, note 1). Notre propos est ici de voir s’il

y a ou non, dans le système descriptif royen, mise en place d'opérateurs de lisibilité. On n'aura garde d'oublier, comme le souhaite Bertrand Gervais dans son livre *À l'écoute de la lecture*, que "[l]'économie de la compréhension varie [aussi] selon l'investissement du lecteur. Celui-ci peut se contenter d'une implication minimale et, par conséquent, de ce qui lui permet de progresser dans sa lecture; comme il peut décider de s'engager plus à fond et de chercher à atteindre une compréhension plus complète, à défaut d'être exhaustive, du texte. Dans le premier cas, la fin du livre correspond à la fin de la lecture; tandis que, dans le second, elle correspond au contraire au début d'une nouvelle lecture, d'une nouvelle entreprise" (1993, p. 51). On rappellera par ailleurs que Jo van Apeldoorn, dans son livre *Pratiques de la description*, a abordé la question mais en se limitant à la séquence descriptive. Pour ce faire, il s'est inspiré des théoriciens de l'esthétique de la réception qui ont relevé deux types de lectures : la "lecture naïve" et la "lecture réflexive" (1982, p. 190).

⁸ L'édition électronique du *Dictionnaire universel francophone* (1997) précise que "township" est un "anglicisme" et le définit en ces termes: "Ville d'Afrique du Sud où la politique d'apartheid a regroupé la population noire".

⁹ Les verbes tels que "signifier", "désigner", "nommer", "s'appeler" et les métalexèmes tels que "mot", "terme", "nom" ainsi que les variantes comme "c'est-à-dire", signalent la présence d'un "paradigme définitionnel" (Mortureux, 1993, p. 124).

¹⁰ C'est de Versailles que Thiers a mené sa reconquête de Paris. Aujourd'hui encore, l'appellation de "Versaillais" suscite des réactions mitigées.

¹¹ Cette définition auctoriale est tirée du texte "Le capucin de Toutes-Aides". Dans "Le jour et la nuit", on apprend également qu'il s'agit d'"épaisse terre noire, [...] la terre à blé par excellence" au Manitoba (Roy, 1980, p. 270).

¹² Selon le *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, "gumbo" ou "gombo" est un terme franco-américain de Louisiane (1986, p. 1011).

¹³ On se reportera, entre autres, au *Dictionnaire canadien-français* de Clapin (1974, p. 284), au *Dictionnaire de la langue québécoise* de Bergeron (1980, p. 431), au *Dictionnaire général de la langue française au Canada* de Bélisle (1974, p. 1125) et au *Glossaire du parler français au Canada* (1968, p. 597).

¹⁴ C'est ce qu'elle souhaitait déjà en 1971 dans *Le Roman canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*: écrire "[s]ans doute quelque belle histoire simple et vraie en laquelle se reconnaîtraient et se reposeraient le plus grand nombre possible de mes semblables" (Wyczynski, 1971, p. 343).

¹⁵ La raison sociale "Vins et Charbons" apparaît dans maints tableaux d'Utrillo, notamment ceux qui représentent les rues de Montmartre. On se reportera aussi à la toile intitulée "Marchand de couleurs à Saint-Ouen, vers 1908", visible au Musée Maurice Utrillo de Sannois. Brassens est l'auteur de la célèbre "Chanson pour l'Auvergnat".

¹⁶ Et non pas le sens qu'on lui donnait à l'époque romantique: "Livre-album, généralement illustré de fines gravures, qu'il était de mode d'offrir en cadeau, comme souvenir [...]" (Robert, 1998, p. 1060).

¹⁷ On pourrait même se demander si Roy ne joue pas sur les deux tableaux en utilisant un mot dont le suffixe rappelle étrangement celui (-*oune*) dont le parler populaire franco-canadien est particulièrement friand (balloune, poune, minoune, etc.).

¹⁸ On notera au passage que l'équivalent français de "timothy" est "fléole des prés" (Robert · Collins, 1987, p. 737), ce qui semble indiquer que le descripteur royen a confondu "timothy" avec une autre plante. Comment expliquer en effet qu'il poursuive la description en disant: "mais les antiques herbages avaient repris le dessus, la fléole des prés, les agrostis purpurins, le foin fou [...]" (nous soulignons)?

¹⁹ On pourrait aussi retenir, dans la description de la vie quotidienne en Gaspésie, la série "anses, baies, calanques" ("Les pêcheurs de Gaspésie", Roy, 1982, p. 87); dans celle des vaches, la série "mouches, taons, *frappe-à-bord*" ("La fête des vaches", Roy, 1993, p. 91); et, dans celle des gaz nécessaires à l'anesthésie d'Alexandre, la série "protoxyde d'azote, CO², oxygène, cyclopropane, éthylène" (Alexandre Chenevert, 1979, p. 340).

²⁰ À l'entrée "Brazil nut", l'édition 1963 de l'*Encyclopædia Britannica* propose: "It is also called paranut, niggertoe, butternut, creamnut and castanea" (p. 132). Pour des raisons faciles à concevoir, et à admettre, le terme "niggertoe" a disparu des éditions plus récentes de cette encyclopédie.

²¹ En Camargue, et dans tout le territoire de la "bouvine" (la tradition tauromachique), le mot "manade" désigne surtout l'endroit où les taureaux sont élevés. Il vient d'ailleurs, à travers l'occitan, du latin *manere*, "demeurer". En ce sens, les touristes sont souvent conviés à la *visite* d'une manade, par exemple la manade Ricard, à Méjanès, sur les bords de cet étang de Vaccarès dont parle le texte royen.

²² Cette deuxième définition auctoriale est tirée de "L'école de la Petite Poule d'Eau".

²³ John Cooper, auteur de *Eat and Be Satisfied. A Social History of Jewish Food*, explique, dans le chapitre "Sabbath and Festival Food of Central and Eastern European Jews", qu'au début du XX^e siècle le jeudi était consacré à la cuisson du pain et des pâtisseries pour le sabbat, mais que les femmes profitaient de la chaleur du four pour préparer aussi du *lokshen*: "[...] some additional dough was rolled flat and cut into strips of *lokshen* (noodles) for the Friday-evening meal" (1993, p. 172).

²⁴ À ne pas confondre avec l'"anaphore rhétorique", qui désigne la "répétition, en tête d'un groupe syntaxique (et éventuellement métrique), d'un mot ou d'un groupe de mots" (Fromilhague, 1995, p. 27). Il s'agit ici de l'anaphore au sens linguistique du terme, c'est-à-dire de ce que Fromilhague appelle "anaphore syntaxique" (1995, p. 28), et que Maingueneau définit comme la "reprise d'un élément par un autre dans la chaîne textuelle" (1993, p. 163).

Mais le descripteur royen pratique aussi l'anaphore rhétorique, dont Fromilhague dit qu'en donnant à la séquence un rythme soutenu, elle contribue à "imprime[r] dans la mémoire [du descriptaire] les informations délivrées" (Fromilhague, 1995, p. 28). Il suffit de penser à la description de Mundare dans "Petite Ukraine": "Mundare, village dont la population est à 80 pour cent ukrainienne; Mundare où ils sont comme dans une citadelle avec leurs moines, leur presse, leur salle de réunion et aussi leur désunion, avec leurs palabres, leurs fêtes; Mundare où la jeunesse parle un anglais impeccable et voit tous les films de cow-boys; Mundare rappelle le souvenir de l'Ukraine et la rejette. [...]" (Roy, 1982, p. 77). La répétition du toponyme urbain, ici en fonction de pantonyme, rappelle irrésistiblement celle de "Rome" dans un des exemples les plus souvent cités d'anaphore rhétorique, la fameuse *imprécation* de Camille dans *Horace* de Corneille (1950, p. 881). Or, il se trouve que "mundare" est aussi un verbe bas-latin qui signifie "purifier" (voir, dans l'Ordinaire de la messe catholique, et au moment de l'aspersion, la formule "Asperges me, Domine, hysopo, et mundabor"). L'anaphore rhétorique de "Mundare" prend donc ainsi, par l'emploi du latin, un caractère litanique, en écho peut-être à l'évocation des "moines" de la ville — mais évoque d'autre part, à travers le *sens* du mot, le souci des Ukrainiens d'éviter le mélange ethnique et la perte d'identité ("Mundare où ils sont comme dans une citadelle").

²⁵ Voir également, dans *La Détresse et l'enchantement*, la description du "grenier à foin d'une étable neuve" (Roy, 1988, p. 147). Le thème-titre "salle" y est répété deux fois. Comme le remarque Maingueneau, à propos de la "répétition pure et simple du même groupe nominal", il est difficile de reconnaître ici une intention anaphorique "car la relation entre les deux termes est symétrique; aucun des termes ne tire tout ou partie de sa référence d'un autre mais ils sont tous *coréférents*, désignent parallèlement et de la même manière le même objet" (1993, p. 163, 164).

²⁶ "You look plain", déclare l'héroïne du film *Witness* (Peter Weir, 1985) au détective "déguisé" en Amish pour les besoins de l'intrigue.

²⁷ On pourra aussi se reporter à la description du jardin du père Eugène, dans "Le téléphone" (Roy, 1979, p. 82). Le thème-titre "jardin" et ses désignateurs y assument différentes fonctions grammaticales: attribut du sujet ("C'était *le seul* à Fort-Chimo"), complément d'objet direct ("pour protéger son *jardin*", "pour l'enserrer en entier", "*le* protéger contre les mauvais temps"), complément d'attribution ("Tout le monde maintenant avait pris de l'intérêt pour le *jardin*") et sujet réel ("comme autrefois il y avait eu [...] les *jardins* suspendus de Babylone", nous soulignons).

²⁸ À en croire Adam et Petitjean, "[c]ertains travaux de psychologie cognitive confirment le fait que la présence d'un thème-titre rend toujours le texte plus lisible-compréhensible (même si la mémorisation d'une description reste nettement plus difficile que celle d'un récit de même longueur)" (1989, p. 115). Il est dommage qu'Adam et Petitjean n'aient pas cru bon d'étayer cette remarque par des références précises.

²⁹ Todorov donne l'exemple du texte intitulé "*H*" (1987, p. 82).

³⁰ Quand est décrite, dans *Bonheur d'occasion*, la danse de Florentine et d'Emmanuel, le

pantonyme (“swing”) est absent, mais figure plusieurs paragraphes plus tôt, dans un fragment de dialogue: “— Notre danse, dit-il [Emmanuel]. Peux-tu danser le swing?” (Roy, 1978, p. 133, 134). Ce procédé requiert évidemment du descriptaire une certaine mémoire intra-textuelle.

³¹ Nous y reviendrons à propos de l’opération de reformulation.

³² Le titre “Les Huttérites” ne présume pas forcément du contenu de la description. Nous en avons la preuve quand le descripteur prête à ces gens “un air quaker” — évoquant ainsi un autre groupe religieux, ce qui brouille le processus d’identification.

³³ Dans *Du Sens*, Greimas rappelle que le “cruciverbiste-consommateur” dispose d’“un inventaire de définitions et d[oit] reconstituer intégralement la grille” tandis que le “cruciverbiste-producteur” se “doit [de] constituer un inventaire de définitions à partir d’une grille entièrement remplie” (1970, p. 285).

³⁴ Le sobriquet semble être né de la fiction cinématographique. Il perpétue le nom de Charlie Chan, détective, dont le prénom entre en paronymie avec un des patronymes chinois les plus répandus. Le personnage a été créé par Earl Derr Biggers et apparaît dans 44 films entre 1931 et 1949. Six acteurs ont tenu ce rôle — dont aucun n’était d’ethnie chinoise... Pendant la dernière guerre du Viêt-Nam, ce sobriquet collectif a trouvé un regain de faveur grâce à la procédure radiotélégraphique (Viêt-cong = V.C., épilé “Victor Charlie”). Pour plus de renseignements sur le personnage de Charlie Chan et les films qui le mettent en vedette, on se reportera à l’ouvrage de Ken Hanke, *Charlie Chan at the Movies: History, Filmography and Criticism*.

³⁵ Voir à ce sujet l’article d’Estelle Dansereau, “Le mutisme ethnique ou l’enjeu de la parole dans *Un jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy”.

³⁶ Pour une citation intégrale du segment, on se reportera à “Implantation du descriptif”.

³⁷ On pourrait voir là, également, une reformulation locale du pantonyme.

³⁸ Pour une citation intégrale du segment, se reporter à “Implantation du descriptif”.

³⁹ Il s’agit ici, pour employer un terme à la fois plus technique et bien français, de l’“objectif à focale variable” (*Dictionnaire du cinéma*, 1986, p. 886).

⁴⁰ La reformulation dite locale (à l’intérieur du système descriptif) sera étudiée sous la rubrique “macro-opérations descriptives”, avec l’opération d’assimilation.

⁴¹ Adam distingue les marqueurs de reformulation qui signalent “explicitement la clôture” (“(en) bref, donc, enfin, finalement, en fin de compte, au fond, dans le fond, au total, en somme, somme toute, après tout, tout compte fait, tout bien considéré, en définitive, en résumé, en conclusion”) de ceux qui “ne soulignent pas tant la clôture que la reprise du dit” (“en un mot, en d’autres termes, c’est-à-dire, autrement dit, autant dire, pour tout dire”, 1990, p. 176).

⁴² D'autres objets que le traîneau peuvent devenir "tapis magique" chez Roy. C'est le cas du métro de Londres, pour le narrateur de *La Détresse et l'enchantement* ("L'underground m'était presque toujours un tapis magique", Roy, 1988, p. 347). C'est aussi le cas de la pochade de la montagne, pour Auguste Meyrand (et, implicitement, pour le père Le Bonniec et Stanislas), dans *La Montagne secrète* ("La pochade faisait office de tapis magique", Roy, 1978, p. 172).

⁴³ Marie Bartosova trouve dans "L'enfant de Noël", autre texte de *Ces enfants de ma vie*, une ambiance magique. On se reportera à son article "Le merveilleux quotidien dans «L'enfant de Noël», un récit de *Ces enfants de ma vie*".

⁴⁴ Dans son livre *L'autoportait mythique de Gabrielle Roy. Analyse genettienne de La Montagne secrète*, Yvon Malette s'est intéressé, sous la rubrique "Le mode" (1994, p. 178-212), au jeu de la focalisation: "[d]ès les premières pages de *La Montagne secrète*, on constate que G. Roy a opté pour la focalisation externe [...]. Cependant, si la focalisation externe régit l'ensemble du récit régional, les nombreux retours à la focalisation interne d'une part, et les fréquents recours au récit non-focalisé d'autre part, constituent des particularités modales étroitement liées à la structure et à la signification du livre" (p. 178-79).

⁴⁵ Certains marqueurs, chez Roy, sont de ceux qui, selon Adam, soulignent explicitement la clôture d'une séquence. Par exemple, dans "Où iras-tu Sam Lee Wong?", la description de Sweet Clover donne lieu à une reformulation par "bref" ("bref un paysage aussi familier que son souvenir de Horizon à l'époque où il y était descendu", Roy, 1987, p. 127); celle du chef de gare, dans *La Détresse et l'enchantement*, par l'usage d'"en fait" ("En fait, il se dégageait de lui l'impression qu'il était le bon Samaritain en personne", Roy, 1988, p. 220); celle de Codessa, dans "Un jardin au bout du monde", par le recours à "voilà" ("voilà ce qu'était le cœur de Codessa", Roy, 1987, p. 195-96); celle enfin des biens des Huttérites (Roy, 1982, p. 22) par trois marqueurs, le deux-points, "voilà" et "donc" ("voilà donc toute la richesse individuelle des familles huttérites").

⁴⁶ Comme le souligne Michel Beaujour, dans son article "Some Paradoxes of Description", "[t]he more microscopically detailed the description, the more delayed may be the reader's recognition of the familiar thing [...]" (1981, p. 36).

⁴⁷ W.B. Thorne, dans son article "Poverty and Wrath: a Study of *The Tin Flute*", parle lui aussi de "meticulously organized passages of description" (1968, p. 6).

⁴⁸ Dans son livre *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Hamon remarque que la notion de détail a fait couler beaucoup d'encre tant chez les théoriciens classiques que chez les modernes: "C'est sur ce point précis que s'affronteront une conception que l'on pourrait appeler «classique», où se retrouveraient des critiques aussi différents que Boileau, Marmontel, Lukács et Valéry — unanimes pour critiquer le «détail inutile» et la menace qu'il ferait porter sur la cohérence de l'œuvre —, et une conception plus originale, plus moderne, où le détail est l'élément subtil d'un «effet de réel» au service d'une autre mimésis, d'un «faire croire» retors («c'est tellement précis que cela n'a pas pu être inventé») bien analysé et décrit par

Diderot, Brecht et R. Barthes” (1991, p. 9).

⁴⁹ Par exemple, dans “Un vagabond frappe à notre porte”, la description des yeux de Gustave, comparée à celle du reste du corps, ne semble pas disproportionnée: “Une courte barbe roussâtre, frisottante, où perlaient de grosses gouttes de pluie, lui rongeaient à demi les joues; la visièrre de la casquette traçait une ligne d’ombre sur le front. Les yeux cependant très doux, souriants, presque tendres, pétillaient sous la frange humide des cils” (Roy, 1987, p. 13). De même pour la description de la mère de Clair dans “L’enfant de Noël”: “Nous allions prendre quelques moments de récréation lorsque je vis se dessiner dans la partie vitrée de la porte un doux visage d’expression timide. J’allai ouvrir. Je me trouvai devant une femme au manteau usé entrouvert sur une robe sombre parée d’un col si blanc que tout à coup on ne voyait plus que son exquise propreté. Les yeux étaient d’un bleu que je reconnaissais, quoique un peu plus pâle peut-être, comme délavé sous l’effet de la vie” (Roy, 1983, p. 26). Voir aussi la description de Mademoiselle Côté dans “L’école de la Petite Poule d’Eau” (Roy, 1992, p. 66-67) et celle de Majorique dans “Le Titanic” (Roy, 1980, p. 89-90).

⁵⁰ Il est exceptionnel que le comparant et le comparé soient en rapport intégral d’analogie — *qu’ils se ressemblent comme deux gouttes d’eau*. La comparaison est la plupart du temps fragmentaire. D’où de possibles équivoques, dont on peut tirer un effet comique: “j’écris comme Victor Hugo: de la main droite”...

⁵¹ À ce sujet, on consultera avec profit l’ouvrage de Carol J. Harvey, *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*, qui consacre une rubrique à la plaine comme “espace ouvert” (1993, p. 182-86) et une autre à la “plaine-mer” (1993, p. 186-92). On pourra également se reporter à l’article de Cynthia T. Hahn, “In Search of a «Common Shore»: Deciphering Water Imagery in the Works of Gabrielle Roy” et à celui de Paulette Collet, “Pays de plaines, paysages marins dans l’œuvre de Gabrielle Roy”.

⁵² On retrouve le verbe “gréer” (voir plus haut: “gréés comme d’anciens navires à voiles”, Roy, 1983, p. 94), mais sous la forme “greiller”, et au sens figuré (“habiller”), dans *Bonheur d’occasion*: “Greiller les enfants!” (Roy, 1978, p. 172). Le *Glossaire du parler français au Canada* préfère l’orthographe “gréyer” (1968, p. 383).

⁵³ Terme emprunté à T.S. Eliot qui, dans son livre *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, le définit ainsi: “[t]he only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (1950, p. 100).

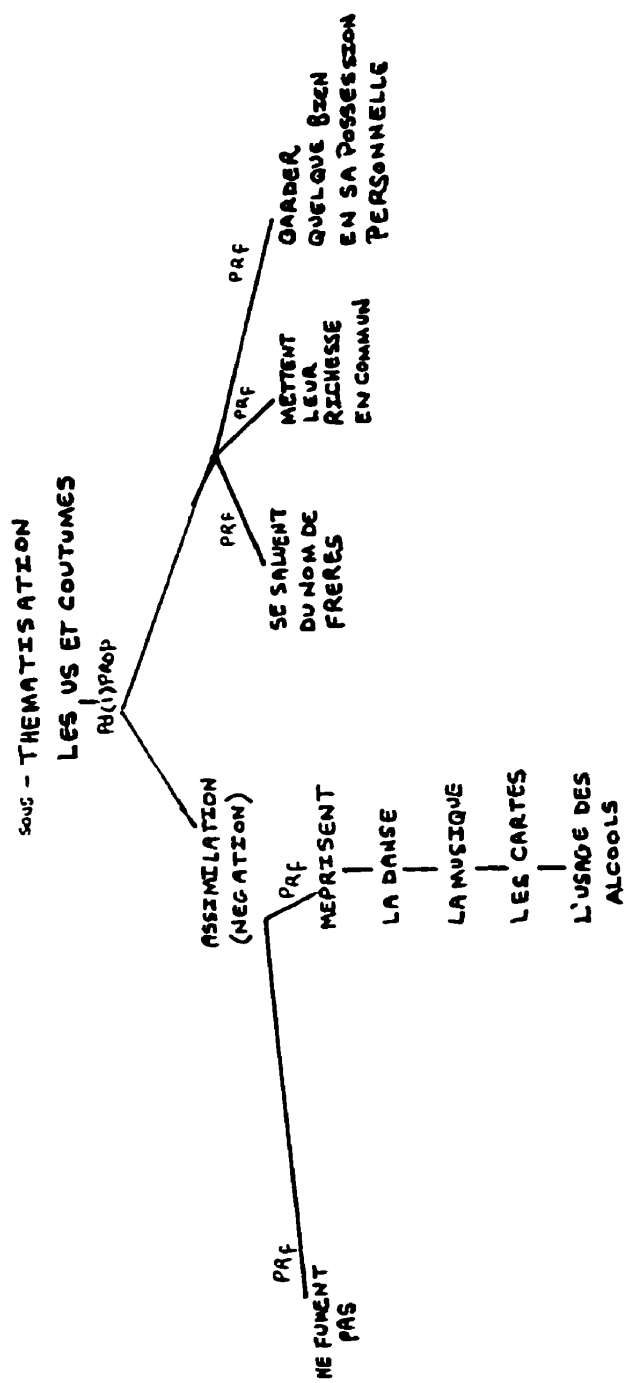
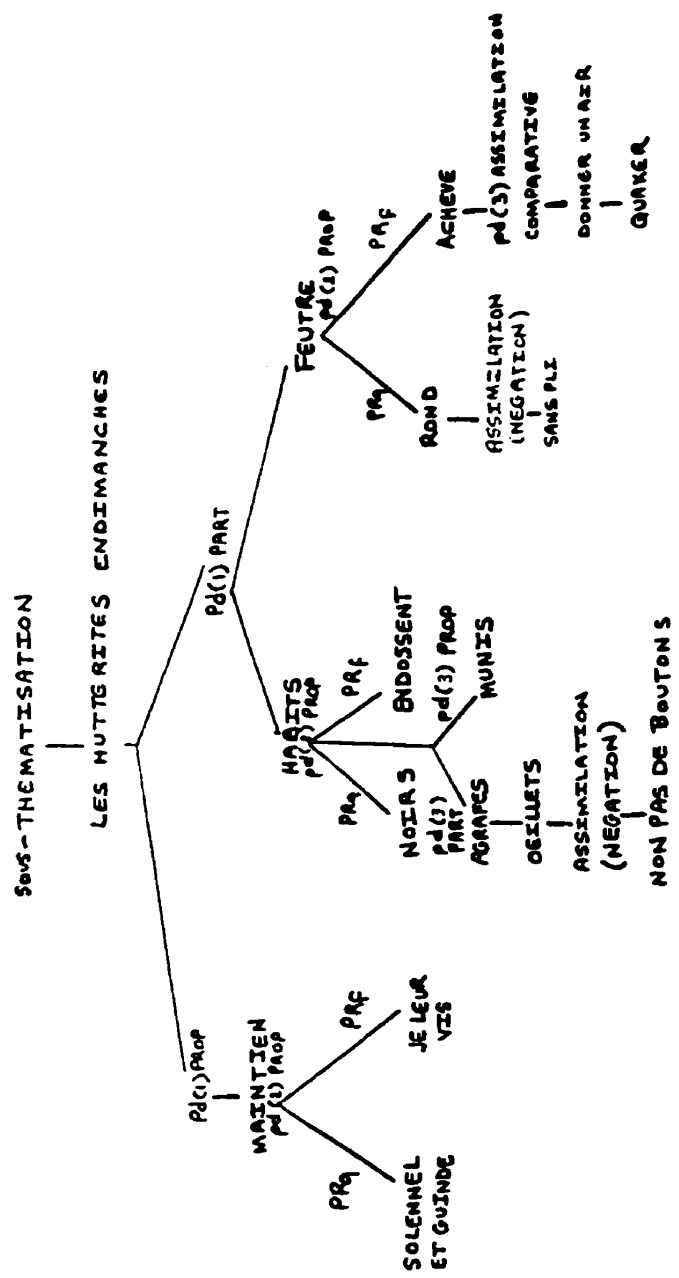
⁵⁴ Danes a dégagé, dans la mise en discours, trois grands types de progression thématique, à savoir la “progression à thème constant”, la “progression linéaire” et la “progression à thème éclaté”. La première est considérée comme la plus élémentaire puisqu’elle “reprend un même élément en position thématique” (Maingueneau, 1993, p. 161). Chez Roy, la description de Léon Boisvert, dans *Bonheur d’occasion*, peut en servir d’exemple: “Il était petit de taille, les cheveux longs et d’un blond fade lui retombant sur

les tempes en deux pinceaux raides, les yeux vifs et inquiets. Il continuait à se couper les ongles en parlant, puis s'arrêtait, la lame de son canif tendu vers les jeunes gens. Il fronçait ensuite les sourcils, attaquait les chairs à la base du pouce à pleines dents, mâchait furieusement, les yeux ronds et souffrants au-dessus de sa main meurtrie, et crachait enfin les peaux au centre de la pièce" (Roy, 1978, p. 57). Dans le deuxième type de progression, c'est "le rhème de la phrase antérieure [qui] devient le thème de la phrase qui suit" (Maingueneau, 1993, p. 160). La description de la procession, dans "Sainte-Anne-la-Palud", se conforme à ce type: "Aux oscillations d'une bougie, on devinait la marche roulante d'une paysanne habituée à porter des sabots. Et le bruit sourd des pas, le murmure des prières suivaient, accompagnés d'essoufflements [sic], de griefs inapaisés, la sainte Anne de bronze en robe dorée. Les pauvres l'avaient habillée comme une riche dame; ce n'était pas de sa faute" (Roy, 1982, p. 127-28). Enfin, le troisième type, le plus complexe, puisque "[l]es divers thèmes y sont dérivés d'un hyperthème initial grâce à une relation d'inclusion référentielle plus ou moins lâche" (Maingueneau, 1993, p. 161), est représenté dans notre exemple-pivot. Une étude approfondie de ces trois types de thématization dans l'œuvre royenne montrerait si un des modes de progressions s'y trouve privilégié lors de la mise en discours.

⁵⁵ Voir notre arbre descriptif, où les niveaux de profondeur sont indiqués à la suite des abréviations Pd (macroproposition descriptive) et pd (microproposition descriptive).

⁵⁶ Ces marqueurs sont des éléments qui ont pour fonction "de structurer la linéarité du texte, de l'organiser en une succession de fragments complémentaires qui facilitent le traitement interprétatif" (Maingueneau, 1993, p. 154). Parmi les autres marqueurs recensés par les théoriciens, on peut citer: "d'une part / d'autre part, soit / soit, parfois / parfois, d'un côté / de l'autre côté, en premier lieu / en second lieu, etc." (Maingueneau, 1993, p. 154).

⁵⁷ Le descripteur royen semble plus porté à décrire de gauche à droite. Il n'y a rien à dire à cela, sinon que c'est aussi, du moins dans son monde, le sens de l'écriture. Mais Roy ne voit-elle pas le monde en écrivain?



CHAPITRE QUATRIÈME

PARCOURS DU DESCRIPTIF

Le propos de ce chapitre est d'étudier le descriptif royen en diachronie¹. Cette démarche permettra d'examiner, en outre, les éventuelles fluctuations de ce même descriptif en fonction du genre² — aussi bien la carrière de Gabrielle Roy suit-elle, génériquement, un trajet à peu près linéaire, du journalisme à la fiction puis à l'autobiographie, au fil d'un discours de plus en plus subjectif.

Il nous a semblé utile d'introduire une constante thématique: les descriptions de village³ et de chambre⁴, deux objets omniprésents dans l'œuvre, particulièrement signifiants *a priori*, et permettant, à ce titre, d'indexer le devenir de la description à l'itinéraire spirituel du descripteur.

Le choix de ces deux objets repose également sur la fréquence du mot lui-même. Le mot "village" abonde non seulement dans les descriptions des localités de ce type, mais aussi ailleurs. En séquence descriptive, il apparaît ordinairement une fois, parfois deux, voire trois ou cinq fois⁵. On le trouve dans vingt des vingt-cinq segments descriptifs qui vont nous occuper⁶. Le descripteur royen lui substitue rarement un synonyme. Dans la description de Portage-des-Prés, Rorketon est qualifié de "bourg" (Roy, 1992, p. 11). Le mot "bourgade" apparaît juste avant la description de Fort Renonciation (Roy, 1978, p. 30). Altamont est présenté comme un "hameau" (mais le mot "village" survient peu

après, Roy, 1969, p. 208) et Volhyn comme un “lieu-dit” (mais le mot “village” a déjà été prononcé, Roy, 1987, p.153). Le lexème revient également dans des descriptions collectives, par exemple dans “De turbulents chercheurs de paix”, où il est dit de Verigin, Kamsack, Mikado, Rama et Buchanan que ce sont “des villages qui ressemblent à tous ceux de la plaine: deux ou trois silos à céréales au centre, une gare du C.N. en stuc gris blanc, le *box-car* du chef de section du chemin de fer, une école [...] et des maisons qui s’assemblent au petit bonheur” (Roy, 1982, p. 34) — et dans “Le Manitoba”, où l’on apprend des agglomérations de l’Assiniboine, comme Saint-Charles, Saint-François-Xavier (“connu autrefois sous le nom de Prairie-au-Cheval-Blanc”) que “ces villages, avec leur église, leur couvent et leur presbytère groupés ensemble au centre, rappellent étonnamment le Québec, sauf qu’on les voit habituellement paraître de loin, à plat sur le sol nivelé [...]” (Roy, 1982, p. 115). Dans l’ensemble, la fréquence du mot semble hors de proportion avec le seul souci de clarté. Le village donne lieu à plusieurs ordres de réflexion. Dans “L’école de la Petite Poule d’Eau”, la “vieille carte gaufrée et verdissante” du Manitoba est un objet poétique qui inspire cependant une réflexion d’ordre démographique: “Tout au bas de la carte, Luzina voyait une zone assez bien noircie de noms de rivières, de villages et de villes. C’était le Sud. Presque tous les villages avaient droit à la géographie dans le Sud” (Roy, 1992, p. 140). Le village peut être également une idée fixe et n’exister encore que dans l’imagination de l’individu ou du groupe. “La Route d’Altamont” décrit ainsi les “mirages de la plaine”: “J’étais habituée aux mirages de la plaine, et c’était l’heure où ils surgissent, extraordinaires, ou tout à fait raisonnables: parfois de grands espaces d’eau miroitante, des lacs salés, lourds et sans vie, [...] parfois des villages fantômes autour de leurs «élévateurs» à blé. [...]”

(Roy, 1969, p. 201). Quant aux villages qui hantent l'imagination d'un groupe, il en est, par exemple, dans la deuxième version de "La vallée Houdou" (Roy, 1987, p. 138-39, voir le texte de la description en fin de note 1 de ce chapitre).

Le choix de la chambre, d'autre part, permet d'abord de combler une lacune: si *Bonheur d'occasion* ne décrit pas de village à proprement parler⁷, il propose en revanche deux descriptions de chambre. Ensuite, la chambre constitue un espace privilégié, tout comme le village, si l'on se base sur la fréquence du mot lui-même, plus grande qu'il ne semble nécessaire au seul plan informatif. Bien qu'il n'ait pas la fréquence exceptionnelle du mot "village", le mot "chambre" est volontiers répété dans le même segment descriptif⁸. L'appellation persiste, dans *Alexandre Chenevert*, alors même que "l'ancienne petite chambre d'Irène" n'est plus qu'un "débaras": "Des gros tas de journaux, des revues soigneusement ficelées, des cartons remplis de volumes occupaient presque entièrement *la petite chambre*" (Roy, 1979, p. 142, 143, nous soulignons). Au total, le mot "chambre" figure dans quinze des vingt segments descriptifs analysés⁹. Il intervient donc dans presque autant de descriptions de chambre (75%) que le mot "village" dans celles de village (80%). Comme pour ce dernier, le descripteur lui substitue rarement un synonyme. Le mot "pièce" revient à deux reprises dans la description de la chambre de Jean (Roy, 1978, p. 31-32), une fois dans celle de la chambre de Montmartre (Roy, 1978, p. 193) et encore une fois dans celle de la chambre de Pierre, rue Servandoni (Roy, 1978, p. 194). Le mot "studio" annonce la description de la chambre de Montmartre (Roy, 1978, p.192), tout comme les mots "réduit" et "recoin" apparaissent en amont de la description de la chambre de Sam Lee Wong (Roy, 1987, p. 107). Enfin, le village et la chambre semblent donner lieu tous deux à une quête, factuelle

ou allégorique. La journaliste s'enquiert d'Iberville pour les besoins d'un reportage (Roy, 1982, p. 18). Pierre est hanté par l'idée de poursuivre son voyage jusqu'à Fort Renonciation: "Du reste, étant parvenu jusqu'ici, comment aurait-il pu résister au désir de filer au moins jusqu'à cette bourgade dont le nom l'attirait: Fort Renonciation" (Roy, 1978, p. 29). Plus loin dans le texte, après l'éprouvant combat avec le caribou, Pierre prend la décision de "se mettr[e] en route vers ce lointain village d'Orok, sur la côte" (Roy, 1978, p. 124). Christine et sa mère partent à la recherche des petites collines de la montagne Pimbina, si chères au cœur de cette dernière. La quête implique ici un double effort, mnémonique et inductif: "Gravons-le [Altamont] dans notre mémoire; c'est là notre clé pour les petites collines, tout ce que nous connaissons de certain: la route d'Altamont", Roy, 1969, p. 209). Sam Lee Wong cherche sur une carte du Canada un village propice, et trouve Horizon, au nom prédestiné (Roy, 1987, p. 64-65). Forcé de le quitter, il en cherchera, toujours en Saskatchewan, une réplique pour y transporter son négoce, et ce sera Sweet Clover (Roy, 1987, p. 127). Éveline part en Californie à la découverte du village de son frère Majorique, Encinitas (Roy, 1988, p. 61). Gabrielle, enfin, quitte la maison de Felicity, en quête d'un havre, qui sera Upshire (Roy, 1988, p. 374-75).

Si plusieurs personnages royens sont en mal de village, la même chose vaut pour la chambre. C'est "guidée par Constance" que la journaliste arrive tard dans la nuit à la maison du père Élias, où elle doit occuper "la chambre de visite" pour pouvoir partir au petit jour à la pêche en mer sur la goélette de son hôte (Roy, 1982, p. 89). Accompagné de Stanislas, Pierre sillonne Paris à la recherche d'une chambre (Roy, 1978, p. 192-94). Le train qui conduit la journaliste à Ély la dépose à "un bon demi-mille dans la

campagne”, l’obligeant à repérer tant bien que mal, dans la “nuit noire”, le village, puis l’hôtel¹⁰ (Roy, 1988, p. 100-03). Dès son arrivée à Marchand, Gabrielle s’enquiert d’un endroit où prendre pension pour un mois (Roy, 1988, p. 108-09). À Londres, elle laisse sa triste chambre de la rue Wickendon pour s’en chercher une “plus gaie” — qui sera encore dans Fulham, mais sur Lily Road (Roy, 1988, p. 311). Quand elle part explorer le Midi de la France avec sa nouvelle amie Ruby Cronk, les deux jeunes femmes iront de chambre en chambre (Roy, 1988, p. 464, 468, 474, 478, 481-82). À peine arrivée à Montréal, Gabrielle cherche un pied à terre au plus près de la gare Windsor où elle a consigné sa malle garde-robe (Roy, 1988, p. 498-99). Enfin, dès qu’elle met les pieds à Port-Daniel, Gabrielle se met à la recherche d’une chambre avec pension (Roy, 1997, p. 82-83). Certes, la quête effective d’un village ou d’une chambre n’est pas le fait de tous les personnages royens. Si nous envisageons, dans cet ordre de réflexion, des villages et des chambres qui n’ont pas fait l’objet d’une recherche explicite, c’est que ces lieux représentent néanmoins des *options* quand on les réinscrit, à l’échelle de l’œuvre, dans la dynamique de la quête. Ainsi, dans *Bonheur d’occasion*, la chambre de Jean, image même du désordre (“On l’aurait cru bouleversée par un déménagement perpétuel. Mais cela même plaisait au jeune homme”, Roy, 1978, p. 32) est plus qu’une chambre, c’est un *modèle* de chambre, transitoire, où le désordre affirme le refus de s’établir. L’emploi de “jeune homme” dans la deuxième phrase de la citation n’est pas un simple réflexe synonymique. L’espace décrit représente un poncif: c’est une chambre *de* jeune homme.

L’omniprésence de ces deux objets établie, abordons à présent l’étude diachronique des descriptions de village. Elle sera axée sur quatre opérations: l’implantation, la schématisation, l’aspectualisation et la mise en situation spatiale.

IMPLANTATION ET SCHÉMATISATION DES DESCRIPTIONS DE VILLAGE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

Pour ce qui est de l'implantation et de la schématisation, nous proposons un tableau qui présente en diachronie les vingt-cinq descriptions de village retenues précédemment (voir "tableau A" en fin de chapitre). Nous y avons indiqué d'une part, à l'aide de symboles, les bornes du segment descriptif et, le cas échéant, ce qui le précède ou le suit (en particulier le mot "village" ou ses synonymes, ou encore un toponyme); d'autre part, l'usage fait éventuellement du mot "village" ou d'un de ses synonymes ou encore d'un toponyme, en position stratégique (nous nous en tenons à la première occurrence) et la présence d'ancrage, d'affectation et/ou de reformulation. Soucieux de clarté, le descripteur royen tend en effet à positionner le mot "village", véritable hyperonyme en l'occurrence, et/ou le toponyme (ou un "paratoponyme"), de façon à leur faire jouer un rôle pantonymique. Nous avons voulu étudier la façon dont ces deux thèmes-titres possibles, l'hyperonyme et le toponyme, interviennent tantôt individuellement, tantôt en combinaison — aux niveaux de l'ancrage, de l'affectation, et/ou de la reformulation.

Le tableau A fait tout de suite apparaître une analogie, quant à l'implantation et à la schématisation, entre Iberville et Upshire, les deux villages situés aux pôles chronologiques de l'œuvre. L'implantation est presque exactement la même dans les deux cas. La description figure en tête de texte ou de chapitre et se poursuit jusqu'à la fin du premier paragraphe. Seule différence, la description d'Upshire reprend au paragraphe suivant, au cours duquel elle s'achèvera. La schématisation est identique de part et d'autre, avec ancrage du pantonyme au tout début de la séquence et présence de l'article défini "le" qui, en l'absence de tout répondant anaphorique¹¹, est susceptible de connoter,

dans les deux cas, l'idée d'*excellence*. L'affectation-reformulation du pantonyme se produit, dans les deux descriptions, en fin de séquence, et même avec le dernier mot — ce qui préserverait jusqu'à la fin du paragraphe cette éventuelle connotation. Dans les deux cas, elle s'accompagne d'affect. Ainsi, par le report en fin de paragraphe d'un verbe apparemment inoffensif, "apparaître", le village des Huttérites, métonymie de ses occupants, donne lieu, comme on l'a montré au chapitre précédent, à une épiphanie: "Tels me sont *apparus* les Huttérites" (Roy, 1982, p. 17, nous soulignons). Le toponyme "Iberville" interviendra un peu plus loin dans le narratif, en appoint à l'anthroponyme-pantonyme "[le village des] Huttérites" (Roy, 1982, p. 17). Soit dit en passant, cette divulgation tardive s'explique en partie du fait que le nom Iberville est tant soit peu incongru pour une localité huttérite, d'abord parce qu'il perpétue à coup sûr le nom d'un navigateur et gouverneur français, Pierre Le Moyne d'Iberville ("Ville-Marie,auj. Montréal, 1661 - La Havane, 1706", nous apprend *Le Petit Robert 2*, 1988, p. 1048), ensuite parce que le suffixe [-ville] ne semble guère approprié pour une communauté de paysans — très peu sensible, de surcroît, aux appâts de la vie urbaine. Quant au village d'Upshire, on se souvient qu'il provoque un véritable coup de foudre: "j'aimai *instantanément* Upshire" (Roy, 1988, p. 377, nous soulignons).

L'analogie technique presque parfaite entre les deux descriptions du début et de la fin de l'œuvre — on accordera à l'autobiographie une vocation de *point final*; Ricard voit en elle "comme l'aboutissement et la clé de voûte de toute l'œuvre de Gabrielle Roy" (1996, p. 26) — conforte le statut de village comme objet préoccupant, ce que semblaient déjà indiquer la fréquence du mot et la quête quasi constante que suscite l'objet dans la diégèse. Mais les modalités de l'analogie (emploi de l'article de notoriété sans

antécédent, susceptible de connoter l'idée de village par excellence; affect de l'objet décrit sur le descripteur) permettent désormais d'établir le principe d'une quête, non seulement factuelle, mais *allégorique*: le village est plus qu'un nom, plus qu'un objet, c'est un art de vivre.

Entre Iberville et Upshire, on trouve vingt-trois descriptions de village mettant en œuvre des stratégies fort diverses, ce qui n'empêche pas de dégager des tendances. Pour ce qui est de l'implantation, plus on avance dans l'œuvre, plus le segment descriptif tend à commencer au sein d'un paragraphe. C'est là également qu'il s'achève de préférence, encore que cette tendance soit moins nette. Le souci d'enchâsser la description se dessine surtout à partir de *La Route d'Altamont*, c'est-à-dire, en gros, à mi-parcours de l'œuvre.

Quant à la schématisation, tout comme dans les descriptions d'Iberville et d'Upshire, le pantonyme "village" figure volontiers ici en position d'ancrage (# 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 22, 24)¹² — mais l'article défini, quand il apparaît, comme c'est le cas dans la description de Toutes-Aides ("Le petit village de Toutes-Aides se tenait [...]"), Roy, 1992, p. 159), ne peut plus connoter l'excellence, ne serait-ce que parce qu'il est accompagné d'un toponyme, forcément réducteur. En l'absence d'ancrage, le mot "village" (ou un synonyme), accompagné ou non du toponyme figure souvent dans le segment narratif qui précède la description, en guise de *pantonyme annoncé* (# 3, 5, 7, 15, 16, 18, 20). Au fil de l'œuvre, le toponyme dégagé par affectation et/ou reformulation tend à disparaître (# 4, 5, 6, 7, 18). On le trouve soit en début de description, sous forme toponymique (# 2, 17), anthroponymique (# 12, 13) ou "paratoponymique" (# 8), soit peu avant dans le narratif (# 3, 15, 22, 24). Le changement semble s'opérer avec *La Route d'Altamont*.

En ce qui concerne l'implantation, on a d'abord affaire, de toute évidence, à une volonté de *camouflage*, visant à rendre le morceau descriptif moins ostensible et à mieux *lier* les deux types de discours. On admettra d'autre part que le besoin de camouflage soit moins fort en fin de séquence, quand "le mal est fait".

La volonté croissante de camouflage peut donc correspondre à une évolution d'ordre tactique, ou esthétique (soigner le *lié* au détriment d'une ségrégation, trop académique peut-être, des types de discours), mais elle peut aussi s'expliquer par l'itinéraire spirituel. En effet, si la description de village tend, au fil de l'œuvre, à s'identifier à une réflexion *en action* sur l'objet décrit — une quête, avec ses péripéties et ses vicissitudes — elle acquiert *ipso facto* un statut quasiment narratif et ne saurait, dès lors, s'afficher en alinéa¹³. On peut prêter d'ailleurs au souci croissant d'enchâssement de la description une fonction elle-même allégorique. Le caractère de plus en plus décevant des villages rencontrés sur la route hypothèque la quête et fait qu'elle devient souterraine, qu'elle entre métaphoriquement *en latence*, après des prémisses par trop prometteuses (le paradis huttérite), et ce, jusqu'au moment où l'image du village rêvé va resurgir, de façon éclatante, sous les traits d'Upshire. Les analogies configuratives entre la description d'Iberville et celle d'Upshire contribueraient alors à donner à la quête une structure cyclique: Upshire, c'est Iberville retrouvé — mais *amélioré* par les enseignements de la quête. Il ne serait pas saugrenu de faire ici intervenir l'onomastique, à titre étymologique ou paronymique, dont on sait d'ailleurs qu'elle intéresse le descripteur, comme en font foi ses remarques ironiques sur le rouge de Cardinal¹⁴ et le choix du toponyme Horizon, sur lequel nous reviendrons plus loin¹⁵. Le hasard, semble-t-il, a bien fait les choses, en circonscrivant la recherche du "paradis" entre sa première suggestion, le village des

Huttérites (il est difficile de prononcer ce mot sans penser à l'utérus, paradis perdu par excellence) et sa réincarnation à travers un nom anglais (*Upshire*) au préfixe révélateur. Entre ces deux "crêtes", la quête passe en effet par un "creux", parfois littéral (Cardinal est un village "par terre", Roy, 1980, p. 284), et dont la meilleure illustration toponymique est sans doute le plaisant oxymore Fort Renonciation — un nom d'autant plus signifiant que l'idée de *capitulation* (l'acte de "baisser la tête") n'est guère compatible, *a priori*, avec la vocation d'un "fort". Le seul fait que Pierre soit attiré par ce nom signale un paradoxe: les vicissitudes de la quête font que le toponyme associe métaphoriquement la poursuite de son objet ("Fort") et l'éventualité de son abandon ("Renonciation").

Quant à l'ancrage, l'attachement du descripteur royen à cette tactique contribue à entretenir l'isotopie de la quête, d'une description à l'autre, par le rappel constant de l'hyperonyme, et donc du fait qu'il s'agit tout autant, sinon plus, de *l'idée* de village que de villages à proprement parler.

Le rapatriement du toponyme (ou de l'anthroponyme ou encore du "paratoponyme") dans son lieu de prédilection, le début ou même l'antichambre de la description, prend un relief particulier si l'on se souvient que le village des Huttérites et *Upshire* ne sont identifiés qu'en fin de segment descriptif. Le village nommé s'inscrit *illico* sur un atlas, connu ou fictif; il est *quelque part* et peut difficilement prétendre, dès lors, au statut d'exemplarité, volontiers associé à l'utopie (sens étymologique: *en aucun lieu*). Ainsi, la pratique de l'affectation-reformulation aux deux pôles de l'œuvre signale le début et la fin de la quête, en privilégiant l'idée d'excellence, tandis que le rapatriement du toponyme (ou de ses substituts) en position d'ancrage marque une péripétie inhérente au

topos de la quête, la *traversée du désert*: la vanité de la quête s'exprime, au besoin, par l'attribution quasi immédiate d'un nom, même si la présence simultanée du mot "village" vient perpétuer le rêve.

ASPECTUALISATION DES DESCRIPTIONS DE VILLAGE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

L'étude de l'implantation et de la schématisation des descriptions de village a permis de dégager l'idée de quête allégorique. Mais c'est l'aspectualisation (déploiement des parties et des propriétés), c'est-à-dire l'opération la plus explicite, qui pourrait être déterminante.

Nous avons dénombré une cinquantaine de parties et recensé plus de deux cents propriétés pour l'ensemble des descriptions de village. On constate tout de suite que l'expansion de ces séquences descriptives passe surtout, chez Roy, par le déploiement des propriétés. L'aspectualisation du village "esquimau" et celle du Cardinal de *La Détresse et l'enchantement* poussent le procédé à l'extrême.

Quantitativement, et au fil de l'œuvre, bien que l'aspectualisation des parties et des propriétés fluctue, elle est dans l'ensemble en baisse, surtout à partir de *La Montagne secrète*, ouvrage situé lui aussi à mi-chemin de l'œuvre, et ce, jusqu'à *La Détresse et l'enchantement*. Dans cette portion de la diachronie, plus de la moitié des villages décrits sont assez peu aspectualisés, tant au niveau des parties (# 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 23, 24: de zéro à cinq parties, comparé à un maximum de dix-huit) qu'à celui des propriétés (# 7, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 23, 24: de deux à huit propriétés, par rapport à un maximum de trente-neuf).

Parmi les parties les plus récurrentes, et ce tout au long de la diachronie, il y a d'abord la "maison" et ses nombreuses variantes ("chaumière", "maisonnette", "cabane", "demeure", "hutte", "cahute", "construction" et "cottage"). Sept descriptions seulement en sont exemptes (# 1, 4, 12, 15, 17, 21, 24). Viennent ensuite le "magasin" et le "commerce", que l'on rencontre plutôt aux deux extrémités de l'œuvre (#1, 2, 3, 7, 18, 19, 22). Puis l'"école" (ou le "couvent") et l'"église", avec deux variantes ("chapelle", "temple") et une synecdoque ("coupole"), toujours aux extrémités de l'œuvre ("école": # 2, 6, 7, 17, 19, 22; "église": # 2, 3, 17, 19, 22, 25). Enfin, deux autres parties, la "grand-rue" ou "avenue commerciale", qui interviennent vers la fin de l'œuvre (# 16, 18, 19, 20, 22), et la "gare" ou "chemin de fer", diachroniquement disséminée (# 1, 6, 15, 19, 22).

En ce qui concerne les propriétés, c'est l'adjectif "petit" qui revient le plus souvent, soit dans douze descriptions, et pour spécifier tant la taille du village (# 2, 4, 6, 9, 10) que celle d'une ou plusieurs de ses parties (# 4, 5, 6, 7, 9, 13, 16, 17, 18, 19, 25). Le village royen est parfois "pauvre", en tout ou en partie. Cette propriété apparaît, du milieu à la fin de l'œuvre, dans cinq descriptions (en tout: # 22, 24; en partie: # 11, 17, 19). Dernière propriété récurrente, l'adjectif "rouge" donne leur couleur à certaines parties d'Altamont, d'Horizon et du village de fermiers; mais apparaît à trois reprises dans la description du Cardinal de *Rue Deschambault*, pour souligner, non sans ironie, l'apparence générale du village et celle de ses parties. Ce rouge, dont nous rappellerons l'origine triviale, un reliquat de peinture vendu ou cédé par la compagnie ferroviaire du CNR, serait-il la couleur royenne de l'absurde?

Iberville et Upshire ont tout du *locus amœnus*. Mais ce havre de "paix chaude et imprévue" qu'est le village des Huttérites n'est en vérité, rappelons-le, que le paradis de

l'autre ("Tels [...] sont apparus les Huttérites" à la journaliste — *intruse* par excellence, outre le fait que les Huttérites ont toutes les raisons du monde de protéger leur style de vie, Roy, 1982, p. 17), tandis qu'à l'autre bout de la quête, Upshire sera le paradis qui enfin s'offre (Roy, 1988, p. 377). Entre ces deux havres, la longue quête se déroule, avec des fortunes diverses, mais généralement sans grand succès. Les villages rencontrés en cours de route sont presque toujours des villages *pour ainsi dire*, "plus rien que des idées ou des fantômes, des façons" de village, pour parler comme Maître Jacques des chevaux d'Harpagon dans *L'Avare* (Molière, 1965 p. 355). Portage-des-Prés est un "petit village insignifiant" (Roy, 1992, p. 11). Cardinal est "un tout petit village par terre", variante métaphorique du "creux" de la quête (Roy, 1980, p. 284). Fort Renonciation, n'est qu'une "bourgade"¹⁶ d'une "quinzaine de cabanes" tout au plus (Roy, 1978, p. 30). Le village sur la côte rassemble "quelques huttes et cabanes" (Roy, 1978, p. 125). Celui de grand-mère se résume à "quelques [...] petites maisons de planches" (Roy, 1969, p. 15). Altamont est un "petit hameau se donnant l'air d'un village de montagne avec ses quatre ou cinq maisons" — sans parler de son nom, doublement présomptueux (*haut mont*) pour une altitude modeste (Roy, 1969, p. 208). Le village de l'Arctique représente "quelques cahutes" et "sept ou huit autres pauvres maisons" (Roy, 1979, p. 15). Celui des "Esquimaux" apparaît "longuement étiré sur le blanc de la neige en un faible pointillé" (Roy, 1979, p. 152): l'aspectualisation vide ici l'objet de sa matière pour lui donner la ténuité d'un symbole cartographique ou géométrique, le pointillé, qui figure par convention un tracé précaire — sur la carte — ou théoriquement invisible — dans la représentation d'un solide. Le village des Blancs n'est "rien d'autre, [...] qu'une vingtaine de petites constructions jetées à tout hasard" (Roy, 1979, p. 247)¹⁷. Horizon et Sweet

Clover, deux villages “[c]urieusement” alignés “sur le même côté” de la route, semblent avoir perdu une dimension (Roy, 1987, p. 69, 70). Volhyn n’est “presque rien en vérité”, un “lieu-dit” qui “a tenté un jour d’être un village” (Roy, 1987, p. 153). Saint-Léon n’a ni banque ni chemin de fer ni hôtel ni magasin “important” (Roy, 1988, p. 53). C’est un village “à l’air si endormi et désert qu’on aurait pu le croire frappé d’une sorte d’enchantement morose”. L’idée de miracle trouve ici son antithèse: le *sortilège* (Roy, 1988, p. 53).

Certes, cette traversée du désert ménage d’heureuses surprises. Dunrea et Encinitas apparaissent comme des paradis, mais toujours paradis de l’autre, bien que le “je” soit un peu plus impliqué: le premier village a été établi par le père du narrateur pour ses Petits-Ruthènes, en Saskatchewan; et le deuxième, par son oncle Majorique, en Californie.

D’un point de vue strictement esthétique, il n’est pas étonnant que le choix d’enchâsser le descriptif, si tant est qu’il corresponde à une volonté de camouflage, s’accompagne d’une diminution du taux d’aspectualisation — une opération susceptible de faire “traîner” la description puisqu’elle est la première responsable de son expansion. Rappelons que le tournant de l’œuvre se situe, pour l’implantation et la schématisation (au niveau de l’affectation et/ou reformulation), à *La Route d’Altamont*, et pour l’aspectualisation à *La Montagne secrète*. Or ces deux ouvrages se trouvent dans un même créneau chronologique, à mi-parcours de l’œuvre — assez loin, en somme, pour que le besoin de réflexivité puisse *raisonnablement* se manifester. Cinq années seulement séparent leur publication (*La Montagne secrète*, 1961; *La Route d’Altamont*, 1966). Un document mérite ici d’être évoqué. Il figure dans un article de Jean Morisset, “Entre la détresse et le déchirement. Nature et signification de l’œuvre de Gabrielle Roy”. À la

suite d'une communication de Miodrag Kapetanovich lors du quatrième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest (Collège universitaire de Saint-Boniface, les 23 et 24 novembre 1984), un auditeur — resté malheureusement anonyme — rapporte une confidence de Roy: la romancière aurait "tenté de se renouveler stylistiquement dans *La Montagne secrète*. «Ce fut un échec, dira-t-elle, il vaut mieux que j'en reste à mes anciennes formes»" (1985, p. 244). Échec ou non, il est intéressant de noter que ce "renouvellement" espéré coïncide avec un réaligement des techniques descriptives. Un autre article, "*La Montagne secrète: le schème organisateur*", d'André Brochu, rejoint notre propos. Pour Brochu, *La Montagne secrète* occupe, dans l'œuvre de Roy, "une place unique, voire centrale. L'auteur [...] y a formulé sa pensée la plus essentielle sur le mystère de la création. [...] Pour Gabrielle Roy, la qualité principale de l'œuvre d'art, c'est sa vérité qui suppose une relation à l'essence des choses, à l'être" (1984, p. 531). Si cet ouvrage marque un tournant de l'œuvre et si c'est là que Roy formule "sa pensée la plus essentielle", il faut s'attendre à ce que cette démarche anagogique¹⁸ passe, dans le descriptif, par une baisse d'aspectualisation. Il n'est pas surprenant non plus que le soin d'*élaguer* le superflu soit laissé, dans la fiction, à un artiste travaillant dans un mode d'expression qui est sans doute, historiquement, le plus menacé d'académisme. L'histoire de la peinture au XX^e siècle va d'ailleurs, indiscutablement, dans le sens d'une recherche de l'*essence*, et ce, au détriment de l'aspectualisation (Modigliani, Matisse, Picasso, etc.)

La baisse d'aspectualisation, que l'on peut indexer aux progrès souterrains de la quête, s'accompagne d'une démarche sélective. En effet, les six parties privilégiées par le descripteur royen se retrouvent dans les descriptions tardives (le village de fermiers et

Saint-Léon), et les trois propriétés qu'il favorise se retrouvent dans la description du village de fermiers. Dans le contexte de la quête, il semble donc que, si le descripteur royen tarde à trouver ce qu'il cherche, du moins se fait-il une idée de plus en plus nette de ce qu'il cherche. Cet affinement des objectifs de la quête, nous le retrouverons — métaphoriquement — dans les descriptions de chambre.

En fait, l'aspectualisation du village prend au fil de l'œuvre une tournure de plus en plus rhétorique: les parties et les propriétés récurrentes sont celles qui sont le plus pertinentes à la quête. Cette démarche commence par l'exclusion péremptoire de certaines parties, dès la description d'Iberville ("magasin", "gare", "pompe à essence", "rues", "enseignes"). Au cours de la quête, ces parties réapparaîtront çà et là (# 2: "magasin", "pompe à essence"; # 3: "rue"; # 6: "gare"; # 8: "magasin"; # 10: "plaque" de la poste; # 15: "gare"; # 16: "grand-rue"; # 18: "avenue commerciale", "enseigne", "magasins", "pompes à essence"; # 19: "gare", "grand-rue"; # 20: "rue principale"; # 22: "magasin", "grand-rue"), ainsi que d'autres. En fin de parcours, la description du village d'élection, Upshire, retiendra néanmoins certaines des parties mentionnées au fil de la quête, généralement les moins *provocatrices* ("cottages", "église", "pastorage" [presbytère], "rue"), et même *réhabilitera* des parties que la description d'Iberville ne pouvait qu'éliminer, pour simple raison de véracité journalistique mais aussi, semble-t-il, par sympathie du descripteur pour l'ascétisme souriant des Huttérites. Le village du bout de la quête, Upshire, s'il provoque le même émerveillement qu'Iberville, n'aura plus l'intransigeante pureté de son homologue. On y notera, par exemple, un "pub", dont la présence révèle sans doute un aspect primordial du devenir de la quête: la décision du descripteur d'opter, l'âge aidant, pour un paradis moins catégorique, plus viable.

MISE EN SITUATION SPATIALE DES DESCRIPTIONS DE VILLAGE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

Outre l'implantation, la schématisation et l'aspectualisation, on observe que la mise en situation spatiale des villages contribue elle aussi à jalonner la quête. La mise en situation spatiale du village des Huttérites et celle d'Upshire montrent deux villages en harmonie avec leur environnement physique et immunes à tout principe de dissémination. Iberville, "s'élève dans les champs de blé, *parmi* les vergers, les ruches, la couleur des avoines et le tenace parfum du trèfle d'odeur" (Roy, 1982, p. 17, nous soulignons). Upshire, quant à lui, "se présent[e] en légère pente douce allant se perdre dans un beau ciel dégagé" cependant qu'"[e]n arrière, la forêt *l'accompagn[e]* en le serrant d'assez près", comme pour garantir sa cohésion (Roy, 1988, p. 377, nous soulignons). L'évocation du "tenace parfum" et le geste de "serr[er] d'assez près" appuient cette impression d'intimité entre le village et ses alentours en lui prêtant une tournure quasiment sensuelle.

Inversement, les villages qui jalonnent la traversée du désert sont souvent condamnés à la dissémination (soumis, donc, à la force centrifuge) et souvent en guerre — littéralement ou métaphoriquement — avec leurs alentours. Ces deux traits sont parfois présents dans la même description. Bâti sur de "nombreux bas-fonds *envahis* par les roseaux", le petit village de Toutes-Aides, "un peu *éparpillé*", est décrit, au moment de la reformulation globale, comme "une remarquable *conquête* sur la brousse, l'eau croupissante et les cailloux" (Roy, 1992, p. 159, nous soulignons). Dunrea, avec sa "vingtaine de maisonnettes", "*éparses* dans la verdure", a jailli d'un "morne pays d'herbe

épineuse, de sauvage végétation” (Roy, 1980, p. 143, 144, nous soulignons). À Fort Renonciation, les cabanes sont “planté[es] de guingois sur le roc qui *émergeait partout en plaques grises*, ou monté[es] sur pilotis dans la boue” (Roy, 1978, p. 31, nous soulignons). L’emploi d’un prédicat fonctionnel favorise ici l’allégorie: la nature (“le roc”) semble refuser la présence humaine et fait surface — *émerge* — à la façon d’un monstre marin, d’où l’image, devenue poncif dans les histoires de baleiniers et dans les gravures qui les illustrent, du *bâtiment* qui se retrouve *planté de guingois* sur le dos de la bête¹⁹. L’analogie est naturellement favorisée par l’arrondi, le lisse et la couleur grise des roches glaciaires dans le nord du Canada. Ailleurs, le principe de dissémination convoque le saugrenu, l’étrange ou même le fantastique, par exemple dans la description du village sur la côte qui présente, quant à lui, de “hauts pylônes d’acier” et d’“étranges machines en plein vent suspendues” (Roy, 1978, p. 125, nous soulignons). Puis, le fantastique se colore d’épouvante et débouche sur les images de guerre, quand apparaît dans la description “tout un attirail de fil de fer, de *chaînes gémissantes*, de *disques tournants*” qui “prétend[ent] surprendre au loin, sur la mer ou sous la mer, l’approche de l’ennemi” (Roy, 1978, p. 125, nous soulignons le poncif *gothique* des “chaînes gémissantes” et l’image ésotérique des “disques tournants”). On apprend du village de grand-mère que “de tous côtés la plaine [le] *cernait*, sauf à l’est” (Roy, 1969, p. 15, nous soulignons). Altamont, “logé tout entier dans une *crevasse* parmi des sapins débiles” (donc plus “creux” encore que Cardinal, en dépit de son nom²⁰), est un hameau de “quatre ou cinq maisons *agrippées à des niveaux divers au sol raboteux*” (Roy, 1969, p. 208, nous soulignons). Parfois, la dissémination va jusqu’à l’aléatoire. La “vingtaine de petites constructions” du village des Blancs semblent avoir été “jetées au hasard comme une

poignée de *dés à jouer*, dont les uns seraient tombés dans les creux du pays *bosselé*, d'autres demeurés en suspens sur *la crête du roc affleurant çà et là*" (Roy, 1979, p. 247, 248, nous soulignons d'abord l'idée d'aléatoire, au sens précis et étymologique du terme (*alea* = dé à jouer), puis la reprise de l'imagerie maritime: les mots "bosselé" et "crête" assimilent le paysage à la mer, avec effet saisissant d'arrêt sur l'image: "en suspens" (voir, plus haut, l'image du monstre marin, avec cette différence que le mot "crête" évoque, cette fois, une créature franchement *jurassique*). C'est "au-delà d'une plaine *sauvage*" que se dessine Volhyn, avec ses "fils téléphoniques que l'on entend *gémir* dans l'air *inexplicablement*" (Roy, 1987, p. 153, nous soulignons ce nouveau trait d'étrangeté). Autour de Codessa "*rôd[ent]* l'infini silence et la *sauvagerie* de la plaine" (Roy, 1987, p. 195, nous soulignons). Le village de fermiers est en "*antagonisme*" (l'étymon dénote la guerre) avec le "village voisin"; sa grand-rue est "presque toujours *livrée* au vent seulement", "*plaintive et poudreuse*" (Roy, 1983, p. 93, nous soulignons d'abord l'image de l'*otage*, puis le couple "plaintive et poudreuse" qui, au-delà de l'exactitude référentielle, associe deux caractéristiques du *spectre*, la plainte de l'âme en peine et la quasi-immatérialité). Hormis son hôtel, Marchand n'offre que de "misérables cabanes en bois *dispersées de loin en loin* sur un sol sablonneux, entre des touffes d'épinettes maigriottes" (Roy, 1988, p. 108, nous soulignons les mots qui suggèrent la dissémination).

En fin de compte, si l'on compare la description d'Upshire et celle d'Iberville, c'est la mise en situation du village anglais qui énonce pour la première fois ce qu'est chez Roy le village de prédilection. Il doit à la fois *exposer* et *protéger*, c'est-à-dire satisfaire en même temps le besoin d'expansion et celui de repli, l'ouverture au monde et l'instinct de

conservation. Upshire est protégé par la forêt qui “l’accompagn[e] en le serrant d’assez près”, mais reste ouvert sur le monde, occupé qu’il est “à contempler sans fin une vaste étendue de plaine” (Roy, 1988, p. 377). Équilibre délicat et précaire, que ne savent réaliser des villages comme Portage-des-Prés, Rorketon, le village sur la côte, Codessa, le village de fermiers, Ély, Saint-Léon, qui ont ou semblent avoir un cœur, si on en croit leur configuration, mais se ferment résolument au monde, ni d’autres, comme le village “esquimau”, Horizon et Sweet Clover qui, ouverts aux quatre vents par leur configuration rectiligne, y perdent leur âme. Quant à Iberville, décrit comme un “village parmi...”, il séduit mais ne *débouche* en vérité sur rien d’autre que lui-même. Ainsi, le village de prédilection va perdre, au fil de l’œuvre, ce côté exclusif (au sens premier du terme) qui caractérise le rêve adolescent, pour aboutir à un équilibre *adulte* entre deux exigences opposées, *sécurité et ouverture*.

Au demeurant, la comparaison qui survient entre Upshire et “cet horizon de l’Ouest canadien” à la fin de la séquence descriptive est loin d’être anecdotique. La conquête du paradis s’assortit d’un bénéfice cognitif, en prime pourrait-on dire, la *réhabilitation* partielle d’un des villages rencontrés dans le “désert”, Horizon²¹. Or une coquille révélatrice prive ce dernier toponyme de sa majuscule, aussi bien dans les éditions Boréal de 1984 (p. 377) et de 1988 (p. 377) que dans la traduction de Patricia Claxton, *Enchantment and Sorrow*, publiée chez Lester & Orpen Dennys (1987, p. 305). Il faudra se reporter au texte “Où iras-tu Sam Lee Wong?” pour expliquer la coquille ou décider que ce n’en est pas une. À la fin du chapitre premier, on peut lire: “Ainsi apprit-il [Sam Lee Wong] qu’il avait choisi la Saskatchewan et, en Saskatchewan, de lier sa vie à un village qui, curieusement, s’appelait Horizon” (Roy, 1987, p. 65). Puis, au début du

deuxième chapitre, ceci: “En fait, ce n’était pour ainsi dire que cela: un horizon si éloigné, si seul, si poignant, qu’on en avait encore et encore le cœur saisi” (Roy, 1987, p. 67). Bref, le toponyme et la métaphore semblent indissociables dans l’esprit du descripteur. En tout état de cause, la découverte du village idéal — simultanément *nid* et *belvédère* — permet au descripteur de jeter un regard nouveau sur Horizon et de reconnaître ses mérites, à vrai dire insuffisants mais prometteurs. Aligné qu’il est “sur le même côté de [la] grand-route, face aux champs sans limites, et comme disposé pour attendre un lever de rideau jusqu’à ce que éternité s’ensuive” (Roy, 1987, p. 70), mais disposant d’une “chaîne de petites collines, assez loin sur la droite, [qui] arrêtaient enfin, de ce côté, la fuite du pays” et qui garantissait “une sorte de refuge contre la sensation de vertige que suscitait, à la longue, la plate immobilité” (Roy, 1987, p. 67), Horizon était une ébauche — imparfaite — du village souhaité. D’ailleurs, la métaphore du théâtre subit, d’Horizon à Upshire, une évolution révélatrice. Horizon attend “un lever de rideau” sans cesse différé — mais le *spectacle* en serait-il vraiment un? Tout est si *platement immobile*... En revanche, Upshire propose, en situation euphorique, l’image du *fauteuil d’orchestre*. Le village est “en légère pente douce” du côté du *spectacle* (une plaine qui “roulait en larges, souples et magnifiques ondulations”) et s’adosse à la forêt qui le *moule* confortablement (“en arrière”, “en le serrant d’assez près”). Ce souci de concilier confort et liberté du regard est sans doute un signe de l’âge, mais vise surtout, pour Roy, à optimiser la création artistique: “Il en fut d’ailleurs toujours ainsi dans ma vie. J’ai toujours eu besoin, pour travailler, de faire face à une fenêtre [...]”, lit-on dans *La Détresse et l’enchantement* (Roy, 1988, p. 402).

Quant aux descriptions de chambre, nous nous proposons de les étudier en fonction

de l'implantation, de la schématisation, de l'aspectualisation, de la mise en situation spatiale et aussi de l'assimilation, une opération qui nous a paru particulièrement révélatrice.

Il faut souligner d'emblée, pour la moitié des descriptions de chambre (chambres de Montmartre, de Gabrielle à Marchand, de la payse à Paris, de Gabrielle à Century Cottage, de Gabrielle au château d'Itton Court, à Matravers Cottage, à Castries, à Montréal rue Stanley, chez Miss McLean à Montréal et à Port-Daniel), la mise en place d'une opération de sous-thématisation, qui concerne la partie "fenêtre" et conduit à une description de la vue qu'on a de la chambre. Nous tiendrons compte de cet éventuel ajout, d'abord parce que la vue dont dispose une chambre détermine souvent son caractère — elle est souvent décrite dans les guides touristiques²² — ensuite parce que le descripteur royen, non content de montrer une prédilection particulière pour le paysage offert, semble préoccupé des rapports complexes qui s'établissent entre la chambre et ce qu'on voit par la fenêtre — prélude, en fait, à une plus large réflexion sur l'*intérieur* et l'*extérieur*, surtout lorsque chambre et paysage mettent en nette antithèse l'image du nid et l'idée d'aventure.

IMPLANTATION ET SCHÉMATISATION DES DESCRIPTIONS DE CHAMBRE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

Pour étudier l'implantation et la schématisation des descriptions de chambre, nous proposons un tableau montrant en diachronie les vingt chambres retenues précédemment (voir fin du chapitre, "tableau B"). Dans ce tableau nous avons indiqué d'une part, à l'aide de symboles, les bornes du segment descriptif et, le cas échéant, ce qui le précède

ou le suit (en particulier le mot “chambre” ou ses substituts); d’autre part, l’emploi fait éventuellement du mot “chambre” ou d’un de ses substituts en position stratégique (nous nous en tenons à la première manifestation) et la présence d’ancrage, d’affectation et/ou de reformulation.

Le tableau B révèle de frappantes analogies, aussi bien dans l’implantation que dans la schématisation, entre la première chambre décrite (celle de la journaliste à Port-Daniel) et la dernière (celle de Gabrielle, toujours à Port-Daniel). L’implantation est quasiment identique. Les deux descriptions commencent avec le paragraphe et s’achèvent avec lui, hormis le fait que celle de la chambre de la journaliste reprend en alinéa pour couvrir un autre paragraphe. La schématisation est analogue, avec ancrage du pantonyme au tout début du segment et absence d’affectation. Seule la chambre de la journaliste donne lieu à une reformulation. Dans les deux cas, le mot “chambre” figure dans l’amont narratif. Ce même mot revient, toujours dans le narratif, après la description de la chambre de Gabrielle à Port-Daniel.

Une analogie tout aussi remarquable se révèle entre deux descriptions de chambres “autobiographiques”, celle de Montréal, rue Stanley (# 17) et celle de Port-Daniel. Au niveau de l’implantation, toutes deux épousent le paragraphe. Pour ce qui est de la schématisation, ni l’une ni l’autre ne recourt à l’affectation ou à la reformulation. Leur ancrage, en revanche, est différent. Il intervient au tout début du segment pour la chambre de Port-Daniel, tandis qu’il est retardé pour la chambre de Montréal, d’abord par une locution adverbiale en anastrophe, puis par un superlatif antéposé dont la composante adjectivale est, de surcroît, renchérie (“Pour l’instant, je logeais dans la plus misérable petite chambre qui se puisse trouver en dehors des prisons”, Roy, 1988, p. 500). Ainsi,

l'ordre des mots adopté diffère l'apparition du pantonyme "chambre", et assez longtemps pour assujettir l'objet à l'idée d'expédient ("pour l'instant"), de médiocrité ("misérable") et d'exiguïté ("petite"). On comparera cette configuration phrastique avec la façon dont s'effectue l'ancrage dans la description de la chambre de la journaliste. Les mots "ma chambre", placés sans ambages en début de segment, figurent la prise immédiate de possession d'un espace dont on va apprendre très vite qu'il répond à l'attente et aux goûts de son occupant.

La première description de chambre (celle de la journaliste à Port-Daniel) et la huitième (celle de Gabrielle à Marchand) présentent également d'intéressantes analogies aux niveaux de l'implantation et de la schématisation. Les deux séquences commencent et s'achèvent avec le paragraphe (à cette différence que la première s'étale sur deux paragraphes). Quant à la schématisation, l'ancrage du pantonyme se fait au tout début du segment, le possessif "ma" est présent dans les deux cas et, dans les deux cas, le mot "chambre" figure aussi en amont de la description. Si l'affectation est inexistante, la reformulation en revanche est présente à la fin des deux segments descriptifs, quand il s'agit de faire le point sur l'état du lieu. Mais il suffit de remettre le pantonyme dans son contexte phrastique, c'est-à-dire l'incipit du segment, pour s'apercevoir que ces deux chambres sont antithétiques, et que l'antithèse s'énonce curieusement, dans les deux cas, par un trio d'adjectifs en fonction d'attributs. La chambre de Port-Daniel est "petite", "ouverte sur la salle à manger" et "commode". Celle de Marchand est "petite", "presque nue" et "propre". Les deux chambres ont donc en commun l'exiguïté et certains atouts pratiques (l'une est commode, l'autre propre). Mais la seconde n'a guère que les avantages de ses insuffisances (propre, sans doute *parce que* petite et presque nue), tandis

que la “commodité” de la première se fonde sur un paradoxe: elle est à la fois “petite” et “ouverte” (sur la salle à manger), rejoignant ainsi l’image matricielle du village idéal, à la fois nid et belvédère — la salle à manger étant, par vocation, un des espaces interactifs de la maison.

Ainsi, les seules descriptions de chambre dont les analogies techniques résistent à l’analyse sont celle de la chambre de la journaliste à Port-Daniel et celle de la chambre de Gabrielle dans le même lieu. Le fait que ces deux descriptions figurent aux deux pôles de la diachronie conforte le statut de chambre comme objet préoccupant, ce que semblaient déjà indiquer la fréquence du mot et le souci constant que suscite l’objet dans la diégèse. Nous allons d’autant plus logiquement réitérer ici le principe d’une quête, que la diachronie semble assigner, dans l’état actuel de notre recherche, le même devenir aux descriptions de chambre qu’à celles de village.

Entre les deux segments descriptifs que nous venons d’évoquer, l’œuvre propose dix-huit descriptions de chambre. Les techniques qui les régissent sont diverses, mais il est possible de distinguer des tendances. Ainsi, pour ce qui est de l’implantation, plus on avance dans l’œuvre, plus le segment tend à commencer et à finir au sein d’un paragraphe. Nous avons noté la même tendance dans les descriptions de village. Ici, cependant, c’est plus tôt, à partir de *Bonheur d’occasion*, que cette tendance se dessine.

En ce qui concerne la schématisation, si le pantonyme “chambre” figure en position d’ancrage dans la description de la chambre de la journaliste à Port-Daniel et dans celle de Gabrielle, toujours à Port-Daniel, il est fréquemment utilisé (avec son hyperonyme “pièce”) dans les descriptions des autres chambres (# 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19). Quand ce n’est pas le cas, le mot “chambre” ou son équivalent apparaît

comme *pantonyme de fait*, avant la description et au sein du narratif (# 2, 4, 6). Qui plus est, on observe dix cas de redondance: le mot “chambre” figure en position d’ancrage mais aussi dans le fragment narratif qui précède (# 3, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 19).

Nous avons déjà noté la présence du syntagme “ma chambre”²³ en position pantonymique (# 1, 8, 15). Ce même syntagme peut également servir de pantonyme de fait, au cœur du narratif, soit avant la description (# 7, 14, 19), soit après (# 11). Comme nous l’avons suggéré précédemment, on rapprochera cette fréquence du possessif des images de *prise de possession* qui interviennent dans plusieurs descriptions de chambre. Le plaisir que prend Emmanuel à “toucher une pipe, un cendrier [...], un petit instantané de lui-même” semble avoir un caractère magique — s’agissant ici de re-saisir par le toucher une chambre quittée depuis un certain temps, et de se retrouver du même coup (Roy, 1978, p. 288, nous soulignons). Le besoin de possession s’inscrit aussi dans l’effort de mémoriser l’objet. Gabrielle décrit ainsi la chambre de la payse: “Une petite chambre dès le premier regard se révéla à moi *telle que je la possède encore aujourd’hui*, dans tous ses détails”²⁴ (Roy, 1988, p. 265, nous soulignons). Qui plus est, parlant d’un lieu de passage, le texte en vient à utiliser une expression révélatrice, *prendre chambre* (“La maison où *je pris chambre* était propre, claire, située dans une rue paisible, la chambre elle-même était [...]”, Roy, 1988, p. 428, nous soulignons), tournure archaïsante, là où l’on attendait plus simplement “prendre *une* chambre”. Or, l’élision de l’article suggère un acte déterminant, inspiré par un souci de permanence, comme dans “prendre mari”, ou “prendre racine”. Comme nous l’avons déjà remarqué au cours de cette étude, la stylistique a son mot à dire dans l’analyse du descriptif. Ici, l’enjeu sémantique est de taille: le choix d’une chambre, même pour une durée limitée, peut avoir, chez Roy, force

d'*engagement*.

Par rapport aux descriptions de village, le souci d'enchâsser la description dans le narratif est ici plus précoce. La tendance se dessine à partir de *Bonheur d'occasion*. Mais, dira-t-on, la chambre est un espace *a priori* enchâssé, tandis que le village apparaît plus facilement comme une entité détachée de ses entours. Sans s'étonner outre mesure du décalage chronologique, il suffira de dire qu'ici encore l'insertion contribue à *lier* les deux modes de discours, le descriptif et le narratif.

La fidélité du descripteur royen à la tactique de l'ancrage permet, comme dans les descriptions de village, d'entretenir le principe de la quête, d'une description à l'autre, par la mise en leitmotiv du mot "chambre" ou d'un synonyme. Ce qui peut apparaître, à première lecture, comme un abus pantonymique, et peut-être un tic de pédagogue, obéit en fait au principe de la *répétition avec variation*, si l'on admet qu'il s'agit tantôt de chambre, tantôt de l'idée de chambre. Cela dit, le sur-ancrage contribue lui aussi à lier deux types de discours: par la seule évocation de la chambre, le narratif ouvre la porte au descriptif.

On notera enfin que le principe de la quête prend ici une dimension nouvelle, que nous qualifierons de *mnémonique*: la chambre idéale ne doit pas seulement susciter un désir d'occupation, elle doit également donner l'envie et les moyens de la conquérir par la mémoire. Cette constatation aurait naturellement sa place — avec la connotation *inexorable* de l'expression *prendre chambre* — dans une étude du temps royen.

ASPECTUALISATION DES DESCRIPTIONS DE CHAMBRE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

Notre analyse de l'implantation et de la schématisation a permis d'évoquer l'idée de quête. Voyons maintenant si l'aspectualisation est de nature à appuyer cette hypothèse.

Nous avons dénombré quelque soixante-dix parties et un peu moins de deux cents propriétés pour l'ensemble des descriptions de chambre. Une fois de plus, l'expansion du descriptif passe surtout, chez Roy, par le déploiement des propriétés. On remarque même, comme pour les villages, que certaines chambres ne sont décrites qu'à partir de leurs propriétés. C'est le cas des chambres d'Ély, de Chiswick et de Rawdon.

Au plan quantitatif, et tout au long de l'œuvre, bien que l'aspectualisation des parties fluctue différemment de celle des propriétés, la tendance est à la baisse à partir de *La Montagne secrète*, comme ce fut le cas pour l'aspectualisation de village. Dans cette partie de la diachronie, la moitié des chambres décrites sont assez faiblement aspectualisées, tant au niveau des parties (# 4, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 19: de zéro à quatre parties par rapport à une aspectualisation pouvant atteindre treize parties) qu'à celui des propriétés (4, 5, 7, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 19: de trois à six propriétés par rapport à une aspectualisation maximale de vingt-huit propriétés).

On observe des ressemblances aspectuelles entre la chambre de la journaliste à Port-Daniel (Roy, 1982, p. 89-90) et celle de Gabrielle au même endroit (Roy, 1997, p. 85). La présence, dans celle-là, d'une "cruche d'eau froide" laisse entendre qu'on n'y trouve pas l'eau courante — pas plus que dans celle-ci. La chambre de la journaliste est pourvue d'allumettes "pour la lampe", elle n'a donc pas l'électricité, comme il est dit de celle de Gabrielle. Les deux chambres ont des tapis décoratifs de même facture: dans la première,

ce sont des “tapis au crochet, à motifs ingénus, disposés agréablement sur le plancher de bois clair”; dans la deuxième, de “jolis tapis crochetés jetés çà et là sur le plancher fait de larges planches peintes couleur du soleil”. Enfin, si la première produit un effet quasiment *miraculeux* chez le visiteur (“en entrant on sentait tomber de soi la fatigue de la journée”²⁵), la deuxième produit l’effet d’un *coup de foudre* sur le descripteur: “elle [la chambre] eut toute mon amitié dès le premier regard” (*love at first sight*, dirait-on en anglais). Ainsi, les deux chambres décrites aux deux extrémités de l’œuvre ont des pouvoirs exceptionnels, et ressemblent en cela aux villages d’Iberville et d’Upshire.

Entre ces deux havres de prédilection, la quête de la chambre passe par la nécessaire traversée du désert, avec des chambres pour tous les goûts. Comme certains villages, il y a des chambres *pour ainsi dire*. Celle de Jean, par exemple, chambre de passage, n’a ni “rayons”, ni “placards”, ni “armoire” à rangement (Roy, 1978, p. 32). Celle de Pierre, rue Servandoni, “à peine meublée, très étroite”, a en son centre une “salamandre” qui en souligne la vacuité. Celle de Sam Lee Wong, sans garde-robe (“quelques vêtements pendaient à des clous au mur”), dotée d’un simulacre de fenêtre (“Une très petite fenêtre aux carreaux rafistolés avec des bouts de papier laissait passer, à travers une épaisse couche de suie, un peu de jour”), atteint presque le degré zéro, comme Volhyn, qui n’est, rappelons-le, qu’un “lieu-dit” (Roy, 1987, p. 107). La chambre de Gabrielle à Montréal, rue Stanley est “si étroite”, lit-on, “qu’entre le lit de fer et la commode de tôle grise” son occupante “ne parvenai[t] à passer que de biais” (Roy, 1988, p. 500). La fenêtre ouvre “sur la cour arrière de la gare centrale d’autobus” avec tout ce que cela implique: des “exhalaisons à [l]’étouffer”, un “haut-parleur [qui] sans désespérer annonçait les départs, les arrivées” (Roy, 1988, p. 500). Si Cardinal a pu représenter, parmi les villages du

“creux” de la quête, l’espace absurde par excellence, avec son rouge omniprésent et dérisoire (voir plus haut), s’agissant de chambres, celle de la rue Stanley figure elle aussi la traversée de l’absurde — comme le suggère la fin de la description:

J’entendais: «Départ pour Rawdon... traque numéro sept... track number seven... départ pour Terrebonne... traque numéro onze... track number eleven... » Il m’arrivait en rêve de répéter: «Traque numéro douze... track number twelve... »²⁶ (Roy, 1988, p. 500).

D’autres chambres, démesurées, peuvent provoquer un malaise. La solennité de celle que Pierre visite à Montmartre, avec son haut plafond et son “énorme verrière”, le “décontenan[ce]” (Roy, 1978, p. 193). L’image du désert resurgit dans la chambre de Gabrielle à Marchand, chambre qui la désole avec son “couvre-pied blanc ennuyeux” et sa fenêtre donnant “sur un des paysages les plus morts” qu’elle n’ait jamais vus (Roy, 1988, p. 109).

Certaines chambres, cependant, donnent un avant-goût de celle que Gabrielle trouvera à Port-Daniel. Il y a d’abord, l’“agréable [...] petite chambre de jeune homme” d’Emmanuel, avec ses “cravates [qui] pend[ent] à un anneau, en bon ordre” et ses “pipes alignées sur la commode” (Roy, 1978, p. 287, 288). Parmi les autres, il y a la “petite chambre propre et avenante” de la journaliste à Ély (Roy, 1988, p. 109), celle de Dédette à l’infirmerie du couvent, “guère plus grande qu’il ne faut pour mourir” mais avec une fenêtre “immense” (Roy, 1988, p. 159), celle de la payse à Paris, avec “son lit-divan tassé contre le mur, des livres partout, une table ronde sous un tapis tombant jusqu’au plancher, [...], et, au centre un vrai petit poêle”, mais possédant en outre une “large découpeure à même le toit” qui lui donne tout son “charme” (Roy, 1988, p. 265). Il y a encore la

chambre de Gabrielle sur Lily Road, “une chambre ensoleillée au troisième avec un petit foyer au charbon” (Roy, 1988, p. 311) et celle de Century Cottage, une “avenante chambre de campagne avec son grand lit de cuivre, sa table pour la toilette munie du bock à eau et du savonnier”, son “âtre, sous un manteau de cheminée garni de petites photos anciennes”, ses “innombrables keepsakes” et ses “deux hautes et grandes fenêtres qui donn[ent] sur les downs”²⁷ (Roy, 1988, p. 380). La chambre de Gabrielle à Chiswick “quoique manquant de soleil” est “grande et confortable” (Roy, 1988, p. 428). Celle du château d’Ilton Court chez Lady Curre est très “vaste”; on y trouve une “énorme cheminée” qui peut recevoir “presque tout un tronc d’arbre”, et de “hautes fenêtres” (Roy, 1988, p. 436). Celle de Matravers Cottage chez Miss Shaw est “magnifique, spacieuse, mais pas trop” avec sa “fenêtre à croisillons et doubles battants” et son lit aux “draps de lin” assorti d’une “ancienne bouillotte en grès enveloppée d’un petit manteau de laine” (Roy, 1988, p. 441). À Castries, la chambre de Gabrielle est “non chauffée mais vaste, avec de généreuses fenêtres s’ouvrant sur un panorama de plaines, de jardins et de vignes montant à flanc de collines” (Roy, 1988, p. 482). Celle de Gabrielle à Rawdon est “spacieuse, claire” quoique “pas très bien chauffée” (Roy, 1997, p. 19). Enfin, celle de Gabrielle chez Miss McLean à Montréal est “une chambre de façade, grande tout en haut au troisième, loin des bruits de la maison, et qui re[çoit] le soleil une grande partie de la journée” (Roy, 1997, p. 26). Bien que ces douze chambres soient décrites comme des lieux de bonheur, c’est la dernière chambre de la quête, celle de Port-Daniel, qui fait vraiment figure de paradis, comme on va le voir plus loin sous la rubrique “assimilation”.

À l’instar des descriptions de village, on observe ici, et tout au long de la diachronie, plusieurs récurrences de parties et de propriétés. Le descripteur royen privilégie deux

parties, la “fenêtre” (ou sa forme superlative, la “verrière”), qui revient dans treize descriptions (# 1, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20) et le “lit”, présent dans huit descriptions (# 1, 2, 6, 8, 10, 12, 15 (par synecdoque, les “draps”), 17).

Quant aux propriétés, on constate, au fil de l’œuvre, que les dimensions de la chambre et/ou de ses parties préoccupent le descripteur tout autant que celles du village et/ou de ses parties. C’est l’adjectif “petite” ou “étroite” qui revient le plus souvent, soit dans dix descriptions, pour signaler la dimension de la chambre (# 1, 3, 5, 7, 8, 10, 17) et/ou d’une de ses parties (# 1, 6, 8, 10, 11, 12). Si la chambre et/ou une de ses parties peut être petite et/ou étroite, elle peut être aussi “grande”, “vaste”, “spacieuse” ou “haute” en tout (# 4, 13, 14, 15, 16, 18, 19) et/ou en partie — et là ce sont les adjectifs “énorme”, “large” et “ample” qui apparaissent (# 4, 10, 14, 20). On notera que la propriété “petite” appelle, la plupart du temps, l’image euphorisante du *nid* (# 1, 3, 5, 7, 10), rarement l’idée d’inconfort (# 8, 17).

C’est surtout à partir de *La Détresse et l’enchantement* que les dimensions de la fenêtre entrent en jeu. Elle est rarement “petite” (# 6), souvent “haute”, “grande”, “généreuse”, voire “immense” (# 9, 12, 14, 16). Elle prend parfois les proportions d’une “verrière” (# 4, 10).

Pour ce qui est du lit, l’accent est mis sur la qualité de sa literie (# 1- “draps frais [qui] embaum[ent]”, # 6- “unique couverture grise”, # 8- “couvre-pied blanc ennuyeux”, # 15- “draps de lin”), sur ce qu’on y trouve (# 15- “ancienne bouillotte en grès enveloppée d’un petit manteau de laine”), le matériau du lit (# 8- “lit de fer”, # 12- “lit en cuivre”, # 17- “lit de fer”), son apparence, occasionnelle ou permanente (# 2- “lit [...] en désordre”, # 6- “pauvre lit”) ses dimensions (# 8- “étroit lit”, # 12- “grand lit”) et sa configuration: “lit”

(# 1, 2, 6, 8, 12, 17) ou “lit-divan” (# 10).

Comme dans les descriptions de village, la baisse d’aspectualisation s’accompagne d’une démarche sélective. Sans préjudice d’autres parties et propriétés qui peuvent être épisodiquement dégagées tout au long de la quête, l’accent est mis sur les parties “fenêtre” et “lit”, et sur les propriétés “dimension” de la chambre et/ou d’une de ses parties, “dimension” de la fenêtre, ainsi que sur les propriétés du lit. Mais, assurément, la ressemblance aspectuelle des deux descriptions de chambre de Port-Daniel situées aux deux pôles de l’œuvre conforte l’impression qu’elles marquent le début et l’aboutissement de la quête. Il faut dire que la description de la chambre *de bout de quête* fait de ce qui n’était, dans la première chambre décrite (Roy, 1982, p. 90), qu’une occasion de mise en situation spatiale, la fenêtre, une partie *essentielle*. Le déplacement du centre de gravité de la chambre vers la fenêtre montre que le descripteur s’installe à la lisière de deux mondes, s’assurant ainsi les deux enjeux de la quête: *sécurité* et *liberté*. Comme le village idéal, la chambre idéale sera à la fois *nid* et *belvédère*²⁸.

MISE EN SITUATION SPATIALE DES DESCRIPTIONS DE CHAMBRE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

La mise en situation spatiale des chambres entretient également l’idée de quête, surtout par vectorisation *vers le haut*. Plusieurs chambres sont juchées au sommet d’un immeuble ou à l’étage supérieur d’une maison, à commencer par celle que Pierre visite à Montmartre et qui, avec son “énorme verrière, tout un pan, découv[r]ant une enfilade de toits”, ne peut être qu’au dernier étage (Roy, 1978, p. 192). La chambre qu’il louera finalement, rue Servandoni, est “en mansarde” (Roy, 1978, p. 194). Il en va de même

pour la chambre de la payse, qui prend “jour sur le ciel par une large découpure à même le toit” (Roy, 1988, p. 265). La chambre de Gabrielle sur Lily Road “se trouv[e] au faite d’un haut immeuble étroit qui allait s’amenuisant depuis sa base jusqu’à ne plus contenir que [sa] chambre, au troisième” (Roy, 1988, p. 311). Celle de Century Cottage est à l’étage (“les grandes vagues de terre me parurent encore plus harmonieuses vues de cette petite hauteur que d’en bas”, Roy, 1988, p. 380). La chambre louée chez Miss McLean à Montréal est située “tout en haut au troisième” (Roy, 1997, p. 26). Enfin, la seconde chambre de Port-Daniel est une “chambre du haut” (Roy, 1997, p. 77). Parfois, une longue et pénible ascension est nécessaire. Rue Servandoni, Pierre et Stanislas doivent emprunter un “escalier à vis, froid et humide” pour examiner la chambre en mansarde (Roy, 1978, p. 194). Il faut gravir un “escalier étroit” pour arriver à la chambre de la journaliste à Ély (Roy, 1988, p. 109), un “escalier raide” pour atteindre celle de Gabrielle à Marchand (Roy, 1988, p. 108), un escalier “en spirale” pour accéder à celle de la payse (Roy, 1988, p. 265) et un “escalier un peu raide” pour trouver la chambre de Century Cottage (Roy, 1988, p. 380). On relèvera, dans la description de la chambre de Lily Road, la structure *pyramidale* de l’immeuble (“s’amenuisant depuis sa base”) qui peut convoquer l’intertexte égyptien, précolombien, ou simplement ésotérique, pour renforcer l’idée de quête.

Mais la chambre se situe parfois au fond d’un dédale de couloirs et c’est alors la vectorisation *horizontale* qui entretient l’idée de quête²⁹. Pour arriver à la chambre de la journaliste à Ély, il ne suffit pas de monter un “escalier étroit”, il faut aussi suivre le propriétaire de l’hôtel “dans un couloir” (Roy, 1988, p. 109). L’agencement des couloirs peut évoquer un labyrinthe. Pour accéder à la chambre qu’on lui a réservée au château

d'Itton Court, Gabrielle, conduite par une “petite créature chiffonnée”³⁰, doit “march[er] par d'interminables corridors coupés d'autres corridors, coupés eux aussi de corridors un peu moins larges, pour *aboutir* à [sa] chambre” (Roy, 1988, p. 435, nous soulignons). L'image des couloirs qui vont rétrécissant, figure à la fois les difficultés de la quête et l'imminence de son terme. Ainsi, les vectorisations horizontale et ascendante constituent un signal présomptif de début de description, contribuent à la mise en situation de l'espace-chambre et, du même coup, miment les modalités et les exigences de la quête.

À l'arrivée, il y a souvent une fenêtre et, soudain, la récompense d'un immense panorama (# 4, 10, 12, 14, 20). Mais la chambre doit rester un nid. Le rétrécissement de l'espace, s'il garantit une situation privilégiée (le faite d'un immeuble, par exemple), est aussi gage de totale intimité. En somme, le nid doit cumuler deux avantages de sa situation extrême, il doit être à la fois *tour d'ivoire* et *belvédère*.

ASSIMILATION DANS LES DESCRIPTIONS DE CHAMBRE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

L'assimilation semble elle aussi au service de l'idée de quête puisqu'elle permet d'opposer les deux chambres “extrêmes” aux chambres intermédiaires. Dans les premières s'établit un *échange* entre intérieur et extérieur. Dans la description de la chambre de la journaliste à Port-Daniel, une chambre *miraculeuse* (“en entrant on sentait tomber de soi la fatigue de la journée”, Roy, 1982, p. 89-90), l'échange passe par une comparaison: “un bout de miroir avait été posé sur la fenêtre et jetait là un bref éclat *comme un rayon de lune*” (Roy, 1982, p. 90, nous soulignons). Bien que la vue de la

chambre ne soit pas décrite (il fait nuit, mais la nuit se décrit), le descripteur convoque, par le biais de la comparaison, un paysage extérieur digne de ce que l'on trouve à l'intérieur de la chambre (le "bref éclat" d'un "rayon de lune" évoque le geste magique). Cette démarche est encore plus explicite dans la description de la chambre de Gabrielle à Port-Daniel, mais passe cette fois par une métaphore. Par les "deux fenêtres à fins rideaux" de la chambre "*entrait en biais et de façade toute la baie de Port-Daniel, éblouissante de lumière. Des goélettes à voiles rouge clair en sillonnaient le bleu ardent. L'aile blanche des goélands la parcourait*" (Roy, 1997, p. 85, nous soulignons). L'image démontre clairement combien la vue est *partie intégrante* de la chambre idéale pour le descripteur royen. Mais encore fallait-il, pour marquer l'aboutissement de la quête, la perspective d'un *mariage mystique* entre l'extérieur et l'intérieur. Or, si la description d'Iberville suggérait une épiphanie, celle-ci figure une *visitation*. Les mots "éblouissante de lumière" appartiennent au lexique des apparitions angéliques et même mariales. D'autre part, "l'aile blanche des goélands" reprend, à l'autre bout de l'œuvre, celle du "bref éclat" d'un rayon de lune, pour figurer le geste, plus exactement le *toucher* magique qui va transfigurer l'espace — avec une recherche harmonique créant l'effet incantatoire maximal: reprise phonique *blanche-goélands*, quadruple assonance en [l], glissement vocalique dans la première syllabe de "goélands", lui-même écho de "goélettes" quelques mots plus haut³¹. On peut parler ici, sans exagération, d'*alchimie verbale*.

Comme on va le voir, entre ces deux pôles, la vue de la chambre reste à la *frontière* de la fenêtre et c'est au personnage d'aller chercher du regard le paysage, à l'exception peut-être de la chambre de la payse, qui "se trouv[e] pour ainsi dire *dans* le ciel lui-même, baignée de sa douce lumière paisible, de minute en minute s'adoucissant encore

avec le jour qui s'en allait" (Roy, 1988, p. 265, nous soulignons). Mais l'échange magique n'implique encore ici que la lumière, tandis que la chambre de Port-Daniel admet, par osmose, tout un *paysage*, avec sa géographie (la baie), sa faune (les goélands), sa présence humaine (les goélettes), c'est-à-dire non plus seulement le ciel mais le monde du dehors dans sa richesse et sa complexité. On notera que la recherche harmonique déjà signalée mime, en l'occurrence, par ses nombreuses reprises, le processus de l'osmose.

Au creux de la quête, le paysage ne franchit pas le seuil de la fenêtre, comme en témoigne le recours à des verbes tels que "découvrir" ou "donner sur". La vue n'est d'ailleurs pas forcément agréable. L'"énorme verrière" de la chambre de Montmartre "*découvr[e]* une enfilade de toits" (cette enfilade serait-elle l'image décourageante de la quête inachevée?) et un Paris qui, par une comparaison hardie, "appara[ît] comme un grand lion assis, fatigué et rêveur" (Roy, 1978, p. 192-93, nous soulignons) — image étonnante mais tout à fait dans l'esprit de la quête inachevée puisqu'on peut y reconnaître, à s'y méprendre, le sphinx, "monstre fabuleux formé d'un corps de lion et d'une tête humaine" et "démon énigmatique" (Robert, 1988, p.1697), dans sa posture favorite (le sphinx de Gizeh, celui du Louvre, etc.). La fenêtre de la chambre de Gabrielle à Marchand "*donn[e]* sur un des paysages les plus morts", comme en témoigne la négation du mouvement ("*Rien ne s'y agitait, ne bruissait, ne bougeait!*") et la suspension du temps ("*tous étaient pétrifiés comme par une inexplicable attente*") (Roy, 1988, p. 109, nous soulignons). Enfin, la fenêtre de la chambre de Gabrielle à Montréal, rue Stanley, "*donn[e]* sur la cour arrière de la gare centrale d'autobus" (Roy, 1988, p. 500, nous soulignons). Certes, d'autres vues sont réconfortantes. Les "deux hautes et grandes fenêtres" de la chambre de Century Cottage "*donnent* sur les downs" qui

“recommenc[ent] sans cesse dans l’immobilité silencieuse leur course vers l’horizon distant” (Roy, 1988, p. 380, nous soulignons). “Par-delà” les “hautes fenêtres” de la chambre d’Itton Court “*se déroule* le parc avec fontaines et statues” (Roy, 1988, p. 436, nous soulignons). De la fenêtre “à croisillons et doubles battants” de la chambre de Matravers Cottage, Gabrielle “*découvr[e]* une immensité de vagues terrestres atteignant cette fois, à vue d’œil, les vagues océanes” (Roy, 1988, p. 441, nous soulignons). Les “généreuses fenêtres” de la chambre à Castries “*s’ouvrent* sur un panorama de plaines, de jardins et de vignes montant à flanc de collines” (Roy, 1988, p. 482, nous soulignons). Enfin, chez Miss McLean, de “beaux ormes *atteign[ent]* à la hauteur de la fenêtre” (Roy, 1988, p. 26, nous soulignons). Mais dans la description de la chambre idéale, celle de Gabrielle à Port-Daniel, le syntagme “entrait en biais et de façade” vient littéralement *doubler* la force de pénétration du paysage extérieur. À l’idée d’une communication à sens unique, suggérée — et encore, de façon si conventionnelle — par l’expression “donner sur” (souvent employée dans la description de chambre), se substitue alors celle d’un nouvel équilibre relationnel: le paysage *donne sur* la chambre, autant que l’inverse.

S’il est vrai que l’assimilation a permis d’opposer dans la description les chambres “extrêmes” aux chambres intermédiaires, elle dit aussi pourquoi la chambre de Gabrielle à Port-Daniel est la chambre *ultime*, aux deux sens du terme, dernière en diachronie et aboutissement de la quête. Pour revenir aux considérations toponymiques, il est également remarquable que cette quête commence dans un “port” (image du “havre”) et s’achève dans ce même “port”, après le périple d’une vie.

L’étude de l’aspectualisation et de la mise en situation a permis de définir plusieurs des chambres rencontrées au cours de la quête comme des paradis *de passage*. Mais la

description de la chambre *ultime* énonce la leçon de la quête. La chambre idéale est celle où on laisse une bonne part de soi-même, que l'on pourra cependant retrouver à loisir par le souvenir. En somme, une chambre non seulement "occupée", mais "prise". Celle de Gabrielle à Port-Daniel est la plus agréable, mais c'est aussi et surtout celle qui *révèle* les autres, comme Upshire a pu révéler Horizon: "Ah, la douce chambre, aussi accueillante *sinon encore plus que celle de Matravers et même de Century Cottage*. Ai-je été chanceuse, quand j'y pense, d'avoir eu pour y dormir, rêver, réfléchir, de pareilles chambres déjà si pleines de songerie en suspens" (Roy, 1997, p. 85, nous soulignons). On pourra s'interroger sur cette image de chambres "pleines de songerie en suspens". C'est la version métaphorique de la "chambre meublée", qui d'ailleurs ne l'est pas forcément dans le vécu, au contraire, dans la mesure où une chambre encombrée de meubles se prête moins à son "invasion" par la songerie, ou par le paysage extérieur. En cela, la chambre de Jean à Saint-Henri entre dans le cadre de la quête. Non seulement le regard rétrospectif jeté sur les chambres les plus agréables rencontrées au cours de la quête, notamment celles de Matravers Cottage et de Century Cottage, permet au descripteur d'affirmer que la chambre de Port Daniel est *insurpassable*, mais la présence de "songerie en suspens" peut y être attribuée, métaphoriquement, au brassage de l'intérieur et de l'extérieur.

Notre étude diachronique des descriptions de village et de chambre à travers l'implantation et la schématisation a permis d'abord de dégager l'idée de quête, idée que nous avons entrevue dans l'omniprésence des deux mots et, dans la diégèse, au plan actoriel. Puis, l'aspectualisation, la mise en situation spatiale et l'assimilation sont venues

étayer le principe d'un cheminement isotopique. La quête a permis de révéler ce que sont et doivent être, chez Roy, le village et la chambre idéale, à la fois nids et belvédères. Ainsi, la chambre est une véritable mise en abyme du village, qui est lui-même une allégorie vraisemblable d'une *prise de position existentielle*. Et, en ce sens, c'est la chambre de Gabrielle à Century Cottage située dans le village d'Upshire qui matérialise le mieux cette mise en abyme.

S'il y a lieu de parler à présent, chez Roy, de système descriptif, ce dernier peut se caractériser par le souci d'établir un jeu *technique* d'analogies ou d'opposition d'une description à l'autre. En d'autres termes, il a une fonction signalétique privilégiée. Il serait donc possible de distinguer chez Roy deux niveaux de lisibilité. L'attachement au principe de l'ancrage facilite certes la lecture ponctuelle, mais surtout dégage des isotopies et en décrit le cheminement, les vicissitudes, ce qui va bien au-delà du simple souci d'identification pantonymique. Ce trait selon nous essentiel compense abondamment ce que l'on constaterait trop aisément au niveau local, le côté prémédité, sage, du descriptif royen.

Il est temps maintenant d'examiner les descriptions de village et de chambre selon une perspective générique³², et plus particulièrement au niveau de l'implantation, de la schématisation et de l'aspectualisation. Pour faciliter le rapprochement entre village et chambre, nous allons traiter, sous la même opération, d'un objet puis de l'autre.

IMPLANTATION ET SCHÉMATISATION DES DESCRIPTIONS DE VILLAGE ET DE CHAMBRE EN PERSPECTIVE GÉNÉRIQUE

LE VILLAGE

Pour ce qui est de l'implantation, il ressort d'une redistribution générique des descriptions de village qu'elles tendent, aussi bien dans le roman (# 3, 4)³³ que dans le récit bref (# 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 15, 16) et l'autobiographie (# 1, 2, 3), à commencer en cours de paragraphe, tandis que l'unique reportage (# 1) enclenche le descriptif en début de texte — ce qui semble exemplaire de ce type de discours, tenu de *montrer* au plus vite. Quant au lieu du texte où elles se terminent, reportage (# 1) et roman (# 1, 2, 4) font cause commune: la description tend à s'achever avec le paragraphe. Dans le récit bref, la séquence peut s'achever avec le paragraphe (# 1, 2, 5, 8, 10, 12, 15), mais le fait de préférence en cours de paragraphe (# 3, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 16), sans doute pour passer au plus vite en régime narratif. Enfin, l'autobiographie hésite entre deux lieux de clôture, la fin (# 1, 4) ou le corps du paragraphe (# 2, 3).

En ce qui concerne la schématisation, quel que soit le genre, l'opération d'ancrage est à l'honneur (A. # 1; B. # 2, 3, 4; C. # 1, 3, 5, 6, 7, 9, 12, 14, 16; D. # 1, 3, 4). On notera toutefois que le récit bref accorde un peu moins d'importance à cette opération que ne le font les trois autres genres. Mais, en échange, il propose assez souvent le mot "village" et/ou le toponyme dans le narratif qui précède la description (# 2, 4, 10, 11, 13, 15). Ce choix semble confirmer le souci d'imbriquer les deux modes de discours, et il s'agit sans doute de soutenir le rythme. Les deux autres opérations s'effectuent dans tous les genres (A. # 1; B. # 1; C. # 3, 4, 5, 11, 13; D. # 1, 4).

L'impression générale est celle d'un système descriptif assez fluide pour transgresser

les barrières génériques, avec cependant certaines dérogations pour le récit bref, qui tend à enchâsser le segment descriptif dans le paragraphe et, dans certains cas, à se décharger de l'ancrage sur le narratif, quitte à recourir à l'affectation et/ou à la reformulation. L'idée est évidemment d'atténuer le caractère réputé *dilatoire* de la description, ce qui semble de première importance dans un genre voué à la concision. On pourrait d'ailleurs attribuer les cinq cas d'opérations d'affectation et/ou reformulation — c'est-à-dire, rappelons-le, de procédés de *bouclage* qui permettent à tout moment de couper court au descriptif — non seulement à la nécessité de compenser un ancrage prématuré, mais également au souci de relancer le flot textuel au plus vite.

LA CHAMBRE

La réorganisation générique des descriptions de chambre selon le genre montre qu'elles tendent, comme celles de village, à commencer au sein d'un paragraphe dans le roman (= 1, 2, 3, 4), le récit bref (# 1, 2) et l'autobiographie (# 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12), par opposition au reportage qui inaugure un segment descriptif en début de paragraphe (# 1). Quant au lieu où le segment s'achève, le roman (# 1, 2, 3, 4) et l'autobiographie (# 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 12) se rejoignent: les descriptions de chambre ont tendance à se terminer au sein du paragraphe, tandis que celle du reportage s'achève avec le paragraphe, et celles du récit bref de l'une ou l'autre façon (# 1, 2). Autrement dit, le roman, le récit bref et l'autobiographie occupent à l'occasion le même lieu de clôture: l'intérieur du paragraphe. Si l'on compare à présent avec les descriptions de village, on voit que celles de chambre prennent fin au même lieu dans le reportage (avec le paragraphe). Pour ce qui est du récit bref et de l'autobiographie, les descriptions de village et de chambre se partagent au

moins un lieu commun de clôture: dans les deux genres le segment se termine au sein d'un paragraphe.

Pour la schématisation, on constate ici, comme dans les descriptions de village, que l'opération d'ancrage est pratiquée quel que soit le genre, et tout au long de l'autobiographie (A. # 1; B. # 2, 4; C. # 2; D. # 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Si toutefois elle est absente, comme cela arrive dans le roman (# 1, 3) ou dans le récit bref (# 1), un pantonyme de fait est proposé en amont de la description, dans le narratif. Ce même procédé a été observé pour les descriptions de village dans le roman (# 1) et, de façon plus marquée, dans le récit bref (# 2, 4, 10, 11, 13, 15). L'opération d'affectation n'intervient nulle part. Quant à la reformulation, elle n'apparaît qu'une fois dans le reportage (# 1) et le roman (# 1) et, à deux reprises, dans l'autobiographie (# 1, 7).

S'agissant de l'implantation des descriptions de chambre, et tant pour l'entrée que pour la clôture, on peut, semble-t-il, distinguer d'une part le roman, le récit bref (dans la majorité des cas) et l'autobiographie qui préfèrent enchâsser le segment descriptif, d'autre part le reportage, et parfois le récit bref. Ici encore, nous avons affaire à un système descriptif assez souple pour se jouer des barrières génériques. Il en va de même pour la schématisation. L'opération d'ancrage intéresse tous les genres, l'affectation n'est présente dans aucun, et la reformulation n'est absente que du récit bref, encore qu'un pantonyme de fait soit alors donné dans le narratif préalable pour guider le descriptaire.

ASPECTUALISATION DES DESCRIPTIONS DE VILLAGE ET DE CHAMBRE EN PERSPECTIVE GÉNÉRIQUE

LE VILLAGE

LES PARTIES

Les résultats étonnent, pour ce qui est du roman et du récit bref. Dans le roman, où l'on pourrait s'attendre à rencontrer un taux assez élevé d'aspectualisation — le descripteur n'ayant pas à se soucier vraiment de concision³⁴ — la description de village est déficitaire à cet égard (# 1, 3, 4: moins de quatre parties). Au contraire, dans le récit bref, qui semble pourtant limiter statutairement l'aspectualisation, c'est assez souvent le contraire qui se produit: la moitié des descriptions, ou presque, ont une aspectualisation développée (# 1, 2, 4, 5, 12, 13, 14: de huit à quinze parties). Ainsi, la description de Portage-des-Prés (Roy, 1992, p. 11-12) et celle du village de fermiers (Roy, 1983, p. 93) couvrent quasiment la page. Mais cette tendance surprenante est elle-même sujette à fluctuations à l'intérieur d'un même recueil de récits brefs, comme *Un jardin au bout du monde*. Si les descriptions de Volhyn et de Codessa ont une aspectualisation déployée (dix et quinze parties), celles d'Horizon et de Sweet Clover sont beaucoup plus modestes à cet égard (trois parties). Le descripteur royen ne s'estime pas plus tenu de respecter les traditions du genre, que de les enfreindre systématiquement. Quant au souci de *camouflage*, que nous avons décelé plus haut, il semble d'autant plus justifié qu'il y a de temps en temps quelque "tartine descriptive" à cacher (# 2, 4, 5, 13). La démarche d'enchâssement permet alors de compenser la chose par une accélération du rythme avant et/ou après la description.

Il est vrai qu'on peut renverser le problème et se demander si les textes en question relèvent véritablement du genre bref. On le sait, la critique n'est pas unanime lorsqu'il s'agit de spécifier le statut générique d'ouvrages comme *La Petite Poule d'Eau*, *Rue Deschambault*, *La Route d'Altamont*, *Cet été qui chantait*, *Un jardin au bout du monde* et *Ces enfants de ma vie*³⁵. Pour ce qui nous concerne, le taux appréciable d'aspectualisation relevé dans *Rue Deschambault* (huit parties pour Dunrea et Cardinal) et *Ces enfants de ma vie* (dix parties pour le village de fermiers), et les fluctuations observées à cet égard dans *Un jardin au bout du monde* (comme on vient de le voir) et dans *La Petite Poule d'Eau*, avec des descriptions fortement aspectualisées (onze parties pour Portage-des-Prés et douze parties pour Rorketon) et d'autres qui le sont beaucoup moins (six parties pour Toutes-Aides) — tout cela montre à quel point il est difficile de classer génériquement ces œuvres, et explique pourquoi on leur prête parfois un statut générique hybride, entre roman et récit bref. En fait, seul *La Route d'Altamont* semble revendiquer, par son faible taux d'aspectualisation (une partie pour le village de grand-mère et quatre parties pour Altamont), une allégeance générique, en l'occurrence au récit bref.

Pour ce qui est du roman, le déficit aspectuel observé dans les descriptions de village peut s'expliquer, semble-t-il, par une présence fantomatique et redoutable, celle de *Bonheur d'occasion* (où ne figure, rappelons-le, aucune description de village). Le projet avoué de Roy de ne plus continuer dans la veine du roman "réaliste"³⁶ (le succès de son premier roman aura souvent le don de l'exaspérer³⁷), projet matérialisé, si on en croit Ricard³⁸, peut avoir provoqué un réflexe de *désaspectualisation*, c'est-à-dire une prise de distance vis-à-vis de l'opération la plus communément dénoncée dans les cas d'inflation descriptive.

Quant à l'autobiographie, dernier genre *officiellement* pratiqué par Roy, on observe que les villages les plus aspectualisés, Saint-Léon et Upshire (neuf parties), sont ceux qui ne sont pas encore connus du descriptaire tandis que, parmi les moins aspectualisés, Cardinal (pas de partie) a déjà été décrit assez longuement en récit bref (huit parties, Roy, 1980, p. 284), et que Marchand a subi le même sort en passant du genre bref (Roy, 1993, p. 143) à l'autobiographie (deux parties). Cette donnée est précieuse, dans la mesure où elle appelle une continuité lectorale transgénérique: le descripteur-autobiographe semble partir du principe que son descriptaire a une connaissance intime des textes de "fiction". C'est d'ailleurs grâce à l'autobiographie, soit douze ans après la parution de *Cet été qui chantait*, que l'on peut donner un toponyme rétrospectif au village de "L'enfant morte", resté anonyme dans le texte (Roy, 1988, p. 108). Cette constatation rejoint les propos tenus par Robinson et Ricard sur les rapports entretenus entre les œuvres fictives et l'autobiographie. Robinson voit une "complémentarité" entre les deux (1995, p. 98). Ricard explique ainsi le phénomène dans *La Détresse et l'enchantement*: "il arrive çà et là à la narratrice d'y renvoyer le lecteur désireux de combler certains silences, certains «trous» de son autobiographie, comme si ces textes «fictifs» faisaient maintenant partie pour elle du *même système* que le récit de sa vie qu'elle est en train d'écrire" (1996, p. 28, nous soulignons). D'ailleurs, le principe d'une continuité lectorale transgénérique est non seulement attesté mais aussi revendiqué, au niveau du descriptif, quand le narrateur-autobiographe déclare, peu après la brève description de Cardinal: "[c]e village, je pense en avoir dit assez exactement l'atmosphère dans le dernier chapitre de *Rue Deschambault*" (Roy, 1988, p. 111).

Toujours dans le domaine des parties, on observe, à l'intérieur de chaque genre, des

réurrences susceptibles d'établir des espaces préférentiels. La "maison" (ou ses synonymes) revient à plusieurs reprises à la fois dans le roman (# 1, 2, 4), le récit bref (# 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15) et l'autobiographie (# 1, 2, 4). L'"église" (ou ses synonymes, ou encore sa synecdoque) réapparaît plutôt dans le récit bref (# 1, 2, 12, 14) et dans l'autobiographie (# 1, 4). Le récit bref privilégie aussi la "grand-rue" (# 11, 13, 14, 15). Enfin, l'autobiographie réitère la mention du "presbytère" (# 1, 4). Ces fréquences peuvent, au mieux, inspirer des métaphores, que nous proposons pour ce qu'elles valent. Ainsi, les préférences du récit bref pour l'église et la grand-rue peuvent concrétiser un goût générique pour la schématisation (au sens vernaculaire du terme): point focal et ligne de force. Quant à l'abondance transgénérique de la partie "maison", on peut l'imputer à la quête: chercher un village, c'est se chercher un *chez soi*.

LES PROPRIÉTÉS

Nos remarques sur l'aspectualisation des parties dans les descriptions de village valent en gros pour les propriétés. Le roman royen ne semble guère enclin à aspectualiser les propriétés (# 1, 3, 4: deux et huit propriétés), pour les mêmes raisons sans doute que nous avons évoquées à propos des parties. Au contraire, le récit bref accentue l'aspectualisation des propriétés dans la moitié des descriptions de village (# 1, 2, 3, 4, 5, 12, 13, 14: de douze à trente-neuf). C'est même dans cette tranche qu'on trouvera la description la plus aspectualisée, tous genres confondus, celle du village de fermiers (trente-neuf propriétés). Par ailleurs, *Un jardin au bout du monde* se signale à nouveau comme un lieu d'ambiguïté générique, avec un taux d'aspectualisation très variable (faible - cinq propriétés: # 10, 11; élevé - vingt-trois et dix-sept propriétés: # 12, 13). De même, le surcroît d'aspectualisation dans *La Petite Poule d'Eau* (seize propriétés

pour Portage-des-Prés et Rorketon), *Rue Deschambault* (dix-neuf propriétés pour Dunrea et seize pour Cardinal) et *Ces enfants de ma vie* (trente-neuf propriétés pour le village de fermiers) vient hypothéquer l'appartenance générique de ces textes. Autrement dit, pas plus qu'au niveau des parties, le genre ne semble constituer ici pour le descripteur royen une contrainte majeure — si tant est qu'on puisse et doive le définir en toute certitude. Enfin, la faible aspectualisation des propriétés constatée dans *La Route d'Altamont* (quatre propriétés pour le village de grand-mère et cinq pour Altamont) semble confirmer, là encore, que le texte relève plutôt du genre bref.

Quant à l'autobiographie, Saint-Léon et Upshire sont les villages les plus aspectualisés, au plan des propriétés (quinze et dix-sept propriétés) comme à celui des parties (neuf parties). Marchand (deux parties/quatre propriétés) et Cardinal (zéro/trois propriétés) restent déficitaires dans ces deux rubriques. Mais si l'on passe d'un genre à l'autre, on observe une aspectualisation considérable des propriétés de Cardinal dans le genre bref (seize propriétés), et au contraire une aspectualisation moins pauvre de Marchand dans l'autobiographie (quatre propriétés) par rapport au récit bref (deux propriétés). Loin de les diviser, cette disparité signifierait-elle un souhait de *libre circulation* entre les deux genres? Le descripteur royen, qui se dispense de réitérer dans l'autobiographie une description déjà faite dans un récit bref, s'octroierait-il, à l'inverse, le droit de réserver telle description de village pour futur usage autobiographique?

Comme nous l'avons fait pour les parties, on peut s'intéresser aux récurrences de certaines propriétés selon le genre. Ainsi, l'adjectif qualificatif "petit" apparaît seulement deux fois en situation romanesque, pour spécifier la dimension d'une partie (# 1, 4), mais figure dans plus de la moitié des descriptions de village en récit bref, qu'il s'agisse

d'évaluer les dimensions du village et/ou celles d'une ou plusieurs de ses parties (# 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14). Deux autres propriétés reviennent dans le récit bref, mais en moins grand nombre: l'adjectif "rouge" intervient dans les descriptions de Cardinal, d'Altamont, d'Horizon et du village de fermiers, pour décrire l'apparence générale du village (# 5) et/ou la couleur d'une ou de ses parties (# 5, 7, 10, 14). Quant à la propriété "à blé", en fonction de complément de nom ("élévateur, tour ou silo à blé"), elle revient dans celles de Cardinal, de Sweet Clover et du village de fermiers. L'autobiographie privilégie deux propriétés. C'est d'abord l'adjectif "important", que l'on rencontre dans la description de Saint-Léon pour décrire une partie et dans celle de Cardinal pour situer démographiquement et économiquement ce village par rapport à un autre (Marchand). D'autre part, le même qualifiant "pauvre" est antéposé pour décrire la détresse morale qui règne dans le village de Saint-Léon, et postposé pour évoquer l'infériorité économique de Cardinal. Ces observations appellent deux remarques. Si le descriptif en récit bref s'autorise, chez Roy, une amplitude aspectuelle inusitée, cette tendance est compensée, le cas échéant, par le caractère sommaire des spécifications ("petit"). Enfin, l'autobiographie étant un lieu privilégié d'axiologisation, la récurrence de termes comme "important" et "pauvre" ne saurait surprendre.

LA CHAMBRE

LES PARTIES

On observe une constante dans le reportage: l'aspectualisation, tant pour la chambre de la journaliste à Port-Daniel (neuf parties) que pour celle du village des Huttérites (dix-huit parties), reste élevée. Cette tendance semble inhérente au genre, qui s'adresse à un

lectorat généralement avide de détails.

Dans le roman, en revanche, le taux d'aspectualisation est médiocre. La description de la chambre de Jean (*Bonheur d'occasion*) est déployée au plan aspectuel (treize parties), mais les trois autres descriptions de chambre le sont peu (# 2, 3, 4: une et quatre parties), y compris pour celle d'Emmanuel, qui figure elle aussi dans *Bonheur d'occasion*, un roman présumé *réaliste*. Dans l'ensemble, en tout cas, le faible taux d'aspectualisation des parties, observé dans les descriptions "romanesques" de village, se répercute dans les descriptions de chambre. Là encore nous devons constater un brouillage générique.

La même conclusion s'impose pour le récit bref, où une description de chambre sur deux se prête à une aspectualisation plus élevée qu'on ne pourrait s'y attendre (# 1: six parties) — phénomène déjà observé pour les descriptions de village.

Si, dans les descriptions "autobiographiques" de village, l'aspectualisation des parties était tantôt modeste, tantôt conséquente, pour les raisons que nous avons évoquées, elle fluctue librement dans les descriptions de chambre, avec cependant une tendance à la modération (de zéro à douze parties). Ce phénomène s'explique, semble-t-il, par la vocation du genre. Le récit de vie ne peut prêter la même importance à toutes les chambres rencontrées — le critère d'excellence étant essentiellement le pouvoir de susciter la mémoire. En fait, suggère l'autobiographe, dans ce voyage qu'est la vie, la plupart des chambres sont éminemment "oubliables", donc peu aspectualisées dans leurs parties. En revanche, le descripteur-autobiographe royen se réserve le droit d'appuyer l'aspectualisation des chambres qui ont vraiment fait date, comme celles de la payse (sept parties), de *Century Cottage* (douze parties) et de *Port-Daniel* (onze parties).

Certaines parties reviennent dans chaque genre, en assez grand nombre pour constituer des espaces préférentiels, comme ce fut le cas dans les descriptions de village. La partie "lit" revient dans le reportage (# 1), dans le roman (# 1), dans le récit bref (# 1) et surtout dans l'autobiographie (# 1, 3, 5, 8, 10). Voilà donc une préoccupation transgénérique. La partie "fenêtre" apparaît dans le reportage (# 1), lors d'une mise en situation spatiale. Dans le roman, elle prend sa forme superlative, la "verrière" (# 3). On la retrouve aussi dans le récit bref (# 1) et surtout dans l'autobiographie (# 1, 2, 3 - forme superlative, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13). C'est dire que le regard du descripteur, celui du reporter, celui du romancier, celui du nouvelliste et celui de l'autobiographe s'attachent en gros aux mêmes parties quand il s'agit d'aspectualiser une chambre.

LES PROPRIÉTÉS

Une constante apparaît dans le reportage. La description de la chambre de la journaliste à Port-Daniel aspectualise autant les propriétés (vingt-trois) que celle d'Iberville (vingt-trois), un phénomène que nous avons remarqué à propos des parties, tant pour la chambre que pour le village, ce qui confirme le reportage comme lieu privilégié d'aspectualisation.

Dans le roman, où le descripteur peut théoriquement aspectualiser à loisir, on trouve certes des descriptions de chambre très aspectualisées au niveau des propriétés (# 1: dix-neuf propriétés, # 2: quatorze propriétés), mais certaines le sont fort peu (# 3: six propriétés, # 4: trois propriétés). L'aspectualisation des propriétés peut être tout aussi faible dans les descriptions de village. C'est également vrai au niveau des parties, tant pour la chambre que pour le village. Bref, quand il s'agit d'aspectualiser le descriptif en

situation “romanesque”, le descripteur royen ne profite pas forcément de la liberté générique qui lui est en principe impartie.

On trouve dans le récit bref une description de chambre (# 1) passablement développée au niveau des propriétés (dix). À cet égard, rappelons-le, la moitié des descriptions de village étaient très aspectualisées. Quant aux parties, on observe une description de chambre à taux d’aspectualisation plus élevé qu’on ne pourrait s’y attendre, et pour celles de village une aspectualisation très prononcée dans presque la moitié des cas. En somme, bien que le récit bref requière statutairement une certaine concision, le descripteur royen ne se croit pas tenu, lorsqu’il pratique ce genre, à surveiller le taux d’aspectualisation, tant pour les parties que pour les propriétés. Ici encore, la tendance semble donc être au brouillage générique.

En situation autobiographique, le taux d’aspectualisation des propriétés dans les descriptions de chambre fluctue de faible à élevé (trois à vingt-huit propriétés), avec un peu moins de la moitié des segments bénéficiant d’une aspectualisation développée (# 1, 3, 5, 8, 10, 13). L’aspectualisation des propriétés de village était, rappelons-le, plutôt polarisée à cet égard, très faible ou très élevée. On constatait la même polarisation dans l’aspectualisation des parties de village, tandis que cette même aspectualisation fluctue, de faible à élevé, avec toutefois une tendance à la modération, dans les descriptions de chambre. Pour ce qui est des techniques descriptives, il apparaît donc de plus en plus nettement que l’autobiographie bénéficie du traitement le plus libéral.

Certaines propriétés donnent lieu à récurrence, et il n’est pas sans intérêt d’examiner ce phénomène en fonction du genre. Les dimensions de la chambre sont souvent précisées. Elle est “petite” ou “étroite” dans le reportage (# 1), dans le roman (# 2, 4), le

récit bref (# 2) et l'autobiographie (# 1, 3, 10). Dans les quatre genres, elle peut évoquer l'image du nid (A. # 1; B. # 2, 4; C. # 2; D. # 3). L'adjectif "petit" peut également qualifier une partie. C'est le cas dans le reportage (# 1), le récit bref (# 1) et l'autobiographie (# 1, 3, 4, 5). La chambre peut être aussi "grande", "vaste", "spacieuse" ou "haute". Cette dernière propriété intervient dans le roman (# 3), les trois autres dans l'autobiographie (# 6, 7, 8, 9, 11, 12). Mais la partie peut être "énorme", "large" ou "ample" dans le roman (# 3) et surtout dans l'autobiographie (# 3, 7, 13). Est-ce à dire que la quête doit d'abord passer par de petites chambres (l'image du boyau) pour finir avec les grandes? Les dimensions de la chambre *ultime*, celle de Gabrielle à Port-Daniel, ne sont pas spécifiées. Mais elle est métaphoriquement, sinon effectivement, "grande", du fait que le paysage semble l'envahir. L'usage royen d'épithètes aussi banals que "petit" et "grand" doit donc susciter la prudence. Dans tous les genres, sauf le reportage, les dimensions de la fenêtre semblent importer. Si elle est "petite" dans le récit bref (# 1), elle est assez souvent "haute", "grande", "généreuse", voire "immense" dans l'autobiographie (# 2, 5, 7, 9), et peut prendre des proportions de verrière à la fois dans le roman (# 3) et dans l'autobiographie (# 3). Ainsi, seule l'autobiographie propose avec insistance de "grandes" chambres munies de "grandes" fenêtres. Cette évolution semble échapper aux considérations génériques pour s'expliquer en diachronie. Elle épouse l'itinéraire spirituel du descripteur. La quête aboutit en fait à l'image oxymorique d'un *vaste nid*, à la fois protecteur et ouvert au monde. Précisons enfin que les propriétés du lit sont dégagées dans les quatre genres, le reportage (# 1), le roman (# 1), le récit bref (# 1) et l'autobiographie (# 1, 3, 5, 8, 10), mais qu'habituellement le *confort* de cet objet n'est pas évoqué, sauf pour deux lits-nids: le premier frais et odorant (A. # 1: un lit "aux draps

frais [qui] embaum[ent]”), le deuxième doux et chaud (D. # 8: un lit aux “draps de lin” réchauffé par une “ancienne bouillotte en grès enveloppée d’un petit manteau de laine”). Dans l’ensemble, le lit semble plus fait pour être examiné (la qualité de sa literie, le matériau dont il est fait, son apparence épisodique ou permanente et sa configuration) — et peut-être de la fenêtre, poste d’observation ambivalent — que pour être occupé.

Cette étude des dispositifs qui régissent les descriptions de village et de chambre montre à quel point les genres ont tendance, chez Roy, à se confondre. Il arrive même au descripteur d’être pris en flagrant délit d’“infraction” générique, par exemple au moment de l’aspectualisation. Si, comme le propose Ricard, l’autobiographie est “la hantise profonde” de toute l’œuvre royenne (1996, p. 29), faut-il aller jusqu’à dire que Roy ne pratique *au fond* qu’un genre, et que roman et récit bref sont au service de l’autobiographie? Pour Ricard, la hantise autobiographique est telle que certains textes comme *Alexandre Chenevert*, *La Rivière sans repos*, et *Bonheur d’occasion*, “justement parce que la rhétorique et la conscience autobiographique en sont absentes, sont peut-être les plus lourdement chargés d’aveu” (1996, p. 29). Ce paradoxe inspire au critique la réflexion suivante:

[L]a fiction, par le déguisement qu’elle procure au sujet autobiographique, lui permettrait de se dire plus crûment ou plus complètement que l’autobiographie proprement dite, et la «vraie» Gabrielle Roy, si tant est qu’elle soit connaissable, ne se trouverait pas tant dans la Christine de *Rue Deschambault* ou la Gabrielle de *La Détresse et l’enchantement*, que dans ces

figures qui semblent tout imaginaires: Florentine, Jean Lèvesque, Alexandre ou Elsa³⁹ (1996, p. 29).

À l'appui de cette hypothèse, rappelons combien l'opération d'aspectualisation mise en place à propos de Marchand, dans un texte où l'autobiographique le dispute au fictif (*Cet été qui chantait*), ressemble à celle qui intervient pour le Marchand de l'autobiographie⁴⁰. Rappelons les nombreuses analogies entre la chambre "autobiographique" de la payse (Roy, 1988, p. 265) et deux chambres de *La Montagne secrète*, celle que Pierre visite à Montmartre (Roy, 1978, p. 192-93) et celle qu'il occupe rue Servandoni (Roy, 1978, p. 194). Toutes trois sont situées au faite d'un immeuble parisien. La chambre de la payse a une "large découpeure à même le toit", tout comme celle de Montmartre dispose d'une "énorme verrière". La chambre de la payse a un "vrai petit poêle" au milieu de la pièce et une "tabatière" (on l'apprend plus loin dans le texte, Roy, 1988, p. 267), comme celle de Pierre, rue Servandoni, a une "salamandre" en plein centre et une "tabatière" (c'est dit plus tard, Roy, 1978, p. 194). La vue de Paris, telle qu'on la découvre de la chambre de la payse et celle qu'on a de la chambre de Montmartre donnent lieu toutes deux à une comparaison, dont les termes sont étrangement analogues: de la "tabatière" de la chambre de la payse, Paris se présente "comme un grand monstre assoupi, doux et aimable" (Roy, 1988, p. 267); de la "verrière" de Montmartre, Paris "appara[ît] comme un grand lion assis, fatigué et rêveur"⁴¹ (Roy, 1978, p. 192-93). Cette intime correspondance entre la chambre de la payse dans l'autobiographie et les deux chambres "fictives" de *La Montagne secrète*, le narrateur de *La Détresse et l'enchantement* n'en fait pas un secret. Parlant de la chambre autobiographique et de celle, fictive, de la rue Servandoni, il s'étonne en ces termes:

Alors, comment se fait-il que, vingt ans plus tard, elle ressuscita en moi exactement telle que je l'avais retenue dans ce dernier regard [...] ? Et ce serait pour y amener, au terme de sa longue errance, Pierre de *La Montagne secrète*. Là où j'avais aspiré à mon propre apaisement, je conduirais cette âme épuisée pour ses derniers tourments, ses derniers élans de vivre (Roy, 1988, p. 268).

Quant à nous, il nous semble que Roy a aussi conduit Emmanuel et Jean dans des chambres que l'on retrouvera dans l'autobiographie. Le bric-à-brac de la chambre de Gabrielle à Century Cottage (Roy, 1988, p. 380), avec ses "petites photos anciennes" et ses "innombrables keepsakes", rappelle, d'une certaine manière, la chambre d'Emmanuel (Roy, 1978, p. 288) elle aussi assortie de *petits* objets: "pipes alignées", "cendrier", "petit instantané". La chambre de Gabrielle à Montréal, rue Stanley (Roy, 1988, p. 500), c'est presque celle de Jean (Roy, 1978, p. 31-32), d'abord par le caractère misérable et transitoire des deux chambres, ensuite par leur situation spatiale, l'environnement sonore qu'elle provoque, et l'effet produit sur leur occupant. La chambre de Gabrielle donne sur "la cour arrière de la gare centrale d'autobus". Les incessantes annonces des départs et des arrivées font qu'il arrive à Gabrielle "en rêve de répéter: «Traque numéro douze... track number twelve...»" (Roy, 1988, p. 500). La chambre de Jean à Saint-Henri est à la fois "sur le chemin des cargos" et "la route des voies ferrées" (Roy, 1978, p. 34). Elle baigne dans les bruits maritimes et le fracas ferroviaire au point que Jean "en s'éveillant la nuit au milieu de tous ces bruits [...] avait cru être en voyage" (Roy, 1978, p. 34). Ajoutons à ce dossier que Paula Gilbert Lewis ne semble pas plus croire à une

ségrégation des genres dans l'œuvre que l'auteure elle-même⁴². On lit, dans son livre *The Literary Vision of Gabrielle Roy*: "Roy herself saw little distinction between the novel and the short story", et plus loin: "an opinion that will be consistently confirmed below in the brief discussion of the structure of her varied works" (1984, p. 15). Gilbert Lewis nous rappelle également que, pour Roy, "[s]ince her greatest literary desire was simply to tell stories, she felt that some tales merely took longer to recount. In her opinion, all her works were, therefore, novelistic in nature because in all of them, one finds common threads throughout: themes, characters, and concerns" (1984, p. 15). Ce souhait de *nivellement générique* semble abondamment confirmé par l'étude de la technique mise en œuvre dans les descriptions de village et de chambre — même si la technique descriptive ne nous permet pas de décider à elle seule quel est le genre qui exerce cette éventuelle hégémonie.

¹ Les reportages qui ont été repris dans *Fragiles lumières de la terre* (et publiés, donc, pour la deuxième fois, en 1978), les textes “La vallée Houdou” et “Un vagabond frappe à notre porte” (publiés pour la deuxième fois en 1975 dans *Un jardin au bout du monde*) ainsi que le texte “Ély! Ély! Ély!” (publié pour la deuxième fois en 1988 avec “De quoi t’ennuies-tu, Éveline?”) seront classés selon leur première date de publication. Voici donc la chronologie sur laquelle nous nous appuyerons:

“Les Huttérites” (1942); “De turbulents chercheurs de paix” (1942); “Les Mennonites” (1943); “L’Avenue Palestine” (1943); “Les Sudètes de Good Soil” (1943); “Petite Ukraine” (1943); “Les pêcheurs de Gaspésie” (1944); *Bonheur d’occasion* (1945); “La vallée Houdou” (1945); “Un vagabond frappe à notre porte” (1946); *La Petite Poule d’Eau* (1950); “Sainte-Anne-la-Palud” (1951); “La Camargue” (1952); *Alexandre Chenevert* (1954); *Rue Deschambault* (1955); *La Montagne secrète* (1961); “Le Manitoba” (1962); *La Route d’Altamont* (1966); *La Rivière sans repos* (1970); *Cet été qui chantait* (1972); “Où iras-tu Sam Lee Wong?” (1975); “Un jardin au bout du monde” (1975); *Ma vache Bossie* (1976); *Ces enfants de ma vie* (1977); “Ély! Ély! Ély!” (1979); *Courte-Queue* (1979); “De quoi t’ennuies-tu, Éveline?” (1982); *La Détresse et l’enchantement* (1984); *L’Espagnole et la Pékinoise* (1986); *Le Temps qui m’a manqué* (1997).

Il faut préciser que les textes réédités ont subi, à l’exception d’“Ély! Ély! Ély!”, des modifications plus ou moins importantes. Les reportages inclus dans *Fragiles lumières de la terre* n’ont fait l’objet, précise Ricard, que de légères retouches (1996, p. 478). Dans son article “Gabrielle Roy: évolution d’un style narratif”, Linda M. Clemente déclare cependant que “[q]uelques-uns [des] titres témoignent de quelques modifications aussi bien que les textes où l’on trouve des phrases et des paragraphes remaniés ou même supprimés” (1996, p. 235, note 1). Malheureusement, Clemente n’en dit pas plus. René Labonté est plus disert. Après avoir indiqué que des “modifications ont été apportées ça et là aux textes reproduits dans *Fragiles lumières de la terre*” (1982, p. 100), il précise qu’“à part l’élimination de nombreuses coquilles et des corrections mineures visant à la concision ou à l’amélioration des niveaux de langage ou du rythme de la phrase”, les changements “les plus important[s] consistent dans la suppression d’une phrase ou d’un paragraphe. Plusieurs passages, presque toujours à la fin d’un reportage, ont été remaniés, ce qui indique une grande attention à la clôture du texte en même temps que le besoin de modifier des nuances de pensée” (1982, p. 100-01). Pour plus de sûreté, nous avons voulu vérifier à la source si les deux passages particulièrement impliqués dans notre étude (la description du village Huttérite et celle de la chambre de Gabrielle à Port-Daniel) ont fait l’objet de modifications. De cet examen (*Bulletin des agriculteurs*, novembre 1942, p. 8 pour le village; mai 1944, p. 49 pour la chambre), il ressort que ces deux segments n’ont subi que de légères retouches d’ordre typographique, orthographique, lexical, grammatical, rythmique ou stylistique (dans le sens de la concision, surtout dans le second cas). Nous allons donc baser notre étude, comme l’a fait d’ailleurs Clemente, sur les textes proposés dans *Fragiles lumières de la terre*. En ce qui concerne “Un vagabond frappe à notre porte” et “La vallée Houdou”, qui ont subi des modifications majeures lors de la réédition (voir l’article d’Estelle Dansereau, “Des écrits journalistiques aux nouvelles littéraires de Gabrielle Roy”), nous avons retenu la première version. Les exigences d’une chronologie cohérente nous ont conduit, dans ce cas particulier, à sacrifier une description de village (un village imaginaire, il est vrai) qui ne figurait pas

dans la première version de “La vallée Houdou”. La voici pour mémoire: “[Les Doukhobors] s’efforçaient de le [le pays] voir couvert de petites maisons chaulées, avec des courettes pour la volaille, des potagers, des clôtures, des seaux à lait en coiffant les piquets, avec tout un va-et-vient animé, sans oublier des puits à bascule comme chez eux, au Caucase, qui ponctueraient la plaine de place en place du long trait de leur balancier levé vers le ciel” (Roy, 1987, p. 138-39).

² L’identification du genre fait souvent problème chez Roy. Comme on le verra plus loin, les critiques ne s’accordent pas sur celui des ouvrages suivants: *La Petite Poule d’Eau*, *Rue Deschambault*, *La Route d’Altamont*, *Cet été qui chantait*, *Un jardin au bout du monde* et *Ces enfants de ma vie*. Pour les besoins de l’analyse, nous avons choisi de classer les œuvres de Roy selon quatre grands groupes génériques: 1. le reportage, 2. le roman, 3. le récit bref, 4. l’autobiographie. La rubrique “reportage” regroupe les textes suivants: “Les Huttérites”, “De turbulents chercheurs de paix”, “Les Mennonites”, “L’Avenue Palestine”, “Les Sudètes de Good Soil”, “Petite Ukraine”, “Les pêcheurs de Gaspésie”, “Sainte-Anne-la-Palud”, “La Camargue” et “Le Manitoba”. Dans la catégorie “roman” figureront *Bonheur d’occasion*, *Alexandre Chenevert*, *La Montagne secrète* et “La Rivière sans repos”. À la suite de Jean-Pierre Boucher, qui s’est penché sur la problématique du genre bref dans l’œuvre de Roy (“Un recueil de récits brefs. *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy”), nous avons rangé dans la catégorie “récit bref” les sept titres suivants: *La Petite Poule d’Eau*, *Rue Deschambault*, *La Route d’Altamont*, *La Rivière sans repos* (à savoir, les trois “nouvelles esquimaudes”), *Cet été qui chantait*, *Un jardin au bout du monde* et *Ces enfants de ma vie*, auxquels nous ajoutons “Ély! Ély! Ély!”, “De quoi t’ennuies-tu, Éveline?” et trois contes pour enfants: “Ma vache Bossie”, “Courte-Queue” et “L’Espagnole et la Pékinoise”. À propos de *La Petite Poule d’Eau*, bien que le deuxième texte (“L’école de la Petite Poule d’Eau”) compte plus de cent pages, cela ne doit pas empêcher d’indexer le recueil tout entier au genre bref. Daniel Grojnowski souligne, dans son livre *Lire la nouvelle*, que la “plasticité de la notion de «brièveté» a de quoi déconcerter [...]” (1993, p. 8). Ainsi, “Mérimée dira de *Colomba*: «Mon roman ou plutôt ma nouvelle» pour désigner un récit de cent quatre-vingt pages” (Grojnowski, 1993, p. 9). Enfin, nous avons placé *La Détresse et l’enchantement* et *Le Temps qui m’a manqué* sous la rubrique “autobiographie”.

³ Entre la description du village des Huttérites (dont le toponyme est Iberville — on l’apprend dans la séquence narrative qui suit. Roy, 1982, p. 17), proposée par le descripteur-journaliste en 1942 dans “Les Huttérites”, et celle du village anglais d’Upshire, faite par le descripteur-autobiographe, en 1984, dans *La Détresse et l’enchantement*, nous avons retenu vingt-trois descriptions de village: Notre corpus s’établit donc comme suit:

1. Iberville, “Les Huttérites” (*Fragiles lumières de la terre*, p. 17); 2. Portage-des-Prés, “Les vacances de Luzina” (*La Petite Poule d’Eau*, p. 11-12); 3. Rorketon, “Les vacances de Luzina” (*La Petite Poule d’Eau*, p. 23); 4. Toutes-Aides, “Le capucin de Toutes-Aides” (*La Petite Poule d’Eau*, p. 159); 5. Dunrea, “Le puits de Dunrea” (*Rue Deschambault*, p. 143-44); 6. Cardinal, “Gagner ma vie...” (*Rue Deschambault*, p. 284); 7. Fort Renonciation, *La Montagne secrète*, p. 30-31; 8. Le village sur la côte, *La Montagne secrète*, p. 125; 9. Le village de grand-mère, “Ma grand-mère toute-puissante”

(*La Route d'Altamont*, p. 15); 10. Altamont, "La route d'Altamont" (*La Route d'Altamont*, p. 208); 11. Le village de l'Arctique, "Les satellites" (*La Rivière sans repos*, p. 15); 12. Le village "esquimau", "La rivière sans repos" (*La Rivière sans repos*, p. 152); 13. Le village des Blancs, "La rivière sans repos" (*La Rivière sans repos*, p. 247-48); 14. Marchand, "L'enfant morte" (*Cet été qui chantait*, p. 143); 15. Horizon, "Où iras-tu Sam Lee Wong?" (*Un jardin au bout du monde*, p. 69-70); 16. Sweet Clover, "Où iras-tu Sam Lee Wong?" (*Un jardin au bout du monde*, p. 127); 17. Volhyn, "Un jardin au bout du monde" (*Un jardin au bout du monde*, p. 153-54); 18. Codessa, "Un jardin au bout du monde" (*Un jardin au bout du monde*, p. 195-96); 19. Le village de fermiers, "La maison gardée" (*Ces enfants de ma vie*, p. 93); 20. Ély, "Ély! Ély! Ély!", p. 103; 21. Encinitas, "De quoi t'ennuies-tu, Éveline?", p. 88; 22. Saint-Léon, *La Détresse et l'enchantement*, p. 53-54; 23. Marchand, *La Détresse et l'enchantement*, p. 108; 24. Cardinal, *La Détresse et l'enchantement*, p. 111; 25. Upshire, *La Détresse et l'enchantement*, p. 377.

La plupart du temps, c'est la première description du lieu qui nous occupera, dans la mesure, d'abord, où elle illustre la première rencontre d'un lieu et d'un regard; dans la mesure ensuite où elle est la plus étoffée et présente, par conséquent, un plus grand assortiment de techniques descriptives; dans la mesure enfin où elle peut s'assortir d'un suspense (la vocation de l'endroit, sa population, son nom) susceptible d'hypothéquer certaines opérations, l'ancrage par exemple. On notera que la plupart des villages étudiés sont désignés dans le texte par leur toponyme, tandis que deux sont identifiés par un anthroponyme (le village "esquimau", le village des Blancs). La désignation "village sur la côte" (un *paratoponyme*, si l'on veut) passe par une mise en situation spatiale, et celle de "village de fermiers" par une mise en situation sociologique. À propos de ce dernier, André Fauchon, dans son article "Excursion géo-littéraire dans les régions de la Petite Poule d'Eau et d'Altamont", l'identifie à Cardinal (1996, p. 748-49), ce que confirme le narrateur de *La Détresse et l'enchantement* (Roy, 1988, p. 111). Nous avons, quant à nous, jugé opportun de marquer la différence. La description de Cardinal dans *Rue Deschambault* nous apprend que le village est "presque entièrement rouge" et que les habitants "avaient tous peint le[s] murs" de leurs maisons de cette couleur (Roy, 1980, p. 284). En revanche, la description du "village de fermiers" (le présumé Cardinal) dans *Ces enfants de ma vie* précise que seuls les "silos à blé", la "citerne à eau" et une "caboose" sont de couleur rouge, les maisons des villageois étant pour "la plupart en bois non peint, décrépit avant d'être finies" (Roy, 1983, p. 93, nous soulignons). Le "village de fermiers" s'inspire donc bien du Cardinal dépeint dans *Rue Deschambault*, mais lorsqu'on tient compte de ses aspects (la propriété "rouge") on a peine à croire qu'il puisse s'agir du même village. Enfin, pour faciliter le repérage, nous avons dû baptiser deux villages restés anonymes dans le texte: nous les appellerons "le village de grand-mère" et "le village de l'Arctique".

⁴ Entre la description de la chambre de la journaliste à Port-Daniel, faite par le descripteur-journaliste en 1944 dans "Les pêcheurs de Gaspésie", et la description de la chambre de Gabrielle, toujours à Port-Daniel, effectuée par le descripteur-autobiographe en 1997 dans *Le Temps qui m'a manqué*, nous avons retenu dix-huit autres descriptions de chambre. Notre corpus s'établit donc comme suit:

1. la chambre de la journaliste à Port-Daniel, "Les pêcheurs de Gaspésie" (*Fragiles lumières de la terre*, p. 89-90); 2. la chambre de Jean à Montréal, *Bonheur d'occasion*, p.

31-32; 3. la chambre d'Emmanuel à Montréal, *Bonheur d'occasion*, p. 287-88; 4. la chambre de Montmartre, *La Montagne secrète*, p. 192-93; 5. la chambre de Pierre, rue Servandoni à Paris, *La Montagne secrète*, p. 194; 6. la chambre de Sam Lee Wong à Horizon, "Où iras-tu Sam Lee Wong?" (*Un jardin au bout du monde*, p. 107); 7. la chambre de la journaliste à Ély, "Ély! Ély! Ély!", p. 109; 8. la chambre de Gabrielle à Marchand, *La Détresse et l'enchantement*, p. 109; 9. la chambre de Dédette à l'infirmerie du couvent, *La Détresse et l'enchantement*, p. 159; 10. la chambre de la payse à Paris, *La Détresse et l'enchantement*, p. 265; 11. la chambre de Gabrielle, sur Lily Road, *La Détresse et l'enchantement*, p. 311; 12. la chambre de Gabrielle à Century Cottage, *La Détresse et l'enchantement*, p. 380; 13. la chambre de Gabrielle à Chiswick, *La Détresse et l'enchantement*, p. 428; 14. la chambre de Gabrielle au château d'Itton Court, *La Détresse et l'enchantement*, p. 435-36; 15. la chambre de Gabrielle à Matravers Cottage, *La Détresse et l'enchantement*, p. 441; 16. la chambre de Gabrielle à Castries, *La Détresse et l'enchantement*, p. 482; 17. la chambre de Gabrielle à Montréal, rue Stanley, *La Détresse et l'enchantement*, p. 500; 18. la chambre de Gabrielle à Rawdon, *Le Temps qui m'a manqué*, p. 19; 19. la chambre de Gabrielle chez Miss McLean, *Le Temps qui m'a manqué*, p. 26; 20. la chambre de Gabrielle à Port-Daniel, *Le Temps qui m'a manqué*, p. 85.

Comme pour les villages, c'est généralement la première description que nous avons retenue, dans la mesure où elle donne lieu à la première rencontre d'un espace et d'un regard, et dans la mesure aussi où elle est généralement plus copieuse, offrant ainsi un plus riche éventail de techniques descriptives. Nous avons écarté les descriptions de 'chambres-maisons', comme celle d'Elizabetha dans "Les Sudètes de Good Soil" ("La maison comprenait une seule grande pièce et un réduit. La grande pièce servait de cuisine dans sa moitié, dans l'autre, de salle à manger et de chambre à coucher. [...]"), Roy, 1982, p. 68) et celle du Lac Vert dans *Alexandre Chenevert* ("Il y avait tout ce qu'il fallait: une vieille tortue en fonte rouillée, [...]; un seau pour puiser l'eau [...] un lit étroit, deux étagères, une table de sapin", Roy, 1979, p. 216), à cause de l'hétérogénéité du lieu et de ses incidences, par exemple, sur l'aspectualisation des parties et des propriétés.

⁵ Voici la fréquence d'apparition du mot "village" dans les descriptions de village: Iberville (une fois), Portage-des-Prés (deux fois), Rorketon (une fois), Toutes-Aides (deux fois), Dunrea (une fois), Cardinal (deux fois), Fort Renonciation (*nil*), le village sur la côte (une fois), le village de grand-mère (une fois), Altamont (une fois), le village de l'Arctique (une fois), le village "esquimau" (une fois), le village des Blancs (une fois), Marchand (une fois), Horizon (une fois), Sweet Clover (*nil*), Volhyn (une fois), Codessa (*nil*), le village de fermiers (cinq fois), Ély (*nil*), Encinitas (une fois), Saint-Léon (trois fois), Marchand (*nil*), Cardinal (une fois) et Upshire (une fois).

⁶ Cinq segments seulement en sont exempts (Fort-Renonciation, Sweet Clover, Codessa, Ély et Marchand #23), encore que pour trois d'entre eux (Sweet Clover, Codessa et Ély) le mot "village" figure peu avant la description.

⁷ Selon Yannick Resch, dans son article "La ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy", Saint-Henri "possède à la fois un mode de vie et une mentalité villageoises [sic]" (1978, p. 245). Le sociologue Michel Blondin est du

même avis: “On savait [...] se réjouir, à la façon des gens de la campagne, dans des veillées et des danses populaires. Les relations familiales demeuraient importantes” (1965, p. 285). Saint-Henri, ajoute Resch, “se présente, à travers les termes qui le désignent dans sa morphologie, sous une forme conflictuelle; en effet les mots les plus souvent utilisés sont: *faubourg*, *village* et *quartier*. C’est dire que Saint-Henri apparaît dans l’esprit de ses habitants comme un mélange de ruralité et d’urbanité” (1978, p. 245). Quant à nous, ces réflexions sur les mœurs de Saint-Henri, si judicieuses soient-elles, ne suffisent pas à nous faire considérer ce faubourg de Montréal comme un village au sens convenu du terme.

⁸ Voici la fréquence d’apparition du mot “chambre” dans les description de chambre: la chambre de la journaliste à Port-Daniel (deux fois), la chambre de Jean (*nil*), la chambre d’Emmanuel (une fois), la chambre de Montmartre (*nil*), la chambre de Pierre, rue Servandoni (*nil*), la chambre de Sam Lee Wong (*nil*), la chambre de la journaliste à Ély (une fois), la chambre de Gabrielle à Marchand (une fois), la chambre de Dédette (une fois), la chambre de la payse (deux fois), la chambre de Gabrielle sur Lily Road (une fois), la chambre de Gabrielle à Century Cottage (deux fois), la chambre de Gabrielle à Chiswick (une fois), la chambre de Gabrielle au château d’Itton Court (*nil*), la chambre de Gabrielle à Matravers Cottage (une fois), la chambre de Gabrielle à Castries (une fois), la chambre de Gabrielle à Montréal, rue Stanley (deux fois), la chambre de Gabrielle à Rawdon (une fois), la chambre de Gabrielle chez Miss McLean (une fois) et la chambre de Gabrielle à Port-Daniel (deux fois).

⁹ Cinq séquences descriptives seulement en sont privées (la chambre de Jean, la chambre à Montmartre, la chambre de Pierre, rue Servandoni, la chambre de Sam Lee Wong et la chambre de Gabrielle à Itton Court). Pour trois d’entre elles cependant (la chambre de Jean, la chambre de Pierre, rue Servandoni et la chambre de Gabrielle à Itton Court), le mot apparaît avant la description proprement dite.

¹⁰ L’image de l’auberge apparue dans la nuit est un poncif de la quête. Voir la citation de Baudelaire dans la note 27 du chapitre deuxième (“Contours du descriptif”).

¹¹ Du fait même que le toponyme “Upshire” est mentionné pour la première fois au chapitre X de *La Détresse et l’enchantement* (Roy, 1988, p. 374) et que la description d’Upshire ouvre le chapitre suivant (Roy, 1988, p. 377), il est peu probable que le lecteur ait gardé en mémoire le nom de ce petit village au moment où il aborde ce segment. Ces circonstances particulières permettent de dire que le toponyme est dégagé *de facto* en fin de séquence par affectation-reformulation. Il en est de même pour le toponyme Fort Renonciation dans *La Montagne secrète*. Il survient pour la première fois dans le narratif à la page 29, alors que la description de la “bourgade” n’interviendra qu’en fin de page 30. Le toponyme se voit donc dégagé *de facto* par affectation-reformulation à la page 31.

¹² Ces chiffres correspondent aux numéros d’ordre affectés aux descriptions de village dans le tableau A.

¹³ Ce “brouillage” des modes discursifs prélude peut-être au “brouillage” des genres, dont nous parlerons plus loin.

¹⁴ L'affectation-reformulation du toponyme "Cardinal" prend toute sa saveur du fait qu'on vient d'apprendre, en cours de description, que le village entier, à l'exception de l'école, a été peint d'une peinture rouge, terme mais économique puisqu'il s'agissait de surplus cédés à bas prix ou abandonnés par la compagnie de chemin de fer : "Et ce village rouge, il s'appelait, il s'appelle encore: Cardinal!" (Roy, 1980, p. 284).

¹⁵ On pourrait en dire autant de la séquence "Verigin, Kamsack, Mikado, Rama, Buchanan", c'est-à-dire "des villages qui ressemblent à tous ceux de la plaine" (Roy, 1982, p. 34): l'idée que les quatre premiers, malgré leurs consonances exotiques, ne se distinguent pas des autres villages de la plaine se matérialise, en prolepse, par l'adjonction du banal "Buchanan", un nom extrêmement répandu au Canada (deux-cents entrées environ dans l'annuaire téléphonique de Toronto).

¹⁶ Sans céder au *cratylisme*, qui suppose "une adéquation naturelle entre les mots et les choses" (Joubert, 1988, p. 63), on comparera les sonorités harmonieuses du mot "village" (la poésie le fait volontiers figurer à la rime, comme dans le fameux sonnet XXXI des *Regrets* de Joachim du Bellay: "Heureux qui comme Ulysse [...]", 1935, p. 82) aux sonorités "lourdes" du mot "bourgade", et au prosaïsme administratif de l'expression "lieu-dit".

¹⁷ On pourrait ajouter au dossier des propriétés le fait que les indications quantitatives ont, pour les villages évoqués ci-dessus, un caractère franchement dépréciatif, avec la récurrence de l'adjectif indéfini "quelques" ("huttes", "cabanes", "maisons", "cahutes"), celle du suffixe d'approximation numérale ("une quinzaine", "une vingtaine") et celle surtout de l'incertitude dans le dénombrement, s'agissant pourtant de quantités aisément vérifiables : "quatre ou cinq", "sept ou huit maisons"...

¹⁸ "[U]ne dimension *anagogique*" est "ouverte à une signification de haute portée" (Suhamy, 1993, p. 40).

¹⁹ Ce genre d'incident donne lieu à une ekphrasis dans le chapitre 56 du *Moby Dick* de Melville, intitulé, dans la traduction française d'Armel Guerne, "Des portraits de cétacés les moins erronés et des représentations véridiques de scènes de pêche". Le texte décrit "deux estampes françaises, faites d'après les peintures d'un certain Garneray". "Dans la première, le cachalot est peint dans sa puissance et sa pleine noblesse, surgissant des profondeurs de l'océan juste au-dessous de la baleinière dont il porte sur son dos les épaves et les restes terriblement brisés. La proue du canot, partiellement intacte, se balance encore sur l'échine du monstre [...]" (1981, p. 327). Un peu plus loin, dans le chapitre 58 ("Plancton"), il est écrit que les baleines, immobiles, "ressembl[ent] plus qu'à toute autre chose à d'inertes et sombres rochers" (1981, p. 333).

²⁰ En termes de "creux", la palme semble revenir aux villages de l'Assiniboine, dont la description collective donne lieu à redondance: ils sont "à plat sur le sol nivelé" (Roy, 1982, p. 115).

²¹ Ce retour sur les ouvrages antérieurs à l'autobiographie s'explique du fait que dans un

“itinéraire d'écrivain”, selon Jean-Louis Chiss, “l'autobiographie [...] figure souvent, sinon la fin de l'œuvre, du moins le moment de la réflexivité” (1985, p. 17).

²² Selon le guide *Relais et Châteaux. Relais Gourmands 1994*, les chambres du Château de Mercuès dans le Lot (France) offrent toutes “un confort raffiné, de beaux meubles anciens, des vues sur la vallée, les vergers, les terrasses et les jardins à la française. Plus loin, le bel alignement des vignes...” (p. 179, nous soulignons). L'hôtel du Vieux Manoir au Lac, à Meyriez-Morat, en Suisse, propose de “[v]astes chambres aux meubles d'époque, tentures raffinées, magnifiques parquets et *verdoyant panorama à perte de vue*” (p. 343, nous soulignons). Dans le guide des *Hôtels et Restaurants de charme en Normandie 1997*, certaines des chambres de l'hôtel-restaurant Le Saint Pierre à La Bouille “ont une *vue directe sur la Seine, offrant, au printemps, le spectacle des pommiers en fleur*” (p. 64, nous soulignons). Enfin, l'hôtel Le Petit Palais à Nice-Cimiez (France), présenté dans le guide des *Relais du Silence 1995*, garantit une “*superbe vue sur la mer et la baie des Anges*” (p. 79, nous soulignons).

²³ L'article de Marie-Linda Lord, “Dans *La Détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy, la chambre est un espace d'intégration psychique”, souligne également l'omniprésence de ce syntagme dans les évocations de chambre, tant dans le narratif que dans le descriptif (1994, p. 98).

²⁴ On notera avec Chiss que “le récit autobiographique est retour sur le passé, reprise de possession de la mémoire” (1985, p. 25).

²⁵ L'idée de miracle est-elle sagement entretenue par une ambiguïté syntaxique? La fatigue tombe-t-elle *d'elle-même* (“soi” réfléchi) ou tombe-t-elle *de l'individu* (“soi” se rapportant à “on”)?

²⁶ Notons au passage qu'Alexandre entendra ce même genre d'annonce à la gare d'autobus de Montréal: “L'air empuanti par l'échappement des moteurs était déchiré par des commandements lancés à travers des haut-parleurs: *track number one; traque numéro un...*” (Roy, 1979, p. 188).

²⁷ L'adjectif “avenante” qualifie deux chambres, celle d'Ély et celle de Century Cottage. Mais il qualifie aussi un village (“rien ne paraissait plus *avenant* mais aussi plus inattendu que Dunrea”, Roy, 1980, p. 144, nous soulignons), preuve supplémentaire des affinités qui existent entre les deux objets.

²⁸ Cette dualité a d'incontestables échos gidiens. “Que serait une chambre pour nous, Nathanaël? Un abri dans un paysage” (1992, p. 122).

²⁹ La vectorisation vers le haut et la vectorisation horizontale ne sont d'ailleurs nullement incompatibles, tant s'en faut, dans le principe des pyramides d'Égypte ou d'Amérique latine. *Le Saint du Saint*, dans ces structures, est souvent une *chambre* mortuaire, située tantôt au haut d'un escalier vertigineux, tantôt au cœur du monument et au bout d'une enfilade de couloirs qui vont en rétrécissant... Une *mythocritique* royenne verrait peut-être dans la présence de ces deux moyens d'accès l'indice d'une quête à forte teneur

métaphysique — et peut-être l'obsession de la mort.

³⁰ Une magicienne? Une sorte de *troll* chargé de guider la néophyte dans le labyrinthe? Le personnage rappelle un autre gardien de dédale, l'inquiétant antiquaire de *La Peau de chagrin*, de Balzac — “petit vieillard sec et maigre” au “bras décharné qui ressemblait à un bâton sur lequel on aurait posé une étoffe” (Balzac, 1966, p. 45).

³¹ S'il fallait un répondant en poésie, on pourrait citer, entre autres, le vers 6 du *Cygne* de Sully Prudhomme:

Sa grande aile l'entraîne ainsi qu'un lent navire.

³² Notre réorganisation des descriptions de village dans une perspective générique implique la nouvelle numérotation que voici:

- A. Reportage: 1. Iberville.
- B. Roman: 1. Fort Renonciation, 2. le village sur la côte, 3. le village “esquimau”, 4. le village des Blancs.
- C. Récit bref: 1. Portage-des-Prés, 2. Rorketon, 3. Toutes-Aides, 4. Dunrea, 5. Cardinal, 6. le village de grand-mère, 7. Altamont, 8. le village de l'Arctique, 9. Marchand, 10. Horizon, 11. Sweet Clover, 12. Volhyn, 13. Codessa, 14. le village de fermiers, 15. Ély, 16. Encinitas.
- D. Autobiographie: 1. Saint-Léon, 2. Marchand, 3. Cardinal, 4. Upshire.

Voici celle des chambres:

- A. Reportage: 1. chambre de la journaliste à Port-Daniel.
- B. Roman: 1. chambre de Jean à Montréal, 2. chambre d'Emmanuel à Montréal, 3. chambre de Montmartre, 4. chambre de Pierre, rue Servandoni.
- C. Récit bref: 1. chambre de Sam Lee Wong à Horizon, 2. chambre de la journaliste à Ély.
- D. Autobiographie: 1. chambre de Gabrielle à Marchand, 2. chambre de Dédette à l'infirmerie du couvent, 3. chambre de la payse à Paris, 4. chambre de Gabrielle sur Lily Road, 5. chambre de Gabrielle à Century Cottage, 6. chambre de Gabrielle à Chiswick, 7. chambre de Gabrielle au château d'Itton Court, 8. chambre de Gabrielle à Matravers Cottage, 9. chambre de Gabrielle à Castries, 10. chambre de Gabrielle à Montréal, rue Stanley, 11. chambre de Gabrielle à Rawdon, 12. chambre de Gabrielle à Montréal, chez Miss McLean, 13. chambre de Gabrielle à Port-Daniel.

³³ Cette nouvelle numérotation correspond à celle donnée dans la note précédente.

³⁴ Pour Grojnowski, le “chronotope du roman (ses références temporelles et spatiales) est d'une extension tout à fait vaste et flexible” tandis que la nouvelle tend plutôt à “limite[r] le nombre [...] des données spatio-temporelles” (1993, p. 11). Karl-Heinrich Barsch, dans *Pushkin and Mérimée as Short Story Writers*, partage cet avis: “Mérimée's descriptions never fail to give us physical documentary details, but these references are never extensive; they are always limited and highly selective. Complete or «photographic» external descriptions may find room in novels, but there cannot be room for them in the

Merimeean short story” (1983, p. 22). Cela ne veut pas dire non plus que tous les écrivains, au moment de décrire, se laissent nécessairement les coudées franches dans le roman. Par exemple, dans *Les Caves du Vatican*, les segments descriptifs sont soigneusement dosés: “en censurant quantitativement ses descriptions, le descripteur ne prétend pas soutirer de l’information au lecteur ou le frustrer mais, au contraire, lui montrer sa solidarité en dosant avec finesse le savoir à acquérir” (Dolbec, 1996, p. 187). Zvi Herman Levy, dans son article “«Le soleil déclinant...»: description statique et description dynamique dans *La Porte étroite*”, arrive à la même conclusion: “chez Gide, le choix des éléments descriptifs est limité au minimum indispensable à la transmission de l’information significative pour l’intrigue” (1980, p. 56).

³⁵ Pour Ricard, “Gabrielle Roy présente *La Petite Poule d’Eau* comme un roman, ce qui ne me semble pas tout à fait exact, non plus que ne le serait l’appellation «recueil de nouvelles». En fait, l’œuvre serait à ranger dans une catégorie intermédiaire, à mi-chemin entre ces deux genres” (1975, p. 69-70). Ricard proposera donc l’appellation de “chronique” (1975, p. 117) qui revient également sous la plume de Ringuet (1951, p. 4) et sous celle de Guy Sylvestre, assortie de l’adjectif “romancée” (1951, p. 445). Quant à Jacques Allard, bien qu’il reconnaisse la “profonde unité” de l’ouvrage, il se demande s’il s’agit bien d’un roman, comme l’auteur l’a qualifié, ou si nous ne sommes pas “en présence de nouvelles dont la parenté anecdotique n’empêche en rien la complète indépendance particulière” (1974, p. 57). Pour Monique Genuist, *La Petite Poule d’Eau* n’est pas un roman “au sens strict du mot, mais plutôt une série de nouvelles” (1966, p. 108), tandis que pour Paulette Collet il s’agit d’“une sorte de roman régionaliste” (1965, p. 256). Jean-Pierre Boucher, quant à lui, classe l’œuvre dans le genre récit bref (1988, p. 45). Pour sa part, Annette Décarie ira jusqu’à dire que “l’exactitude et la précision du détail, tant géographique qu’ethnographique, donnent fortement l’impression qu’il s’agit ici moins de fiction que de grand reportage” (1951, p. 87), avis partagé par Julia Richer (1950, p.3).

En ce qui concerne le genre de *Rue Deschambault*, Ricard estime “qu’on ne saurait appeler” les dix-huit parties de l’œuvre “ni des nouvelles, vu qu’elles se lient étroitement les unes aux autres, ni des chapitres de roman, étant donné qu’elles ne racontent pas une intrigue continue”; il s’agirait encore une fois pour lui d’une “chronique” (1975, p. 94-95, 117). Christine Robinson place l’ouvrage “entre le roman traditionnel et le recueil de nouvelles classique” (1995, p. 99), tandis que pour Genuist ce n’est pas un roman “au sens strict du mot, mais plutôt une série de nouvelles” (1966, p. 108). Boucher parle de récit bref (1988, p. 45) et R. Leclerc de “dix-huit petits contes d’une facture si achevée que plusieurs pourraient figurer, en pièces détachées, dans une anthologie” (1955, p. 33).

Un livre comme *La Route d’Altamont* ne peut être considéré, selon Ricard, comme un roman “au sens propre du mot, [la] construction étant beaucoup trop déliée et beaucoup trop fragmentée pour cela”, ni comme une “simple suite de nouvelles indépendantes, puisque de nombreux rapports existent entre ses diverses parties” (1975, p. 116). Robinson est du même avis (1995, p. 99). Ricard proposera donc à nouveau de parler de “chronique” (1975, p. 117). Quant à Antoine Sirois, il hésite entre trois genres: “roman”, “nouvelle” ou “chronique” (1984, p. 784). Bien que Dennis Essar, dans son article, qualifie *La Route d’Altamont* de “roman” (1985, p. 48), l’étiquette “chronique” proposée par Ricard lui paraît acceptable (1985, p. 62, note 9). D’autres, par contre, penchent

plutôt pour l'appellation "nouvelle" (Boucher, 1988, p. 45; Collet, 1986, p. 66; Michel Gaulin, 1966, p. 27).

De même que pour *La Petite Poule d'Eau*, *Rue Deschambault* et *La Route d'Altamont*, Ricard situe *Cet été qui chantait* "à mi-chemin du roman et du recueil de nouvelles" et propose une fois de plus l'appellation "chronique" (1975, p. 117). Hélène Marcotte et Vincent Schonberger trouvent que les dix-neuf textes ressortissent plutôt au récit bref, tout en utilisant concurremment le mot "conte" (1987, p. 123). Selon Boucher, *Cet été qui chantait* appartient au récit bref (1988, p. 45).

Pour ce qui est d'*Un jardin au bout du monde*, Jean-Guy Hudon qualifie les quatre textes qui y figurent de "nouvelles" (1987, p. 914), comme Boucher (1988, p. 45) et Gabrielle Poulin, encore que cette dernière trouve aussi à l'ouvrage des affinités avec le roman: "les personnages se correspondent, s'appellent et donnent au recueil l'unité et le mouvement qui caractérisent les meilleurs romans" (1976, p. 330).

Enfin, *Ces enfants de ma vie* est perçu par T.V. Riddick comme un "livre d'histoires d'enfants" (Riddick, 1977, p. 20), tandis que pour Courchene et d'autres (Kapetanovich, 1982, p. 41; Poulin, 1977, p. 5), il s'agit d'un "recueil de six nouvelles, merveilleusement agencées pour former un roman" (1994, p. 119). Par contre, pour Mark Abley, l'ouvrage "is a group of stories and not, as its publishers claim, a novel" (1979, p. 56). Sans aller jusqu'à dire, comme Abley, que le livre n'a pas droit à l'appellation "roman", Lise Gauvin parle des six textes qui le constituent comme de "nouvelles" (1978, p. 340). Boucher en fait de même (1988, p. 45). Mais l'ambiguïté générique de l'œuvre est telle pour Martha Gudrun Hesse qu'elle arrive à la conclusion que *Ces enfants de ma vie* se situe en fait dans un "no man's land formel" (1984, p. 82).

³⁶ C'est ce qu'on doit peut-être comprendre quand elle déclare dans *La Détresse et l'enchantement*, à propos de la description de Cardinal: "nulle part je ne me suis attachée à le décrire absolument ressemblant. C'est une tâche dont je pense être incapable maintenant. [...]. Décrire fidèlement une maison telle que sous mes yeux, ou une rue ou un petit bistrot de coin comme je l'ai fait dans *Bonheur d'occasion*, à présent m'ennuierait mortellement. Je m'y astreignais, alors, par souci de réalisme, il est vrai, mais aussi pour retenir une imagination trop débordante et me contraindre à bien examiner toutes choses pour ne pas glisser à la paresse de décrire sans fondements sûrs" (1988, p. 111-12). Nous reviendrons sur cette citation dans notre chapitre annexe sur le métalangage du descriptif chez Roy.

³⁷ Par exemple, dans "The Last Interview: Gabrielle Roy", effectué par Myrna Delson-Karan, à une question évoquant l'immense succès de *Bonheur d'occasion*, l'écrivaine répond: "I have lived all my life under the shadow of *Bonheur d'occasion*. In every book that I wrote the public expected me to create another *Bonheur d'occasion* and to win another *Prix Fémina*. Although my subsequent works won many prizes here in Canada, after the publication of *Bonheur d'occasion* I never received another international award" (1986, p. 202).

³⁸ Dans son article "La métamorphose d'un écrivain. Essai biographique", Ricard estime qu'il s'est produit une "espèce de conversion, de réorientation décisive [...] dans la carrière et dans l'écriture de Gabrielle Roy, peu après la publication de *Bonheur*

d'occasion entre 1947 et 1950 environ” (1984, p. 442). D’après lui, “*Rue Deschambault* est [...] un livre capital dans l’évolution de Gabrielle Roy. D’abord, il confirme la métamorphose de l’écrivain, et oblige les lecteurs à ne plus considérer comme accidentelle ou marginale la manière illustrée précédemment par *La Petite Poule d’Eau*, mais à l’accepter au contraire comme la manière même de Gabrielle Roy, c’est-à-dire du nouvel écrivain qu’elle est devenue depuis *Bonheur d’occasion*” (1984, p. 452). Toujours selon Ricard, *Rue Deschambault* aurait également eu pour effet “dans l’évolution personnelle de Gabrielle Roy, de confirmer l’orientation idyllique de son écriture, ainsi que l’espèce d’ouverture ou de liberté formelle qui peut l’accompagner [...]. De plus, et surtout, *Rue Deschambault* illustre aux yeux de Gabrielle Roy l’importance et la richesse de ce qui allait bientôt devenir son mode d’expression privilégié: l’imagination autobiographique” (1984, p. 453). Ricard va reprendre cette hypothèse dans l’article, “L’œuvre de Gabrielle Roy comme «espace autobiographique»” et proposer que le “dégagement graduel” du “mode autobiographique proprement dit, c’est-à-dire d’un discours où l’identité auteur-narrateur-personnage est affirmée de plus en plus explicitement, avec de moins en moins de distance fictive et donc d’ambiguïté possible”, s’effectue diachroniquement à “trois ou quatre niveaux” (1996, p. 24).

³⁹ L’auteure elle-même confirme, en partie, cette hypothèse quand elle avoue à Delson-Karan l’importance du registre autobiographique dans ses romans: “In *Alexandre Chenevert*, I described myself in portraying him as a victim of man’s unhappiness with his powerlessness in the face of today’s mechanized world” (1986, p. 197).

⁴⁰ Voici pour mémoire les deux segments descriptifs. Dans le texte “L’enfant morte” de *Cet été qui chantait* on trouve cette description de Marchand: “C’est ainsi que je me trouvais au début de juin dans ce village très pauvre, aux cabanes bâties dans le sable, avec rien d’autre tout autour que de maigres épinettes” (Roy, 1993, p. 143, nous soulignons) et dans *La Détresse et l’enchantement* celle-ci: “Sur place, il me fallut me rendre à l’évidence que je ne pourrais loger ailleurs qu’à l’hôtel, le reste n’étant que misérables cabanes en bois dispersées de loin en loin sur un sol sablonneux, entre des touffes d’épinettes maigriottes” (Roy, 1988, p. 108, nous soulignons).

⁴¹ Ces deux images représentent la grande ville dans son ambivalence. La seconde est celle du sphinx (voir plus haut), la première celle d’un bon géant. Cette ambivalence s’exprime volontiers, au dix-neuvième siècle, dans les descriptions de Paris comme lieu de modernité, par exemple tout au long du *Spleen de Paris* de Baudelaire.

⁴² Les propos que Roy a pu tenir sur la question du genre sont signalés ici à titre purement informatif.

TABLEAU A — IMPLANTATION ET SCHÉMATISATION DES DESCRIPTIONS DE VILLAGE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

| | |
|-------------------------|---|
| 1. Iberville | <<<DEF-village.....T>> (T) ANC, AFF-REF |
| 2. Portage-des-Prés | <<<..village..T.....>> (T) ANC |
| 3. Rorketon | (T) <.....village.....>> (T) |
| 4. Toutes-Aides | <<DEF-village-T.....T> (V,T) ANC, REF |
| 5. Dunrea | (T) <.....village.....T> (T) REF |
| 6. Cardinal | (V) <..village.....T>> (T,V) ANC, AFF-REF |
| 7. Ft Renonciation | (V*)<<.....T>> (V*) AFF-REF |
| 8. Vill. sur la côte | (V) <<<village.....>> ANC |
| 9. Vill. de gd-mère | (V) <village.....> ANC |
| 10. Altamont | <..hameau..village.....> (T) ANC |
| 11. Vill. de l'Arctique | <<.....village.....>> |
| 12. Vill. "esquimau" | <village.....> ANC |
| 13. Vill. des Blancs | <..village.....>> ANC |
| 14. Marchand | (V) <village.....> ANC |
| 15. Horizon | (T,V) <<.....village.....>> |
| 16. Sweet Clover | (V) <.....> REF |
| 17. Volhyn | <<<..village..lieu-dit-T.....>> ANC |
| 18. Codessa | (T,V) <.....T> (T) REF |
| 19. Vill. de fermiers | <<<..village.....> ANC |
| 20. Ely | (V) <.....>> |
| 21. Encinitas | <village.....> ANC |
| 22. Saint-Léon | (V-T) <..village.....>> ANC, REF |
| 23. Marchand | <.....> (T) |
| 24. Cardinal | (T) <village.....> ANC |
| 25. Upshire | <<<DEF-village.....T>>ANC, AFF-REF <<.....>> |

LÉGENDE:

| | |
|---------|--|
| <<< | = le segment est en début de texte ou de chapitre |
| << | = le segment est en début de paragraphe |
| < | = le segment commence au sein du paragraphe |
| >>> | = le segment s'achève avec le texte ou le chapitre |
| >> | = le segment s'achève avec le paragraphe |
| > | = le segment s'achève au sein du paragraphe |
| | = plage de segment descriptif |
| (.....) | = fragment de texte hors description |
| T | = toponyme |
| V | = village |
| V* | = synonyme de village |
| DEF | = article défini: "LE" |
| ANC | = opération d'ancrage |
| AFF | = opération d'affectation |
| REF | = opération de reformulation |

TABLEAU B — IMPLANTATION ET SCHÉMATISATION DES DESCRIPTIONS
DE CHAMBRE EN PERSPECTIVE DIACHRONIQUE

| | |
|--|--|
| 1. Chambre de la journaliste à Port-Daniel | (C) <<POSS-chambre..... >> ANC, REF <<..... >> |
| 2. Chambre de Jean | (C) <..... la pièce..... > (C*) REF |
| 3. Chambre d'Emmanuel | (C) <...chambre..... > ANC |
| 4. Chambre de Montmartre | (C*) <..... la pièce..... > |
| 5. Chambre de Pierre | (C) <pièce..... > ANC |
| 6. Chambre de Sam Lee Wong | (C*) <..... > |
| 7. Chambre de la journaliste à Ély | (POSS-C) <...chambre..... > ANC |
| 8. Chambre de Gabrielle à Marchand | (C) <<POSS-chambre..... >> ANC, REF |
| 9. Chambre de Dédette | (C) <<...chambre..... >> ANC |
| 10. Chambre de la payse | <..chambre..... > ANC <<..... chambre..... >> (C) REF |
| 11. Chambre de Gabrielle sur Lily Road | (C) <...chambre..... > (POSS-C), ANC |
| 12. Chambre de Gabrielle à Century Cottage | (C) <..chambre..... >> ANC |
| 13. Chambre de Gabrielle à Chiswick | (C) <chambre..... > ANC |
| 14. Chambre de Gabrielle au château d'Itton Court | (POSS-C) <Elle (chambre)..... >> (C*) ANC, REF |
| 15. Chambre de Gabrielle à Matravers Cottage | <<POSS-chambre..... >> ANC |
| 16. Chambre de Gabrielle à Castries | <..chambre..... > ANC |
| 17. Chambre de Gabrielle à Montréal, rue Stanley | <<chambre..... >> ANC |
| 18. Chambre de Gabrielle à Rawdon | <...chambre..... > ANC |
| 19. Chambre de Gabrielle chez Miss McLean | (POSS-C) <...chambre..... > ANC |
| 20. Chambre de Gabrielle à Port-Daniel | (C) <<..chambre..... >> (C), ANC |

LÉGENDE :

| | |
|---------|--|
| <<< | = le segment est en début de texte ou de chapitre |
| << | = le segment est en début de paragraphe |
| < | = le segment commence au sein du paragraphe |
| >>> | = le segment s'achève avec le texte ou le paragraphe |
| >> | = le segment s'achève avec le paragraphe |
| > | = le segment s'achève au sein du paragraphe |
| | = plage de segment descriptif |
| (.....) | = fragment de texte hors description |
| C | = chambre |
| C* | = synonyme de chambre |
| POSS | = adjectif possessif "ma" |
| ANC | = opération d'ancrage |
| AFF | = opération d'affectation |
| REF | = opération de reformulation |

CONCLUSION

À ce jour, la réflexion critique semble avoir privilégié ce que Ricardou appelle la “belligérance” entre description et récit dans le texte de fiction (1975, p. 85, 86). Ricardou (1971, 1973, 1975) et d’autres théoriciens, comme Hamon (1972, 1993) et Adam et Petitjean (1989), ont examiné la façon dont les écrivains réalistes ont voulu “enrayer cette hétérogénéité entre récit et description [...] en obligeant la description soit à se glisser dans un plan de texte (camouflage), soit à se justifier” (Adam et Petitjean, 1989, p. 39). Dans son livre *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies*, où il distingue “backgrounded” et “foregrounded description”¹, José Manuel Lopes en vient, entre autres constatations, à celle-ci: “[...] in nineteenth-century prose fiction description is generally foregrounded through discrete effects of *mise en abyme*” (1995, p. 148). De son côté, la critique royenne, en la personne notamment de M. Francœur (1984), de Daviau (1993) et de Malette (1994), a mis en lumière la fonction narrative du segment descriptif royen. Notre étude aura permis d’abonder dans ce sens. On a vu, par exemple, que les descriptions de village et de chambre ont tendance, au fil de l’œuvre, à s’enchâsser dans le narratif. Il s’agit avant tout d’éviter le bloc descriptif trop aisément identifiable, et de favoriser ainsi le lié discursif. Ce souci d’homogénéisation est flagrant dans les dialogues de *Bonheur d’occasion*: des segments descriptifs s’y insèrent, non seulement à titre de didascalies, de caractérisants actoriels ou de modérateurs du débit, mais aussi, à l’occasion, pour ménager un effet de suspense. On

a également remarqué qu'en situation d'affectation, le pantonyme n'est pas toujours révélé en fin de séquence. La tâche peut en incomber au narratif, dont on peut dire alors qu'il se met au service du descriptif (*ancilla descriptionis?*). Mais, surtout, l'étude des incipit descriptifs royens a permis de dégager une importante fonction indicielle: le descriptif est, la plupart du temps, tenu de *programmer* le texte narratif.

En fait, s'il faut parler, chez Roy, de belligérance, ce n'est pas entre le discours descriptif et le discours narratif qu'il sied de la situer, mais au sein même de la description — une guerre *civile* en somme, pour moduler la métaphore de Ricardou. Certes, le cas n'a rien d'exceptionnel: le descripteur littéraire est souvent tiraillé entre la nécessité d'informer et de programmer, et celle de satisfaire au souci artistique. Mais ce dilemme fonctionnel semble particulièrement aigu chez Roy. La confrontation entre descripteur-pédagogue et descripteur-artiste se solde ici par des attitudes descriptives diamétralement opposées: didactisme exemplaire² et volonté parfois provocante de brouillage.

La première attitude se manifeste par exemple dans l'incipit descriptif du "capucin de Toutes-Aides". La démarche consistant à circonscrire les lieux de l'action dans des frontières bien nettes, voire "naturelles", rappelle la stratégie normalisante longtemps pratiquée par les manuels scolaires. Ailleurs, la mise en place d'un nombre important de signes démarcatifs internes, externes et présomptifs trahit le besoin de délimiter soigneusement le territoire descriptif. En bon pédagogue, le descripteur royen prend soin *d'ancrer* son propos en fournissant le thème-titre de la séquence descriptive. Il fait volontiers appel à des paradigmes définitionnels qui semblent relever du discours lexicographique. C'est le cas lorsqu'il s'agit d'élucider certains termes techniques,

comme “dug-out” ou “traille”. La démarche didactique favorise au besoin — et tout à fait normalement — l’énigme. Il s’agit de maintenir l’intérêt de l’enseigné (en l’occurrence, le descripteur) en différant l’apparition du thème-titre jusqu’en fin de segment (affectation). Les mérites de la reformulation, connus en pédagogie, n’ont pas échappé non plus au descripteur qui l’utilise volontiers, à titre global ou local. On se souvient que le marquage de la reformulation est d’autant plus net qu’il implique proleptiquement des verbes définitionnels, comme “appeler”. Les penchants pédagogiques du descripteur royen transparaissent aussi dans la préférence donnée à la comparaison sur la métaphore, afin d’assurer la représentation optimale de l’objet. Enfin, dans les cas extrêmes, le descripteur royen semble sacrifier délibérément la littérarité quand il recourt aux notes de bas de page pour expliciter tel ou tel asémantème, par exemple “saulteux” ou “sloughs”.

Mais, en utilisant au besoin l’énigme ou l’arbitraire à des fins didactiques, le descripteur-pédagogue fait cause commune avec le descripteur-artiste et lui donne, peut-être, l’envie et l’occasion de s’émanciper. On se souvient que les signes mis en place dans les contours du descriptif ne sont pas forcément fiables. Quand le vieux Sigurdson “vient [...], pipe au bec, s’appuyer à l’avant du bateau, près de Pierre, pour regarder lui aussi l’eau lourde de chaleur” (Roy, 1978, p. 73), ce n’est pas l’étendue d’eau qui sera décrite, comme on pouvait raisonnablement s’y attendre, mais le personnage lui-même. Le descripteur-artiste brouille un moment les rôles: l’observant devient l’observé. Il arrive, d’autre part, que les grilles dites “à saturation prévisible” ne remplissent pas leurs promesses — et que la description continue au-delà du terme attendu. C’est le cas dans la description de l’Ungava, où le recours à la “grille ordinale à case fixe” n’épuise pas vraiment le paradigme. La grille, pourtant, était des plus contraignantes, puisqu’il

s'agissait des quatre points cardinaux... On a également évoqué la fonction mimésique des incipit royens. Mais cette fonction est parfois pervertie. Le cadre spatio-temporel décrit peut ne pas être "le bon", comme on l'a vu à propos de l'entrée en matière des "Vacances de Luzina" et d'"Un jardin au bout du monde". Il s'agit, certes, d'aiguiser d'emblée la curiosité du descriptaire, et aussi d'introduire au plus tôt une isotopie essentielle: *le bout du monde et au-delà*. Mais cette infraction flagrante au principe sacrosaint de "situation" spatio-temporelle du propos dès l'entrée en matière étonne d'autant plus que le descripteur royen sacrifie, la plupart du temps, à l'orthodoxie pédagogique.

Si le souci "artiste" se manifeste parfois, et de façon imprévisible, par le brouillage des données, il favorise aussi, le cas échéant, un certain degré d'opacité sémantique, comme par exemple dans le portrait du directeur d'école ("L'alouette"), dont les cheveux sont "dressés haut, à la Thiers" (Roy, 1983, p. 42). Le lecteur instruit d'histoire de France trouvera ici des prolongements intéressants. Au contraire, le descriptaire surpris en flagrant délit d'ignorance, mais habitué d'autre part à un discours expressément didactique, pourra s'exagérer ses insuffisances: autrement dit, il arrive au descripteur royen, pris à son propre piège, d'afficher son érudition au détriment de son lectorat le plus *humble*. Cette attitude, quelles que soient les raisons que Roy ait pu en donner (voir "Morphologie du descriptif"), étonne dans la mesure où le descripteur royen, perçu à plus d'un titre comme un enseignant *modèle*, ne nous a pas habitués à pareilles incartades.

L'opacité sémantique est à son comble quand le descriptaire bute sur des termes comme "kochen", "kase", "knoedl", "pyroski", "tzwiback" dans "Les Sudètes de Good Soil" (Roy, 1982, p. 68). On l'a vu, l'intention "artiste" se manifeste ici par le biais d'une poéticité fondée sur les vertus incantatoires de l'asémantème. La "récupération"

pédagogique *in extremis* du dessert, le “*tzwiback*”, semble ici trahir sans équivoque le dilemme artiste/pédagogue.

Il est vrai que la belligérance interne du descriptif royen a pu être vécue — et représentée dans le texte — avec humour (voir chapitres 1 et 2). Après tout, les *situations* pédagogiques explicitement proposées dans la diégèse impliquent certes un descripteur-pédagogue, mais très jeune, parfois à peine plus âgé que certains de ses élèves³. La description dans l’entrée en matière des “Vacances de Luzina” et d’“Un jardin au bout du monde” a indiscutablement quelque chose de facétieux. En fait, les dilemmes du descripteur royen — sa belligérance interne — et ses choix paradoxaux sont de nature à faire de lui un véritable *personnage* dont on guettera avec curiosité les faits et gestes. Il sera dès lors difficile d’observer le descripteur en action — pédagogue *annoncé* ou seulement *pressenti* — sans se demander chaque fois s’il va céder à l’orthodoxie ou bousculer les principes. Cette “histoire dans l’histoire”, même si elle n’intéresse que le lecteur-critique en quête de “spécularité”, n’est pas la moindre récompense d’un examen du descriptif royen.

Notre chapitre quatrième, “Parcours du descriptif”, en s’intéressant aux descriptions de village et de chambre et en adoptant une perspective d’abord diachronique, puis générique, aura permis toutefois de relativiser cette propension du descripteur royen à jouer les pédagogues. Paradoxalement, les procédés descriptifs qui ont permis de conclure à une conception plutôt traditionaliste du descriptif sont ceux-là même — et en particulier l’ancrage, “la manière la plus classique”, selon Claude Calame, de commencer une description (1990, p. 232) — qui mettent en place, à l’échelle de l’œuvre, un système signalétique grâce auquel le descriptaire pourra suivre précisément le cheminement de ce

qui nous apparaît comme une des isotopies majeures de l'œuvre, l'image du nid-belvédère. À cet égard, il n'est pas sans intérêt de rappeler qu'aux yeux d'Albert Le Grand, l'œuvre de Gabrielle Roy "renvoie sans cesse *l'image d'un être double, tiraillé entre le besoin d'être ici en sécurité et là en liberté, ici à l'ombre et là dans la lumière, subissant les assauts d'une vie dure et implacable mais rendue attachante aussi par la tendresse humaine au point d'en souhaiter, comme Alexandre Chênevert [sic], le prolongement terrestre indéfini*" (1965, p. 39, nous soulignons).

Servant ainsi à "baliser" une des isotopies majeures de l'œuvre mais aussi à brouiller la perspective générique, le système descriptif royen appelle une lecture globale de l'œuvre, un peu comme si l'œuvre devait être perçue comme un seul grand livre ou, pour reprendre les mots de Ricard, comme "un «espace» unifié et cohérent" (1996, p. 30). Autrement dit, le système descriptif royen semble avoir une double fonction indicielle: à la fois signaler une isotopie primordiale attestée tout au long de l'œuvre et souligner la vanité des distinctions génériques — avec, peut-être, une volonté unigénérique axée, comme l'avance Ricard, sur l'autobiographie.

Si l'étude de la technique descriptive nous permet seulement de constater un brouillage générique, et non de trancher catégoriquement dans le débat sur une éventuelle dominante en ce domaine, il resterait, en revanche, à se demander si l'isotopie du nid-belvédère dégagée lors de notre analyse des descriptions de village et de chambre peut apparaître dans les descriptions d'autres objets. Mais plus encore, il serait intéressant de renverser le problème et de voir si cette même isotopie de la quête, que notre étude du parcours *technique* du descriptif royen a permis de dégager, n'intervient pas, inversement, et à titre allégorique, dans le choix de telle ou telle facture descriptive.

Relisons une dernière fois la nomenclature des plats d'Élizabetha dans "Les Sudètes de Good Soil" :

La maison sentait l'anis, le sucre fondu, le fromage frais, le chou, l'oignon, avec une fine odeur acide qui devait être celle du vinaigre sur le fourneau: tous les ingrédients de ces délicieux plats que sont les *kochen*, le *kase*, les *knoedl* et les *pyroski*. Sur le dressoir, le *tzwiback* me mettait l'eau à la bouche: un gâteau coupé en tranches, recuit au four tiède, saupoudré de sucre pulvérisé très sec. Je lui trouvai un goût de biscotte et d'amande (Roy, 1982, p. 68).

Nous avons constaté ici deux mouvements contradictoires, le souci de lisibilité et le choix de l'opacité. Cette contradiction, nous l'avons imputée au double projet d'instruire et de faire œuvre d'art. Mais il se trouve que le *traitement* de la nomenclature peut lui-même s'indexer à la combinatoire sémantique nid/belvédère, sécurité /aventure. Il y a d'une part ces asémantèmes, "*kochen*", "*kase*", "*knoedl*", "*pyroski*", venus d'un horizon lointain, voire d'une autre époque, et laissés, en somme, à la discrétion (et à l'imagination, et même au *regard* et à l'*oreille*) du descriptaire ; d'autre part ce "*tzwiback*" soigneusement élucidé, exorcisé en somme, pour le *confort* de ce même descriptaire. Il en est de même des cadeaux de l'institutrice dans "L'enfant de Noël". La plupart ne *dérangent* guère : "bonbons", "noix de Grenoble", une "pomme", une "orange", un "sifflet" (1983, p. 29) — puis, soudain, voici qu'un étrange "orteil de nègre", venu d'ailleurs (mais d'où?), vient arracher le descriptaire à sa lecture *confortable*. La belligérance interne que nous avons diagnostiquée — et qui demeure entière au plan de la *facture* — serait-elle alors sublimée, transportée dans un registre

existentiel? Faudrait-il deviner dans ces deux exemples, et dans d'autres peut-être, l'image d'une écriture syncrétique, *idéale*, comme de la chambre ou du village — mélange optatif de confort et de prise de risque — une image inscrite, fugitivement, dans le paradoxe descriptif?

¹ Pour Lopes, “*backgrounded description* [means] any descriptive material that does not seem to play a predominant narrative function; conversely, the term *foregrounded description* applies to all descriptive segments shown to have a more relevant narrative role” (1995, p. 4).

² Il n’est pas sans intérêt de rappeler la présence récurrente du personnage de l’enseignant dans l’œuvre royenne. Il suffit de penser à des ouvrages comme *La Petite Poule d’Eau*, *Rue Deschambault* (“Gagner ma vie...”), *Cet été qui chantait* (“L’enfant morte”), *Ces enfants de ma vie* et *La Détresse et l’enchantement*. On notera, à titre purement informatif, que dans sa dernière entrevue et aux questions de Myrna Delson-Karan: “Did your career as a teacher influence your writing? How did this affect your artistic contribution?” Gabrielle Roy a répondu: “Yes, the school is often present in my books. In fact, schools appear in almost all of my books, because to me *l’école est le lieu idéal, le lieu de rencontre fraternel*. Also, to me, the innocence that a child brings to the school days is so precious. In many of my works I portray my characters as yearning to return to the idealized days of childhood” (1986, p. 198).

³ On pense, en particulier, à l’institutrice et à son élève Médéric dans “De la truite dans l’eau glacée”: “J’avais dix-huit ans, et lui s’en allait sur quatorze. Il me dépassait aisément d’une tête et sans doute davantage dans bien des choses de la vie” (Roy, 1983, p. 134).

ANNEXE

MÉTALANGAGE ROYEN DU DESCRIPTIF

Pour la plupart des critiques, Gabrielle Roy n'est pas une "théoricienne" (Robidoux, 1977, p. 225; Mitcham, 1983, p. 7; Ricard, 1995¹; Ricard, 1996, p. 431) — encore moins une "poéticienne" (Brochu, 1984, p. 531). Mais il lui arrive de parler d'écriture, et ce discours mérite l'attention, même s'il ne saurait hypothéquer notre analyse. Il n'est pas question, en effet, de réviser ici notre perception de l'œuvre par égard à ce que Roy dit avoir fait, voulu faire, ou aimé chez les autres — mais simplement de recenser ce qu'elle a pu dire du descriptif, et de voir si l'on peut regrouper ses remarques selon certaines lignes de force.

À l'encontre des critiques précités, Louis Francœur déclare, dans son "Esquisse d'un art poétique sur une lettre inédite de Gabrielle Roy", que l'écrivaine "participe, sans aucun doute, à l'élaboration d'un art poétique, à la fois personnel et universel, dont nous retrouvons de nombreuses traces dans ses écrits sur l'art et sur l'artiste"² (1996, p. 222). Mais le métalangage spécifique de la description, dans l'œuvre royenne (métalangage *intratextuel*) et hors de l'œuvre (métalangage *extratextuel*), est, pour sa part, si fugitif, qu'il nous permettra, au mieux, de suivre Francœur dans son traitement de l'*art poétique* selon la "première acception" du mot, c'est-à-dire quelque chose qui "ressemble à un ensemble de

règles pratiques dont l'emploi devient impérieux pour la création d'une œuvre et, éventuellement, pour la re-création de cette œuvre par le lecteur" (1996, p. 222).

MÉTALANGAGE INTRATEXTUEL³

À PROPOS D'HOMÈRE

Lors d'une conversation avec sa sœur Bernadette (Dédette) sur le ciel du Manitoba — "l'un des plus beaux du monde", si l'on en croit *La Détresse et l'enchantement* (Roy, 1988, p. 160) — Gabrielle évoque celui de la Grèce: "[lui] aussi est très haut et d'un bleu tout aussi pur. Homère en parle sans cesse dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*. C'est d'ailleurs ses descriptions du ciel si pleines de nostalgie qui m'ont poussée à faire le voyage en Grèce"⁴ (Roy, 1988, p. 160, nous soulignons). Pour le vieux Sigurdson de *La Montagne secrète*, ce genre de pèlerinage n'est même plus nécessaire. Sigurdson a épousé le regard de l'autre: "les images les plus tenaces de sa vie ne lui venaient pas de son propre regard, mais de ce qu'on les lui avait racontées, de ce qu'on les avait dépeintes à ses yeux" (Roy, 1978, p. 74, nous soulignons).

Il y a une certaine hardiesse à dire que les textes homériques évoquent *sans cesse* le ciel de la Grèce, puisque l'action s'y passe presque toujours hors de Grèce. Ensuite, plutôt que de nostalgie, il faudrait peut-être parler de passéisme — c'est ainsi que Raymond Queneau évoque Homère à propos du *Notre-Dame de Paris* de Hugo⁵. En lisant *Ma chère petite sœur: lettres à Bernadette 1943-1970*, on comprend cependant ce que Roy a voulu dire: c'est essentiellement de *clarté* et de *lumière* qu'Homère se préoccupe, et elles viennent surtout du ciel, bien sûr, de *l'éther*, pour nourrir une esthétique de la pureté (Roy, 1988, p.

186, 204). La comparaison entre le ciel manitobain et le ciel hellène ne relève donc pas d'une quelconque rhétorique touristique, comme pourrait le suggérer une lecture distraite, mais s'inscrit dans le spirituel. Cette «*lumière du ciel*» dont parle le texte homérique doit être prise, selon Roy, «*littéralement, mais aussi sans doute au figuré, car, en fin de compte, c'est du ciel seulement que viendra la lumière dont nous serons un jour émerveillés. Et sans doute par elle transfigurés*» (Roy, 1988, p. 204).

L'«*erreur*» de Roy, si on la rapproche de ce qui est dit du vieux et sage Sigurdson, définit, sinon l'art, du moins le propos pragmatique du descriptif. L'image (c'est-à-dire la description reçue) sera *tenace* ou ne sera pas. Le descriptaire *confie* son regard au descripteur. La mission de celui-ci ne sera convenablement accomplie que s'il *donne* à celui-là, en retour, l'envie de retrouver le modèle ou même, dans les cas extrêmes, celle de déléguer son regard au descripteur, si ce dernier a paru *mieux voir*, ou *au-delà* — solution choisie, semble-t-il, par le vieux Sigurdson. L'exemple du vieux Danois et les références à Homère relèvent d'une rhétorique de la description.

L'imagerie homérique semble évoquée, à titre d'hommage ou tout au moins de réminiscence, dans la description d'un lever de soleil au début du onzième chapitre de *Bonheur d'occasion*:

[Les couples de Saint-Henri] s'emmitouflèrent et sortirent dans l'aube tiède, marchant deux par deux sous les arbres qui dégouttaient. Les hauts troncs des érables, leurs branches nues et grises où scintillaient des gouttes d'eau, se détachaient déjà dans la demi-clarté du square. La neige molle formait comme des marais profonds et boueux. Les maisons restaient plongées dans l'obscurité. Du sous-sol au dernier étage, les fenêtres creusaient

des trous noirs dans les façades froides. Au-dessus des toits planait une écharpe d'un bleu dilué qui tranchait sur la voûte encore sombre du ciel. Les étoiles reculaient (Roy, 1978, p. 141).

Le scénario est connu. Au terme d'un combat épique, cosmique, *homérique*, la lumière spirituelle triomphe des forces de l'ombre. Les étoiles de la nuit *reculent*, comme une armée vaincue, et cèdent la place au scintillement des perles d'eau sur les hautes branches des arbres. Bientôt, sans doute, les "trous noirs" des "façades froides" vont être transfigurés par la clarté du jour. Mais cette clarté attentive s'exprime avec une tendresse feutrée, presque maternelle: c'est la tiédeur de l'aube, l'éclairage tamisé, la douceur ouatée de la neige, et surtout cette "écharpe d'un bleu dilué" qui rappelle étrangement la façon dont le texte homérique salue, à intervalles réguliers, le point du jour: "Dans son berceau de brume, à peine avait paru l'Aurore *aux doigts de roses* [...]" (1955, p. 573, nous soulignons l'épithète dite "homérique"⁶). La tournure allégorique — et manichéenne — que revêt ici la description semble confirmer le fait que ce type de discours peut se prêter, chez (et selon) Roy, au projet pragmatique.

DE JULES VERNE ET DE LA DESCRIPTION "REPOSANTE"

Le fragment de conversation avec Bernadette nous renseigne au moins sur un point précis: Gabrielle Roy n'est pas, tant s'en faut, de ces lecteurs impatients qui sautent les passages descriptifs pour reprendre au plus vite le fil narratif (on pense, par exemple, à cette *tartine* descriptive, si facile à cerner, que constitue de prime abord, et pour le lecteur soupçonneux, le livre troisième de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo⁷). Mais, si l'on en

croit Marc Gagné, ce goût de la description se fonde aussi sur des raisons bien prosaïques. Parmi les “œuvres de repos” qui la dispensaient de “réfléchir”, l’écrivaine réservait une place de choix aux récits de Jules Verne⁸. Pourtant, les descriptions de Verne ne sont pas à proprement parler *reposantes*. Au contraire, leur remarquable complétude et, souvent, leur degré non négligeable de scientificité semblent requérir du descripteur une attention soutenue. De deux choses l’une: si le descriptif vernien, loin de déranger Roy, réussit à la détendre, cela veut dire qu’elle dispose de compétences lexicales et encyclopédiques bien au-dessus de la moyenne, ou bien que le discours scientifique a le don de la bercer.

En effet, si les descriptions de Verne sont pour elle, comme celles d’Homère, une *invitation au voyage*, il n’est pas impossible — pour parler cette fois de nostalgie en bonne et due forme — que leur pouvoir lénifiant ait tenu, pour l’ancienne institutrice, à leur vocation ouvertement (et parfois naïvement) didactique, comme si s’échappait d’elles une poésie de vieux manuel scolaire⁹. Après tout, Verne est un des premiers auteurs que l’on confie aux enfants. Cette *poésie du didactique* doit beaucoup, dans les textes autobiographiques, ceux de Marcel Pagnol par exemple, mais ceux aussi de Roy, à l’apprentissage par cœur, qui fait persister dans la mémoire de l’adulte des formules devenues magiques avec l’âge. Ce sera, chez d’autres, “le vase de Soissons”, “quelques arpents de neige”, “la réponse des canons”... Ce sera, pour Gabrielle, une tirade de Shakespeare: “*Is this a dagger which I see before mine eyes... [sic]*”¹⁰ (Roy, 1988, p. 73).

DE L’APPRENTISSAGE

Mais, même en dehors de la salle de classe, Gabrielle se prépare depuis longtemps à la *tâche de descriptrice*¹¹ qui l’attend. Le mot n’est pas trop fort. Quand elle accompagnait sa

mère à Winnipeg, la “sensation de dépaysement”, nous dit-elle dans *La Détresse et l’enchantement*, lui “ouvrait les yeux, stimulait [s]on imagination, [l’] entraînant à observer” (Roy, 1988, p. 11, nous soulignons). À cette époque-là, remarque Ricard dans *Gabrielle Roy. Une vie*, ce sont “moins des personnes ou des faits que les lieux et les paysages où se sont déroulées ses premières années” qui se gravent dans sa mémoire (1996, p. 47). *Le Temps qui m’a manqué* viendra confirmer la remarque de Ricard: “Avait-il seulement existé le temps où, le visage collé à la vitre du train en marche, je ne perdais rien de ce qui s’offrait à ma vue, vite emporté, vite disparu, pourtant à jamais inscrit dans ma mémoire [...]?” (Roy, 1997, p. 24, nous soulignons). La phrase a probablement une dimension allégorique, basé en fait sur un jeu de mots: sujet à un véritable *entraînement* (la vitesse du train exacerbe sa mémoire), la descriptive en herbe ne perd *rien* de ce qui s’offre à sa vue, comme dans ce voyage fulgurant qu’est une vie humaine¹². La description sera donc, au moins dans sa phase préliminaire, un difficile exercice mnémonique (*ne rien perdre*), destiné non seulement à accumuler des détails pittoresques, mais aussi à exorciser la “sensation de dépaysement” existentiel en embrassant le monde dans sa totalité, en le *comprenant* (au sens étymologique de *cum-prehendere*). Cela ne signifie nullement que la description sera elle-même “compréhensive”, mais qu’elle devra justifier cet effort préalable en dégageant, tôt ou tard, une vérité globale.

Dans cet apprentissage, Roy prête un rôle crucial à sa mère, une conteuse accomplie. C’est, écrit l’auteure, “la Schéhérazade qui a charmé notre longue captivité dans la pauvreté” (Roy, 1988, p. 143). En racontant “à cœur de jour” des histoires reposant “sur la finesse de l’observation et le sens du détail juste”, Mélina Roy a certainement contribué à la formation de descriptive de sa fille (Roy, 1988, p. 142). En tout cas, elle lui a transmis la passion du récit et des images: “toute petite, assise pendant des heures à ses pieds, je

l'écoutais, envoûtée, me raconter le passé qui avait été pour elle, en ce temps-là, le présent tout illuminé des feux de l'avenir" (Roy, 1997, p. 98). "La voix des étangs", dans *Rue Deschambault*, souligne aussi cette passion: "C'était pourtant sa faute si j'aimais mieux la fiction que les jours quotidiens. [Maman] m'avait enseigné le pouvoir des images, la merveille d'une chose révélée par un mot juste et tout l'amour que peut contenir une simple et belle phrase (Roy, 1980, p. 246). Dans *Le Temps qui m'a manqué*, on mesure la place magique qu'occupait le descriptif dans les histoires de Mélina. Roy évoque la description, "cent fois reprise", de la maison natale (Roy, 1997, p. 23). Celle des collines de Saint-Alphonse-de-Rodriguez, tout autant répétée, s'est à ce point imposée qu'elle fait écran au réel: "Et en un sens les collines étaient encore plus en moi par la mémoire que par mon regard qui en saisissait le doux profil bleuté au-delà de la plaine de neige" (Roy, 1997, p.22). L'expression "cent fois reprise", transposée dans l'écriture, serait-elle un jeu de mots? Le descripteur devra-t-il "reprendre" sa description, autant de fois qu'il le faudra pour substituer le souvenir au regard, puis le souvenir au souvenir, afin de "re-saisir" vraiment son objet, non point dans l'immédiat, mais dans la mémoire, démarche qui, paradoxalement, restituera à l'objet son authenticité?

C'est à l'étranger que Roy va acquérir — de son propre aveu — la pleine maîtrise du regard. Jeune femme à Paris, elle a "le don de capter à [son] insu, aveuglément si l'on peut dire, des détails qui [lui] seraient plus tard utiles [...]" (Roy, 1988, p. 277). Mais c'est le Jardin de Paris "qui illumina en [elle] le *don du regard*, [qu'elle] ne [se] connaissai[t] pas encore véritablement, et l'infinie nostalgie de savoir un jour en faire quelque chose" (Roy, 1988, p. 286, nous soulignons). De ces confidences semblent se dégager non seulement un métalangage, mais aussi une *morale*: on peut avoir le *don* du regard — celui de *capter des détails*.. Ce don, pourtant, n'est rien s'il reste inconscient. Il faudra rien moins qu'un

miracle (l'*illumination* reçue dans le Jardin de Paris) pour le révéler. Mais encore faudra-t-il "faire quelque chose" de ce don, c'est-à-dire apprendre à *maîtriser le regard* (voir ci-dessus), ce qui s'appelle *observer*. Bien au-delà du nécessaire *don du regard*, et de la non moins nécessaire *révélation* de ce don, la vraie chance de Roy, à l'en croire, ce sera surtout d'avoir pu commencer son *entraînement* d'observatrice à un âge précoce, grâce essentiellement à sa mère.

DE L'IMAGINATION

Avec le recul des années, Gabrielle Roy esquisse ce qui ressemble le plus à une poétique de la description. Elle choisit à cet effet la voie autobiographique. Parlant de ce village de Cardinal, au Manitoba, où elle a exercé comme institutrice vers le début de sa carrière, elle nous livre ses recettes du descriptif, passées et présentes:

Mais nulle part je ne me suis attachée à le décrire absolument ressemblant. C'est une tâche dont je pense être incapable maintenant. Il me faut dissocier les éléments, les rassembler, en écarter, ajouter, délaissé, inventer peut-être, jeu par lequel j'arrive parfois à faire passer le ton le plus vrai, qui n'est dans aucun détail précis ni même dans l'ensemble, mais quelque part dans le bizarre assemblage, presque aussi insaisissable lui-même que l'insaisissable essentiel auquel je donne la chasse. Décrire fidèlement une maison telle que sous mes yeux, ou une rue ou un petit bistrot de coin comme je l'ai fait dans *Bonheur d'occasion*, à présent m'ennuierait

mortellement. Je m’y astreignais, alors, par souci de réalisme, il est vrai, mais aussi pour retenir une imagination trop débordante et me contraindre à bien examiner toutes choses pour ne pas glisser à la paresse de décrire sans fondements sûrs (Roy, 1988, p. 111-12).

Passons sur l’idée d’une *alchimie* de la description, qui illustre plus qu’on ne le voudrait le côté aléatoire de notre entreprise: le “ton le plus vrai” n’est “dans *aucun détail précis ni même dans l’ensemble*”, il est “dans le *bizarre* assemblage, presque aussi *insaisissable* lui-même que l’*insaisissable* essentiel” (nous soulignons). Ce qui est en revanche parfaitement “saisissable”, c’est que la technique descriptive de Roy aurait pris, à en croire l’écrivaine, un tournant décisif après *Bonheur d’occasion*, par le passage de “l’écriture réaliste” à “l’écriture rêveuse” (Brochu, 1988, p. 222). En fait, on trouve dans l’œuvre de Roy des personnages — ses “children of the mind” — qui illustrent ces deux visions du descriptif (Cameron, 1973, p.143)¹³. Le père Joseph-Marie, dans *La Petite Poule d’Eau*, décrit Olaf Peterson de façon si exacte que “[t]out le monde, à la description, reconnaissait le grainetier de Rorketon [...]” (Roy, 1992, p. 220). Gustave, un des personnages d’*Un jardin au bout du monde*, va, quant à lui, d’un extrême à l’autre: tantôt il décrit — le Saint-Laurent par exemple — sans se soucier “des exactitudes géographiques” (Roy 1987, p. 39), tantôt il dépeint, le frère André entre autres, “si fidèlement”, lit-on, “que beaucoup plus tard, lorsque nous reçûmes un calendrier du Québec portant une lithographie du saint frère, nous eûmes une grande exclamation: «C’était bien lui, pas à dire!»” (Roy, 1987, p. 40). Ce sentiment d’une évolution scripturaire semble se confirmer dans *Fragiles lumières de la terre*. À l’occasion d’un reportage sur le Manitoba, Roy nous révèle que le pays de Portage-des-Prés et de la Grande Île de la Poule d’Eau (ou l’Île-à-Bessette, comme

l'appellent les autochtones), "déjà comme un songe quand [elle l'a] décrit, aujourd'hui semble doublement avoir été rêvé" (Roy, 1982, p. 113). L'idée resurgit à propos de la localisation d'une boulangerie dans *La Détresse et l'enchantement*:

Je le [son cousin] quittai bientôt pour aller un peu au hasard à la recherche d'endroits dont le souvenir me revenait tout à coup à l'esprit. Je cherchai ainsi longuement une boulangerie faisant un coin de rue où ma grand-mère, quand j'étais toute petite, m'avait envoyée un jour chercher un pain. *Je la décrivis, telle que je me la rappelais, à des passants qui auraient voulu m'aider, mais ne se souvenaient d'aucune boulangerie correspondant à ma description. Peut-être, avec le temps, l'avais-je façonnée tout autre qu'elle fut en réalité* (Roy, 1988, p. 61-62, nous soulignons).

Les lignes sur Cardinal pourraient faire passer le mouvement vers une écriture descriptive privilégiant l'imaginaire, au détriment du réalisme conventionnel, pour une solution de facilité. Certaines descriptions, notamment celle du petit jardin situé derrière la maison des Perfect, auraient jailli telles celles de la mémoire, sans exiger le moindre travail: "Mon imagination, que j'ai peine parfois à retenir de vouloir intervenir pour retoucher, améliorer peut-être mes souvenirs, ici ne trouve rien à changer. Tout était selon le désir le plus parfait du cœur"¹⁴ (Roy, 1988, p. 382). D'un côté, la nouvelle manière descriptive donne effectivement à Roy une plus grande liberté et parfois moins de peine, dans la mesure où l'écrivaine n'a plus à observer avec "insistance" l'objet à décrire (Roy, 1997, p. 16). De l'autre, elle l'oblige à "dissocier", "rassembler", "écarter", "ajouter", "délaissier" et "inventer" (Roy, 1988, p. 111). Dans son reportage sur le Manitoba, Roy

souligne la nécessité de ce genre d'artisanat: "si l'on *fabrique* dans le métier, c'est ordinairement pour mieux rendre compte des aspects multiples de la vérité" (Roy, 1982, p. 113, nous soulignons le verbe qui traduit exactement le grec *poiein*, "faire", et que l'on retrouve, précisément, dans le substantif "poétique"). En choisissant cette voie, Gabrielle Roy fait penser à Mélina qu'elle décrit, dans *Le Temps qui m'a manqué*, comme un "être imaginaire [...] emporté souvent il est vrai par son talent de conteuse au-delà des faits, mais pour rendre mieux compte, pour les imprégner de la chaleur de la vie" (Roy, 1997, p. 65). Cependant le récit de cette évolution doit prendre en compte l'ambivalence fonctionnelle de l'*imagination*. Dans les propos rapportés sur *Bonheur d'occasion*, l'imagination apparaît tantôt comme un trouble-fête, comme une faculté rhapsodique susceptible de trahir la vérité, tantôt comme un gendarme, chargé de préserver, voire reconstituer la véracité de la description.

Il semble donc qu'une *conscience descriptive* se soit développée chez l'auteure, jusqu'à lui inspirer le besoin de mettre les choses au point dans son discours autobiographique. Mais ce qui ne fait pas de doute, c'est qu'en retraçant son itinéraire d'écrivaine, Gabrielle Roy remet sur le tapis le dilemme fondamental qui s'offre au descripteur: la description doit-elle être absolument fidèle au modèle ou le descripteur peut-il se permettre de laisser la part belle à son imagination?

DU REMPLISSAGE

Un dernier trait de métalangage intratextuel éveille l'intérêt. On le trouve dans *Un jardin au bout du monde*, plus précisément dans la nouvelle "Un vagabond frappe à notre porte". Gustave, qui a élu domicile chez les Trudeau, doit déployer des trésors d'invention

pour faire durer ses récits et prolonger ainsi son séjour chez ses hôtes: “Alors, ce Gustave, il devint très habile. Il laissait filer ses histoires. Il les morcelait en petites tranches selon une manière à laquelle la radio plus tard nous accoutuma. *Tout lui servait à les rallonger; le paysage était décrit minutieusement; l’instituteur du village, le notaire, le médecin y jouaient un rôle [...]*” (Roy, 1987, p. 31, nous soulignons). Voilà qui rejoint une préoccupation majeure des théoriciens de la description: la fonction du descriptif dans le texte littéraire, avec l’hypothèse la plus dévalorisante qui soit — la description est-elle un “lieu de remplissage” (Hamon, 1993, p.117), un moyen de “gagner” ou de “faire du texte”? (Hamon, 1993, p.10)¹⁵. Ce serait vouer le descriptif à un rôle d’*excipient*. Il est intéressant de noter que, loin de se voiler la face, Roy évoque cette possibilité — non sans ironie — dans un récit où la description a pour le personnage une fonction *effectivement* alimentaire.

MÉTALANGAGE EXTRATEXTUEL

DES VERTUS DE L'ENNUI

S’agissant de métalangage, l’intratextuel recoupe en partie l’extratextuel. La première piste est offerte par une conférence intitulée “Jeux du romancier et des lecteurs” que Gabrielle Roy prononce en 1955, à l’hôtel Ritz Carlton, devant l’Alliance Française de Montréal. Marc Gagné en reproduit, dans *Visages de Gabrielle Roy, l’œuvre et l’écrivain*, des extraits¹⁶ significatifs:

Ennuyer, dit-on, n’est pas permis. Mais l’un va être ennuyé de ce qui fera précisément la joie de l’autre. Il est impossible, il serait même mauvais de ne jamais ennuyer. C’est à ce qui

l'ennuie, souvent, qu'un lecteur se découvre. De très grandes œuvres contiennent des passages rebutants que chacun aurait envie d'escamoter s'il écoutait sa paresse. Qui n'a pas eu la tentation, en lisant *Les frères Karamazov*, d'aller voir au terme du chapitre si certaines conversations interminables ne sont pas à la veille de finir? En lisant *Guerre et Paix*, d'ignorer le compte rendu minutieux des tactiques de guerre de Napoléon ainsi que des Russes? Qui pourrait lire *Don Quichotte*, d'un trait sans devenir lui-même le Chevalier à la Triste Mine? Et *David Copperfield*? Ou le *Pilgrim's Progress* de Bunyan? Les plus grands auteurs ne craignent pas d'être longs et paisibles dans leurs efforts.

Thomas Hardy, Thomas Mann encore plus, dans son *Buddenbrooks*, éveillent parfois dans mon esprit l'image de grands bœufs lents et forts s'en allant au pas à travers leur géniale idée. On dit que cela n'est pas conforme au goût français qui aime la brièveté et la concision. Mais Proust est loin d'être pressé... heureusement. Et Claudel! Ne faut-il pas une inlassable patience pour attendre que, tout à coup, au moment où on allait peut-être se lasser de cette avalanche, de cette cataracte de mots, descende sur nous une belle et noble image... une image vraiment irremplaçable! (Roy, citée par Gagné, 1973, p. 266).

Les "passages rebutants", l'"avalanche" ou la "cataracte de mots" — cette logorrhée semble concerner avant tout les débordements descriptifs. Ainsi, le "compte rendu

minutieux des tactiques de guerre de Napoléon” relève apparemment de la “description-recette” (Hamon, 1993, p. 95). Faisant fi du problème de lisibilité et de capacité d’absorption que la description peut poser à la lecture, et des conséquences qui en résultent généralement (lassitude, impatience, voire décision de sauter le passage), Roy souligne, sur un ton assuré, la nécessité d’un double *sacrifice*: le descripteur sacrifie son amour-propre d’écrivain en prenant le risque d’incommoder son lecteur (“il serait même mauvais de ne jamais ennuyer”¹⁷); le descriptaire sacrifie son temps en maîtrisant son impatience. Le bénéfice pour le descriptaire, c’est la découverte d’une “image vraiment irremplaçable” et une connaissance approfondie de soi (dramatisée par un alexandrin intégré, d’allure gnomique et même cornélienne: “C’est à ce qui l’ennuie [...] qu’un lecteur se découvre”). Le bénéfice pour le descripteur, c’est qu’il trouvera là l’occasion de se montrer “long” et “paisible” dans l’effort — et de rejoindre, par là même, des modèles prestigieux. Ainsi, en évoquant le grief que le grand public nourrit contre le descriptif (l’ennui qu’il engendre), et en le retournant, Gabrielle Roy en vient à faire l’*apologie* de ce type de discours.

DU PLAISIR DE LA DESCRIPTION

Ce bon usage, mais aussi ce *plaisir* du descriptif, nous en trouvons des traces dans la correspondance. Ricard nous apprend que les lettres à Marcel “fourmillent de descriptions et de notations de toutes sortes, comme si elle tenait à ne rien oublier et cherchait à emmagasiner le plus de matériaux possible, selon la méthode employée jadis quand elle arpentait le quartier Saint-Henri à l’affût de détails pour *Bonheur d’occasion*”¹⁸ (1996, p. 380).

Ses nombreuses lettres à Bernadette contiennent également une part appréciable de

descriptif. On se reportera, entre autres, à ses descriptions de Port Navalo (Roy, 1988, p. 39), du théâtre d'Épidaure (Roy, 1988, p. 60), de sa médaille de l'Ordre du Canada (Roy, 1988, p. 127), de Bernadette et de sa chambre à l'hôpital (Roy, 1988, p. 195). Ces mêmes lettres expriment une véritable passion pour ce genre de discours. La description par sa sœur de l'océan Pacifique et des superbes Rocheuses l'"enchant[e]" et celle de ses deux semaines de vacances, la "charm[e]" (Roy, 1988, p. 72, 90). Il y a même des tableaux qui lui vont droit "au cœur"¹⁹, comme la visite de sa nièce Yolande et de sa petite fille (Roy, 1988, p. 94).

Le descriptif trouve sa place dans les lettres de Roy à sa mère. Dans *Le Temps qui m'a manqué*, l'auteure dit avoir écrit une "longue lettre" à Mélina, contenant une "description minutieuse" de la maison de Saint-Alphonse-de-Rodriguez et de ses alentours, tels qu'ils lui sont apparus dans "la neige poudrante entre des épinettes figées" (Roy, 1997, p. 23-24). L'hypothèse de Ricard (les lettres de Roy à son époux constituent un véritable *stock* de matériau descriptif pour usage futur) ouvre elle-même sur une interrogation. La correspondance de Roy est-elle, et dans quelle mesure, un brouillon? Y aurait-il trace, dans l'œuvre, d'un recyclage des descriptions épistolaires? Une étude génétique répondrait sans doute à ces questions.

DU TRAVAIL DE LA DESCRIPTION

À en croire Roy, décrire n'est pas toujours pour elle chose facile. Les descriptions d'*Alexandre Chenevert* lui ont donné du fil à retordre (Ricard, 1996, p. 340). Elle a dû faire appel, notamment, aux compétences de son mari, Marcel Carbotte, médecin de profession, pour les descriptions de maladies (Delson-Karan, 1986, p.197). Pourtant, estime l'écrivaine,

l'œuvre achevée ne doit pas montrer la moindre trace de *travail*, au sens quasiment obstétrique du terme (“one must hide all traces of labour”) (Cameron, 1973, p. 141). Là encore, une analyse génétique s'avérerait précieuse. Sans nous engager trop loin dans cette voie, notons que, de son propre aveu, il arrive à Roy de supprimer du texte pour éviter le piétinement du récit, surtout dans son premier ouvrage. Parlant de “La genèse de *Bonheur d'occasion*”, Léon Dartis nous révèle que la romancière a retranché de son manuscrit un nombre considérable de pages — “[p]robablement plus de cent” — et tout un chapitre décrivant le “frère d'Évelyne, se berçant dans la cuisine pendant que Boisvert fait la cour à la jeune fille [...]” (Dartis, 1947, p. 9). Roy, précise Dartis, “jugait qu'il ralentissait la marche du récit”²⁰. Bien que nous ne puissions évaluer précisément les pertes subies par le descriptif lors de ces coupures draconiennes, une hypothèse semble permise: si Gabrielle Roy valorise le descriptif, elle n'hésite pas à élaguer, voire à éliminer une séquence descriptive devenue *enlisante*, c'est-à-dire nuisible au rythme du récit. Mais assurer une bonne “marche du récit”, c'est veiller à ce que le lecteur ne s'ennuie pas. Il n'est donc plus question ici des vertus de l'ennui. En l'absence d'une poétique de la description formellement énoncée, ces fluctuations d'humeur rendent aléatoire toute entreprise de reconstruction.

DE TCHÉKHOV ET DU CORRÉLATIF OBJECTIF

Sensible aux descriptions d'Homère, Gabrielle Roy l'est aussi à celles de Tchekhov. Lors d'un témoignage recueilli par Jean-Paul Allardin en 1963, sur le roman en général et sur le roman canadien-français en particulier, la romancière révèle à quel point le récit *La Steppe* a hypothéqué son art de décrire, bien avant qu'elle ne devienne écrivaine:

J'ai vécu une partie de ma vie sous le charme secret d'une nouvelle que j'avais lue étant tout à fait jeune, dont certes j'avais oublié beaucoup, mais jamais certains menus détails, pour moi d'une importance capitale, ni non plus son atmosphère de tendre mélancolie. *Longtemps, longtemps, cette lointaine lecture a pénétré mes pensées, a façonné, si je puis dire, une manière de voir, de regarder et de saisir le réel.* Heureusement pour moi il s'agissait de quelque chose de très beau, une nouvelle de Tchekov [sic], intitulée *La Steppe*. Elle m'était apparue toute pleine de grands paysages plats, un peu dénudés, assez pareils aux plaines du Manitoba que j'avais alors sous les yeux, toute pleine aussi de songeries un peu tristes sur ce que l'avenir peut réserver à chacun, comme si la steppe infinie et l'âme du jeune garçon dont il est question dans cette nouvelle, poursuivaient ensemble presque la même rêverie. *C'est peut-être de ce temps que date mon penchant à unir des paysages aux états d'âme. Mais peut-être l'avais-je déjà, et cette lecture n'a-t-elle fait que le renforcer ou l'illuminer [...]*²¹ (Wyczynski, 1971, p. 340-41, nous soulignons).

Dans sa dernière entrevue, Gabrielle Roy confirme à Myrna Delson-Karan les propos tenus dix-neuf ans plus tôt face à Allardin (1986, p. 199). En signalant l'intertexte qui lui a révélé l'art d'unir des paysages aux états d'âme, c'est-à-dire le principe du "corrélatif objectif", pour reprendre la terminologie d'Eliot, l'écrivaine nous renseigne du même coup sur ses dispositions: dès l'adolescence, âge où l'on n'a pas toujours — ou pas encore — la

patience requise pour tolérer une dose massive de descriptif, elle est déjà acquise à ce type de discours et sensible aux procédés qu'il implique²².

Son penchant pour le corrélatif objectif, Gabrielle Roy le justifie, en 1979, dans sa réponse à un questionnaire de Gilles Dorion et Maurice Émond: “Mes descriptions, fréquentes il est vrai, de la nature et des paysages doivent correspondre au *lancinant besoin* que j'ai — qu'ont souvent mes personnages — du monde de l'eau, des arbres, du ciel, des espaces et des petites créatures libres qui y habitent [...]” (1979, p. 35, nous soulignons). Cette constante fascination qu'exerce sur elle la nature, une confidence à Donald Cameron, en 1971, permet d'en mesurer l'ampleur:

I cannot look at the sky or at the river or at treetops swaying in the wind without trying to describe, for myself, just what is happening, just trying to capture the movement, or the sound, in an image that would be so perfect, hmm? But it's not to put in a book. it's not to fit in a passage; it's just for myself, for my own peace of mind, that I'm forever searching for an image or the right expression for just this one thing. It's madness, isn't it?
(Cameron, 1973, p. 141).

Ce discours appelle deux remarques. D'abord, le “besoin” descriptif est imputé, le cas échéant, aux personnages de l'œuvre, ce qui fortifie le concept, avancé plus haut, d'un ennui *révélateur* — révélateur du descripteur, du descriptaire, et maintenant du personnage. Raison de plus pour étouffer la réticence à décrire.

D'autre part, cette pratique *intime* du descriptif rejoint une question posée plus haut (se pourrait-il que la correspondance soit un entraînement — concerté — à la description littéraire?) et permet d'y répondre en partie, sur la foi de l'écrivaine: le *besoin* est là, et la

chose se fait, même en dehors de tout projet livresque.

DE BALZAC ET DU NOUVEAU ROMAN

Si *La Steppe* de Tchekhov a laissé son empreinte dans le descriptif royen, que dire d'une influence possible du Nouveau Roman, dans lequel on a pu voir l'un des "trois grands moments de triomphe de la description"²³ (Adam, 1993, p. 54)? La question mérite d'être posée, du seul fait que Gabrielle Roy a confié à Allardin son sentiment sur l'avenir de ce mouvement:

Il n'a plus de logique, plus même de sentiments, mais une espèce de tournoiement à vide de couleurs, d'odeurs, de choses. Cela fait le charme de ce genre... et en indique les limites. Passé l'éblouissement de la première lecture, il reste peu en effet à quoi s'accrocher pour la rappeler à la mémoire. Mais notre époque ne tend-elle pas à se satisfaire justement de ces émotions-chocs, vite perçues, vite oubliées. À ce compte, le roman nouvelle vague me paraît assez bien refléter quelque chose du moins d'aujourd'hui. Cependant il n'y a peut-être que certains intellectuels à se reconnaître vraiment dans le genre. J'ai donc l'impression que l'on verra bientôt sans doute un retour au roman — gardant quelque chose probablement des recherches actuelles — de puissant intérêt humain et à personnages véritables, sans quoi, vraiment, l'effort ne me semble pas en valoir la peine (Wyczynski, 1971, p. 341).

Ce pronostic justifie le jugement de Ricard qui, dans *Gabrielle Roy. Une vie*, estime que l'écrivaine "n'a rien [...] d'une révolutionnaire, au sens que l'on donne alors à ce mot; la volonté de «subvertir» les codes traditionnels, de cultiver la «rupture» et l'«audace» par le recours [...] aux techniques issues du Nouveau Roman [...], non seulement ne lui viendrait jamais à l'idée, mais lui paraît contraire à ce que doivent être l'art et les œuvres de l'esprit"²⁴ (1996, p. 431). Pourquoi *tourner à vide* et laisser au lecteur si peu "à quoi s'accrocher", quand par ailleurs on mesure la qualité d'une description à son pouvoir mnémonique?

Mais, pour autant, le métalangage royen ne nous permet pas de voir en Roy une disciple inconditionnelle de Balzac, dont les descriptions "réalistes" servent généralement d'étalon du genre. Certes le descriptif royen rappelle à plus d'un titre celui de la *Comédie humaine*, notamment la pratique du "corrélatif objectif" et la tendance à planter le décor en début de texte. Dans une lettre datée du 17 octobre 1955, et à propos de l'ordre d'apparition des nouvelles dans *Rue Deschambault*, Pierre de Grandpré reproche à l'écrivaine d'avoir cédé à cette convention:

Planter le décor dès les premières lignes pouvait paraître important d'un point de vue tout matériel, et j'avais compris les mobiles du choix que vous avez fait [...]. Dans une telle œuvre, le 'décor' psychologique a tellement plus d'importance, et puisqu'il s'agit, dans tout le volume, d'événements vus à travers les réactions d'une fillette (réelle ou fictive, peu importe), le recueil me semblerait vraiment mieux balancé s'il commençait par 'Petite Misère'. La rue, la maison, cela viendrait plus tard. Que la description en soit un tout petit peu différée, cela ne

saurait être bien grave. 'Les Deux Nègres' serait en bonne place juste après 'Petite Misère' (Fonds Gabrielle Roy, boîte 16, chemise 1).

Or, Roy n'a pas suivi ce conseil. Le recueil s'ouvre sur "Les deux nègres", puis vient "Petite misère". Mais cette concession ne sanctionne nullement le choix de Balzac comme modèle à part entière. Roy trouve Balzac "rough and uncouth", et si elle avoue: "he fascinates me, because you pick up one of his books and you see the technique and all that, it's rather crude, and yet you're taken up by the flow of life, the flow of naked raw life that he has captured", elle s'empresse d'ajouter: "he's a great creator you know, he's not a *craftsman* of quality, he's not a great writer, but he's a great creator"²⁵ (Fonds Gabrielle Roy, boîte 75, chemise 4, p. 39, nous soulignons). Malgré ces réserves, Paul Dubé a pu dire: "je sais pertinemment qu'elle en restera toujours à une forme très traditionnelle, celle-là même dont aime tant parler Robbe-Grillet dans ses fameux discours sur le modèle balzacien du roman traditionnel" (Morisset, 1985, p. 238), allusion probable à l'ouvrage de Robbe-Grillet dont nous avons parlé plus haut, *Pour un nouveau roman*, dont une dizaine de pages sont consacrées à l'étude du temps et de la description dans le roman réaliste et dans le roman contemporain (1963, p. 155-69). Mais Roy distingue soigneusement *le créateur* de *l'écrivain* ("a great creator", "a great writer"). Seul le génie créateur peut excuser le recours à des techniques "élémentaires" ("crude"). Nous retrouvons ici le stéréotype du géant qui travaille *dans la masse* (Balzac, mais aussi Hugo, Rodin, etc.), aux antipodes du *ciseleur* (le "craftsman"). Roy — quelque idée qu'elle puisse avoir de son propre pouvoir créateur — serait-elle disposée à sacrifier la nuance? Si nous nous en tenons à son métalangage, il est permis d'en douter. Le *système Balzac* ne semble pas la satisfaire. Dans le monde des intentions, elle se démarque, de façon également véhémement, aussi bien

du Nouveau Roman que de Balzac, sinon de certaines caractéristiques du “modèle balzacien”.

DU “RÉALISME” DANS LA DESCRIPTION

Dans *La Détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy, rappelle le, dévalorise la description purement “réaliste” au profit d’un descriptif laissant la part plus belle à l’imagination. Les entrevues accordées par l’auteure nous renseignent à ce sujet. S’adressant à Pauline Beaudry, elle révèle: “alors qu’autrefois je cueillais à même ce que je voyais pour le donner aussitôt, je puise maintenant davantage à l’intérieur de moi-même” (Beaudry, 1968-69, p. 8). La démarche qui consiste à “cueillir à même ce que l’on voit” implique, dans *Bonheur d'occasion*, que les personnages, les cadres et les décors ne sont pas “copié[s] d’après nature”, mais qu’ils sont le “résultat d’une composition” (Desmarchais, 1947, p. 43) — sauf, peut-être, pour la description d’une petite anse au bord du Saint-Laurent, toujours dans *Bonheur d'occasion* (Roy, 1978, p. 336-37), et dont la romancière a pu dire, au cours d’une conversation téléphonique avec Marc Gagné, le 9 mars 1970: “«Si j’ai décrit, [...], avec beaucoup de précision cette anse, c’est que tout simplement je me suis souvenue d’un endroit où, seule, je me rendais fréquemment en été. Je prenais le tram et là, je pouvais rester des heures à contempler le fleuve. Souvent même, je me mettais les pieds dans l’eau»” (Roy, citée par Gagné, 1973, p. 125, note 97). Ce lieu privilégié, profondément lié à sa sensibilité, Gabrielle Roy l’évoque encore dans un article où elle retrace ses premiers pas, à Montréal, de citadine, de journaliste et de future romancière (“Le pays de *Bonheur d'occasion*”), en termes assez proches de ceux utilisés dans la conversation avec Gagné:

[T]ant de fois, tant de fois, quand il faisait chaud et que je n'avais pas le sou pour aller plus loin, m'asseoir au bord du fleuve, y laissant parfois tremper mes pieds, cependant que j'écoutais le grondement lointain des rapides de Lachine... et que de merveilleux oiseaux venant à passer, je me détendais, apprenant peut-être mieux dans le rêve que dans mon ardente application²⁶ (Roy, 1978, p. 114).

Lors d'une série de quatre entrevues réalisée entre 1969 et 1979 par Jeannette Urbas, Gabrielle Roy développe ce qu'elle a confié à Beaudry (voir plus haut): "Je suis réaliste mais je ne décris pas la stricte réalité; je la transpose. L'imagination et l'invention y entrent beaucoup [...]" (1996, p. 532). D'ailleurs, quand elle explique à Donald Cameron en 1971 que l'arrière-plan de *La Petite Poule d'Eau* est tout à fait fidèle à la réalité ("is very true"), elle s'empresse d'ajouter: "but it's also a dream-like sort of story; it's life such as it might have been or could have been, or could be" (1973, p.131-32). Dans son article "'The Last of the Great Storytellers': A Visit with Gabrielle Roy", publié en 1981, c'est-à-dire un an et six mois après leur rencontre, Paula Gilbert Lewis écrit: "she believes that, influenced by the nineteenth-century French Realists, she is merely an observer who writes about what she sees and then adds her own personal, creative sense of imagination" (1981, p. 212). On notera l'allusion à l'imagination créatrice, que l'écrivaine dit privilégier après *Bonheur d'occasion*. Lors d'un entretien avec Delson-Karan en 1982, Roy observe que son autobiographie même n'échappe pas à ce souci, dans lequel elle voit presque un travers: "I seem to take events from real life and then somehow rearrange them. I'm afraid it won't be a real biography. I have often used my own life as a source of inspiration for my works, but then my creative spirit takes off, and I embellish situations, transposing reality into fiction

[...]” (1986, p. 203).

DE COLETTE ET DU “RESSEMBLANT”

Comme nous venons de le souligner, Gabrielle Roy semble persuadée qu’au fil de son œuvre un changement s’est opéré dans son écriture. Cependant, lors de la dernière entrevue accordée par elle, à la question: “Did your experience as a journalist contribute to your work as a literary artist?”, Roy répond: “Yes, my experience as a journalist helped me a great deal. *Ça m’a appris à respecter l’exactitude*”²⁷, puis elle ajoute: “I still don’t respect it enough, as Colette did, for instance. I truly admire the way Colette described everything in the most minute detail” (Delson-Karan, 1986, p. 198). Est-ce une palinodie? Plutôt un vœu pieux? Si l’on en croit *La Détresse et l’enchantement*, s’astreindre à “décrire absolument ressemblant” dans ses autres ouvrages, comme elle s’y est efforcée dans *Bonheur d’occasion*, l’ennuierait “mortellement” (Roy, 1988, p.111-12). Après *Bonheur d’occasion*, Roy se déclare “incapable” d’augmenter la dose de réel dans ses descriptions (Roy, 1988, p. 111). Faut-il voir là un constat d’échec? N’oublions pas que chez elle l’apport de l’imaginaire est paradoxalement au service du réalisme, car c’est grâce à lui que l’écrivaine cherche “à faire passer le *ton* le plus vrai” (Roy, 1988, p. 111, nous soulignons). Parlant, dans une lettre à Bernadette (1963), d’une nouvelle qu’elle vient d’achever, “Sister Finance”, dont, dit-elle, l’histoire relève presque entièrement de son imagination, elle précise que “cela est inventé pour exprimer le vrai mieux encore que ne le fait la réalité” (Roy, 1988, p. 70-71). Le ton, souligne Marc Gagné dans sa conférence “Gabrielle Roy au quotidien” (1997), est quelque chose de “fondamental” pour l’écrivaine. Rester fidèle, tout au long de son œuvre, à la véracité du ton lui est essentiel. Voilà ce qui l’autorise à affirmer

à Ben-Z. Shek, en 1970: “Je serai toujours un écrivain réaliste, quoi qu’on en dise” (1971, p. 78). Il n’est donc pas surprenant qu’elle confie à Gilles Dorion et Maurice Émond que, si les personnages d’immigrés dépeints dans son œuvre “ne se reconnaissent pas dans les descriptions qu’[elle] fai[t] d’eux”, cela lui causera du chagrin (1979, p. 35).

L’OMBRE DE *BONHEUR D’OCCASION*

Persuadée que son écriture a évolué vers une forme supérieure de réalisme, Gabrielle Roy en explique les causes à Lily Tasso en 1965. À la question: “Si vous deviez écrire *Bonheur d’occasion* aujourd’hui, le feriez-vous de la même manière?”, la romancière répond:

Non. Un livre correspond nécessairement à une étape d’évolution dans la vie d’une personne. On écrit évidemment avec les moyens et le regard que supposent l’expérience acquise et le degré de maturité que l’on a atteint. *Bonheur d’occasion* a des défauts que je ne pourrais plus supporter et des qualités que, peut-être, je voudrais avoir encore, comme la ferveur et l’élan (1965, p. 9).

On retrouve cette pensée dans un de ses deux “calepins” à couverture noire (le plus épais) conservés à la Bibliothèque nationale: “Nous ne dansons pas à travers toute la vie sur le même pied” (Fonds Gabrielle Roy, boîte 86). Si l’on excepte les calepins, Gabrielle Roy ne tient ni “journal intime” ni “carnets de travail” qui puissent contenir du métalangage sur le descriptif (Ricard, 1996, p. 390), comme c’est le cas, par exemple, d’André Gide, avec son *Journal 1889-1939* et le *Journal des Faux-Monnayeurs* (Dolbec, 1996, p.181-89). “En

tiennent lieu, d'une certaine manière", ajoute Ricard, "toutes ces lettres qu'elle envoie presque quotidiennement à ses amis et aux membres de sa famille"²⁸ (1996, p. 390). À Delson-Karan qui, dix-sept ans après Tasso, rappelle à Roy le succès international de *Bonheur d'occasion*, l'écrivaine tient à peu près le même discours: "Actually I feel that my writing improved as my career unfolded. *Bonheur d'occasion* had many imperfections that I would like to have seen forgotten. The artistry of my later books is far superior. Nevertheless, there was always a pressure from the public to 'equal' *Bonheur d'occasion*" (1986, p. 202). Une lettre de François Ricard à Gabrielle Roy, en date du 10 février 1978, laisse penser que l'auteure avait émis certaines réserves quant à la réédition prochaine de *Bonheur d'occasion*. Le critique (et ami) écrit: "Je comprends par ailleurs cette espèce de déplaisir que vous cause la réédition d'une œuvre qui vous paraît un peu lointaine et dans laquelle vous ne reconnaissez plus tout à fait celle que vous êtes aujourd'hui" (Fonds Gabrielle Roy, boîte 21, chemise 5). Mesurant la distance parcourue entre son premier ouvrage et les suivants, Gabrielle Roy prononcera ce jugement catégorique: "*Bonheur d'occasion* est le témoignage d'une époque, d'un endroit et de moi-même, *telle que j'étais alors*" (Tasso, 1965, p. 9, nous soulignons).

POÉTIQUE DE LA DESCRIPTION ROYENNE: UNE ESQUISSE

LES BUTS

Ce tour d'horizon du métalangage royen de la description, tant intratextuel qu'extratextuel, permet d'abord de dégager les attentes et les exigences de la descriptaire — Roy elle-même. Mais, très vite, ce discours va prendre un caractère illocutoire et optatif,

c'est-à-dire que Roy en vient à énoncer une *morale* de la lecture, morale dans laquelle les critères qualitatifs du descriptif *reçu* correspondent très exactement à ce que la descriptrice dit avoir voulu faire.

Si Roy, à travers ses comptes rendus de lectures, rêve d'un descriptif capable, alternativement, de détendre le lecteur tout en l'enseignant (Verne), ou d'exiger de lui un effort considérable dont le bénéfice cognitif ne le sera pas moins, il nous a semblé que le *nec plus ultra* de la description reste pour elle la faculté d'enchanter (Roy, 1988, p. 72, 90), et celle surtout de façonner une "image vraiment irremplaçable!" (Roy, citée par Gagné, 1973, p. 266). Voilà, ni plus ni moins, le rêve avoué de Baudelaire, et sans doute de tout artiste: laisser une empreinte inimitable, "créer un poncif"²⁹. Serti dans le descriptif, ce poncif suscitera éventuellement, chez le descriptaire, le désir obsédant de remonter à la source (comme, chez Roy lectrice, le besoin de retrouver en Grèce les descriptions du ciel d'Homère), ne serait-ce que pour *confronter* — périlleuse entreprise, dont on risque de revenir cruellement déçu — le modèle dans sa réalité et son avatar artistique "irremplaçable". La meilleure chose qui puisse alors se produire, c'est que l'on décide qu'en l'occurrence *la nature a imité l'art*. Pourrait-on dire que l'ambition inavouée du descripteur royen a été de faire en sorte que les paysages décrits, surtout les plaines de l'Ouest, finissent par "ressembler à du Roy"? Mais n'est-ce pas là le *couronnement* de tout descripteur, et qui fait dire par exemple, en face des chutes du Niagara: "c'est du Chateaubriand", ou "c'est du Zola" en face des plaines minières du Nord de la France?

LES MOYENS

Le rêve est une chose, les moyens de le réaliser en sont une autre. Comme nous l'avons

dit plus haut, Roy croit au *don* du regard, mais estime que l'art d'observer — préalable à celui de décrire — s'apprend, de préférence à un âge précoce. Naturellement, les circonstances sont plus ou moins favorables. La “sensation de dépaysement” que la toute jeune Gabrielle ressent en route vers Winnipeg affûte son regard et aiguise son imagination (Roy, 1988, p. 11). Mais quand il s'agira de mettre à profit le don du regard (“en faire quelque chose”, Roy, 1988, p. 286) et l'art (acquis) d'observer, c'est-à-dire au moment de *décrire*, la présence d'un mentor va grandement aider. Enfant, Roy a pu trouver dans sa mère une descriptrice hors pair qui lui a servi de modèle. Commence alors la “phase terminale”, l'apprentissage de la description proprement dite. Jeune adulte, Roy s'oblige à se décrire à elle-même les paysages qu'elle traverse — des paysages nombreux. Cette pratique, parfois présentée comme un *besoin* (“I cannot look at the sky [...] without trying to describe, for myself [...]”, Cameron, 1973, p. 141), lui permettra de se constituer, tantôt dans sa mémoire, tantôt sur le papier (sous forme épistolaire), tout un réservoir d'images qui pourront resurgir dans le descriptif littéraire.

LA POÉTIQUE, REVUE ET CORRIGÉE

Cela dit, la poétique de la description va évoluer en cours de carrière. L'expérience du roman réaliste aura joué en cela un rôle révélateur. Il ne s'agira plus d'être rigoureusement fidèle au modèle décrit, et pour deux raisons: d'abord cette méthode est source d'ennui pour la descriptrice; ensuite l'imitation scrupuleuse de l'objet n'est pas forcément la bonne recette du “vrai”, qui passe paradoxalement par le souci de “faire vrai”, de créer un “*effet de réel*”, pour emprunter le terme à Roland Barthes (1984, p. 186), en “traitant” les observations et en les complétant, au besoin, par l'imagination: “[i]l me faut dissocier les

éléments, les rassembler, en écarter, ajouter, délaissier, inventer peut-être [...]” (Roy, 1988, p. 111). Roy dira même d’une nouvelle comme “Sister Finance” que l’histoire relève presque exclusivement de son imagination mais que “cela est inventé pour exprimer le vrai mieux encore que ne le fait la réalité” (Roy, 1988, p. 70-71). En cela, Roy se réclame bien évidemment de sa mère, dont elle prendra la défense dans *Le Temps qui m’a manqué*: si ses histoires allaient “au-delà des faits”, c’était “pour rendre mieux compte, pour les imprégner de la chaleur de la vie” (Roy, 1997, p. 65). En fait, cette dernière phrase définit peut-être cette alchimie dont parle et rêve Roy (voir plus haut), et le principe agissant de cette alchimie pourrait bien être cette “chaleur”, qui résumerait métaphoriquement les deux vertus royennes de l’imagination. D’une part l’imagination, en réorganisant les données de l’observation, ouvre l’accès à une forme supérieure de vrai, et ce faisant donne en effet au décrit *la chaleur de la vie*. D’autre part, représentant au descripteur les attentes du descriptaire, elle contribue à insuffler dans la description l’indispensable “chaleur” humaine qui lui permettra d’aller “droit au cœur” de ce dernier (voir note 19).

Des savoureuses histoires de la mère aux lectures, en passant par la correspondance, les prises de parole, et l’œuvre elle-même, le descriptif accompagne Roy tout au long de sa vie. Si le métalangage provoqué par cette véritable passion peut informer, il n’ouvre pas sur une poétique organisée, ni surtout définitive. Serait-ce réticence de la part de l’auteure, le refus peut-être d’hypothéquer, par de trop précises déclarations d’intentions, la saisie de la description, lieu *magique* par excellence? En préface à *Un jardin au bout du monde*, Roy écrit: “Loin de moi l’idée de proposer à ceux qui voudront bien me lire une interprétation de mes écrits et de mes personnages. Je souhaiterais bien davantage apprendre ce qu’ils en pensent eux” (Roy, 1987).

¹ Dans une lettre qu'il nous a adressée, François Ricard précise: "[...] la romancière, comme vous savez, n'était guère théoricienne [...]" (1^{er} décembre 1995).

² On trouvera un résumé de l'article de Francoeur à la page 93 de l'ouvrage de Lori Saint-Martin, *Lectures contemporaines de Gabrielle Roy. Bibliographie analytique des études critiques (1978-1997)*.

³ Une réserve préalable s'impose: parler ici de métalangage, c'est présumer que la voix du narrateur dans un texte comme "Le Manitoba" (*Fragiles lumières de la terre*) ou dans des ouvrages comme *Rue Deschambault*, *La Détresse et l'enchantement* et *Le Temps qui m'a manqué* s'identifie parfaitement à celle de Roy. On rappellera, avec Carol J. Harvey, que "[l]a frontière entre les récits fictifs de Gabrielle Roy et ses récits autobiographiques semble être bien floue" (1993, p. 251). En fait, toujours selon Harvey, "les allusions autobiographiques du cycle manitobain sont tellement nombreuses que Christine est devenue pour beaucoup de lecteurs *la réplique* de Gabrielle Roy" (1993, p. 260, nous soulignons).

⁴ Un autre Méditerranéen, Alphonse Daudet, chantre, mais aussi *peintre* du Midi et de son ciel, invite au voyage:

Je m'étais jetée à quinze ans sur les *Lettres de mon moulin* que j'appris par cœur d'un bout à l'autre. Parfois je me demande si mon amour excessif de la Provence qui m'a poussée tant de fois à la parcourir de part en part, ne me vient pas en partie de cet emballement de mes quinze ans pour la première gracieuse prose française que j'eus sous la main (*La Détresse et l'enchantement*, 1988, p. 72).

Pour les descriptions du ciel chez Daudet, on se reportera, entre autres, au texte "Les étoiles. Récit d'un berger provençal": "Enfin, sur les trois heures, le ciel était lavé, la montagne luisante d'eau et de soleil [...]" (1978, p. 49).

⁵ "C'est à Homère que Hugo doit toute son inspiration historique, dans toute la force du mot historique, c'est-à-dire «passéiste»." (*Notre-Dame de Paris*, 1967, quatrième de couverture).

⁶ D'après Suhamy, l'épithète homérique "qui en grec avait la forme d'un adjectif composé constitue surtout un artifice ornemental, parmi d'autres qui signalent l'appartenance d'un texte au style littéraire" (1993, p. 98).

⁷ Évoquant le chapitre II de ce même livre, Raymond Queneau parle d'"ivresse verbale". "Hugo", ajoute-t-il "est surtout un grand *descriptif*" (Hugo, 1967, p. 21, nous soulignons l'emploi insolite du substantif).

⁸ Conférence "Gabrielle Roy au quotidien", prononcée par Marc Gagné le 30 octobre 1997 au Collège universitaire Glendon, de Toronto.

⁹ Dans son autobiographie, Jean-Paul Sartre estime que "Boussenard et Jules Verne ne perdent pas une occasion d'instruire: aux instants les plus critiques, ils coupent le fil du

récit pour se lancer dans la description d'une plante vénéneuse, d'un habitat indigène" (1981, p. 118). Verne ne fait guère d'effort pour cacher ses intentions. Tel chapitre de *Michel Strogoff* commence par une description de ville, avec pantonyme à l'initiale et recours au vocabulaire de la géographie, physique ou administrative: "Ekaterinbourg, géographiquement, est une ville d'Asie, car elle est située au-delà des monts Oural, [...]" ou encore "Omsk est la capitale officielle de la Sibérie occidentale [...]" (Verne, 1977, p. 114, 137).

¹⁰ Début du "grand monologue de Macbeth", texte "à peu près incompréhensible" que Gabrielle apprend par cœur — ce qui lui permettra de "sauve[r] la classe" lors de la visite de l'inspecteur (*La Détresse et l'enchantement*, 1988, p. 73).

Macbeth dit en réalité (*Macbeth*, Acte II, Scène I): "Is this a dagger, which I see before me" (Shakespeare, 1969, p. 1116). Fascinée par Shakespeare et sa "sauvagerie passionnée" (Roy, 1988, p. 72), l'autobiographe confond peut-être dans ses souvenirs le monologue de Macbeth et les non moins célèbres paroles de Cassius dans la scène III de l'acte IV de *Julius Caesar*: "My spirit from mine eyes! There is my dagger" (Shakespeare, 1969, p. 921).

¹¹ Nous parlons ici de "descriptive" parce qu'il s'agit de Gabrielle Roy *en personne* et non plus de l'*instance descriptive*.

¹² On ne peut s'empêcher de penser ici à la description haletante, soucieuse de ne rien perdre, que donne Robert Louis Stevenson dans la pièce XXXVII du recueil *A Child's Garden of Verses* (1920, p. 31-32), "From a railway carriage":

Faster than fairies, faster than witches,
Bridges and houses, hedges and ditches,
And charging along like troops in a battle,
All through the meadows, the horses and cattle.
[...] And here is a mill, and there is a river,
Each a glimpse, and gone forever!

¹³ Article d'abord publié sous le titre "Don Cameron interviews Gabrielle Roy", dans le *Quill & Quire* 38.10, 1972, p. 3, 7-8 et repris sous le titre "Gabrielle Roy: A Bird in the Prison Window" dans *Conversations with Canadian Novelists Part Two* (Toronto, Macmillan of Canada, 1973, p. 128-45).

¹⁴ Cette phrase est sibylline. Est-ce à dire qu'il arrive au descripteur royen de faire appel à son imagination pour "améliorer" le souvenir en le colorant (coloriant) d'émotion? Roy, en tout cas, est consciente de cette tentation — et privilégie indiscutablement l'émotion *immédiate*.

¹⁵ Voir, entre autres, à ce sujet "Introduction à l'analyse structurale des récits" de Roland Barthes dans *L'Analyse structurale du récit* (1981, p.7-33), "Belligérance du texte" de Jean Ricardou dans *La Production du sens chez Flaubert* (1975, p. 85-102) et le livre de Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit, autour de Flaubert*.

¹⁶ Lors d'une conversation téléphonique avec Gagné le 9 janvier 1996, nous avons

appris que Gabrielle Roy a refusé de publier intégralement son texte et en a malheureusement brûlé le manuscrit. Ricard confirme, dans *Gabrielle Roy. Une vie*, la disparition de ce document (1996, p. 576, note 37).

¹⁷ Victor Hugo, dont nous évoquons plus haut les *tartines* descriptives, par exemple dans *Notre-Dame de Paris*, assigne cependant, dans le même livre, des limites à ce type de discours, quand il condamne la redite, même décorative:

Ce jeune cavalier portait le brillant habit de capitaine des archers de l'ordonnance du roi, lequel ressemble beaucoup trop au costume de Jupiter, qu'on a déjà pu admirer au premier livre de cette histoire, pour que nous en *fatiguions* le lecteur d'une seconde description. (1967, p. 260, nous soulignons).

¹⁸ Sophie Marcotte, dans son article ««Mon cher grand fou...». Dialogue et/ou monologue amoureux dans les lettres de Gabrielle Roy à Marcel Carbotte (1947-1950)», a aussi trouvé que les «longues lettres» adressées par Gabrielle à Marcel «fourmillent de descriptions détaillées et d'anecdotes» (1997-98, p. 98). Une lettre de Gabrielle Roy à Céline Jubinville (petite-cousine de l'auteure), reproduite dans *Les Chemins secrets de Gabrielle Roy. Témoins d'occasions*, contient également une description, celle d'un tapis: «Je n'ai jamais de toute ma vie, eu d'aussi joli petit tapis que celui que Monique m'a apporté récemment de ta part. Je l'ai mis au beau milieu de mon salon devant un grand fauteuil de tissu grège, et il fait si bon effet que tout le monde en rentrant s'exclame «Oh le joli tapis». Au point que c'est lui qu'on remarque en premier lieu et qu'il éclipse tout par ses couleurs gaies, son dessin qui fait penser quelque peu aux peintures abstraites et encore par sa bonne humeur, s'il n'est pas trop osé de parler de bonne humeur à propos d'un tapis. Chère Céline, j'ai l'impression que je pourrais en vendre cent pareils dès demain si je voulais. [...]» (Toussaint, 1999, p. 53).

¹⁹ Les termes exacts sont: «ta description [...] m'a été au cœur». On remarquera que l'idée d'«aller droit au cœur» se matérialise ici, stylistiquement, par une ellipse (celle de «droit») et par une simplification lexicale («aller» remplacé par «être»).

²⁰ Voir également, François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie*, 1996, p. 262-63.

²¹ Quant à l'âge de Gabrielle Roy lors de sa première lecture de *La Steppe*, l'entretien du 28 janvier 1970 entre l'écrivaine et Gagné, retranscrit dans *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, met les choses au point: «aujourd'hui quand j'y songe, je crois qu'une mystérieuse alchimie du temps a joué, et m'a amenée à fausser légèrement les faits réels. Je n'ai probablement pas lu *La Steppe* avant l'âge de dix-sept ou dix-huit ans; c'était l'époque où un jeune ami ukrainien me proposait la lecture des auteurs russes. Mais comme [l'] image de l'arbre était profondément enracinée en moi, je crois avoir reporté sur la première période de ma vie, et sans le faire exprès, cette lecture qui a eu lieu un peu plus tard» (Roy, citée Gagné, 1973, p. 164).

²² À titre d'échantillon, voici comment Tchekhov décrit la steppe — et à travers elle la tristesse d'Iégor, ce personnage de garçonnet que mentionne Roy, au moment où il quitte sa mère pour poursuivre ses études dans un lycée lointain:

On étouffait, et quelle tristesse! La voiture avait beau filer, devant les yeux de Iégor se déroulait toujours le même spectacle : le ciel, la plaine, les collines... La musique dans l'herbe s'était tue. Les guillemots s'étaient envolés, on ne voyait plus de perdrix. Au-dessus de l'herbe flétrie, tournoyaient des freux désœuvrés; ils sont tous semblables et rendent la steppe encore plus monotone (1970, p. 447-48).

²³ Les deux autres étant, par ordre d'apparition, la poésie descriptive et le roman naturaliste (Adam, 1993, p. 54).

²⁴ Voir aussi, "Gabrielle Roy: petite topographie de l'œuvre" (Ricard, 1989, p. 30) et "The last of the Great Storytellers': A Visit with Gabrielle Roy" (Gilbert Lewis, 1981, p. 207). Aux antipodes de Roy, Alain Robbe-Grillet déclare, dans son livre *Pour un nouveau roman*, que le "rôle fondamental" de la description dans le Nouveau Roman n'est pas de "faire voir" (1963, p. 157).

²⁵ Cette citation provient de la transcription littérale de l'entrevue menée par Donald Cameron en 1971.

²⁶ Pour de plus amples détails sur l'anse en question, on se reportera à l'ouvrage *Le Temps qui m'a manqué* (Roy, 1997, p. 30-32). François Ricard, dans *Gabrielle Roy. Une vie*, parle aussi de cette habitude (1996, p. 223).

²⁷ Même observation faite à Paula Gilbert Lewis lors de l'entrevue de juin 1980 (1981, p. 212, note 8).

²⁸ Voir aussi à ce sujet, "Gabrielle Roy: petite topographie de l'œuvre" (Ricard, 1989, p. 33-34).

²⁹ "Créer un poncif, c'est le génie.
Je dois créer un poncif."

(*Fusées, XIII*, 1975, p. 662).

BIBLIOGRAPHIE*

* Nous avons porté en caractère gras les titres des ouvrages et articles qui donnent lieu à citation dans le cours de notre étude. L'abréviation (dir.) signifie "sous la direction de". Le copyright et tous les droits sur les textes de Gabrielle Roy cités dans notre thèse, qu'il s'agisse de textes publiés ou d'inédits, sont la propriété entière et exclusive du Fonds Gabrielle Roy.

1. Œuvres de Gabrielle Roy

Alexandre Chenevert. 1954. Montréal: Stanké, 1979.

—. 1954. Montréal: Beauchemin, 1954.

Bonheur d'occasion. 1945. Montréal: Stanké, 1978.

—. 1945. Deux volumes. Montréal: Pascal, 1945.

—. 1945. Montréal: Beauchemin, 1947.

—. 1945. Montréal: Boréal, 1993.

Ces enfants de ma vie. 1977. Montréal: Stanké, 1983.

Cet été qui chantait. 1972. Montréal: Boréal, 1993.

Courte-Queue. 1979. Montréal: Stanké, 1979.

De quoi t'ennuies-tu Éveline? suivi de *Éty! Éty! Éty!*. 1982, 1979. Montréal: Boréal, 1988.

Enchantment and Sorrow. Trad. Patricia Claxton. Toronto: Lester & Orpen Dennys, 1987. Trad. de *La Détresse et l'enchantement*. 1984.

- Fragiles lumières de la terre*. 1978. Montréal: Stanké, 1982.
- “Gérard le pirate”. *La Revue moderne* 22.1 (1940): 5, 37-39.
- La Détresse et l’enchantement*. 1984. Montréal: Boréal, 1988.
- . 1984. Montréal: Boréal, 1984.
- “La justice en Danaca et ailleurs.” *Les Œuvres libres* 23 (1948): 163-80.
- La Montagne secrète*. 1961. Montréal: Stanké, 1978
- La Petite Poule d’Eau*. 1950. Montréal: Boréal, 1992.
- La Rivière sans repos*. 1970. Montréal: Stanké, 1979.
- La Route d’Altamont*. 1966. Montréal: Éditions HMH, 1969.
- “Le pays de «Bonheur d’occasion».” *Morceaux du grand Montréal*. Robert Guy Scully (dir.). Montréal: Éditions du noroît, 1978. 113-22.
- “Le plus étonnant: les Huttérites.” *Bulletin des agriculteurs* novembre 1942: 8, 30-32.
- L’Espagnole et la Pékinoise*. 1986. Montréal: Boréal, 1986.
- Le Temps qui m’a manqué*. Montréal: Boréal, 1997.
- Ma chère petite sœur. Lettres à Bernadette 1943-1970*. 1988. Montréal: Boréal, 1988.
- Ma vache Bossie*. 1976. Montréal: Leméac, 1976.
- “Retour à Saint-Henri. Discours de réception à la Société royale du Canada.” *Fragiles lumières de la terre*. 1978. Montréal: Stanké, 1982. 161-75.
- Rue Deschambault*. 1955. Montréal: Stanké, 1980
- “Sister Finance.” *Maclean’s Magazine* 15 décembre 1962: 35, 38-44.
- The Cashier*. Trad. Harry Loren Binsse. Toronto: McClelland and Stewart, 1955. Trad. d’Alexandre Chenevert. 1954.

“Une voile dans la nuit.” *Bulletin des agriculteurs* mai 1944: 9, 49, 53.

Un jardin au bout du monde. 1975. Montréal: Stanké, 1987.

Where Nests the Water Hen. Trad. Harry L. Binsse. 1^e édition. New York: Harcourt, Brace and Co., 1951. Trad. de *La Petite Poule d'Eau*. 1950.

2. Autres textes littéraires

Balzac, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Paris: Gallimard Folio, 1972.

—. *La Peau de chagrin*. Le Livre de Poche. Paris: Gallimard et Librairie générale française, 1966.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975.

Beaumarchais. *Le Barbier de Séville*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.

Corneille. *Horace*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950.

Daudet, Alphonse. “**Les étoiles. Récit d’un berger provençal.**” *Lettres de mon moulin*. Nouveaux Classiques Illustrés. Paris: Hachette, 1978.

Du Bellay, Joachim. *Œuvres choisies*. Paris: Classiques Larousse, 1935.

Gide, André. *Journal 1889-1939*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1951.

—. *Journal des Faux-Monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1927.

—. *Les Caves du Vatican*. Paris: Gallimard, 1922.

—. *Les Nourritures terrestres*. Paris: Gallimard, 1992.

—. *Paludes*. Paris: Gallimard, 1926.

Guèvremont, Germaine. *Le Survenant*. Montréal: Fides, 1974.

- Homère. *Iliade – Odyssée*. Trad. Robert Flacelière. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1955.
- Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Paris: Larousse, 1972.
- . *Les Voix intérieures*. Paris: Nelson, [1912?].
- . *Notre-Dame de Paris*. Paris: Flammarion, 1967.
- Kipling, Rudyard. “**The Daughter of the Regiment.**” *Plain Tales from the Hills*. Vol. II. Londres: Macmillan, 1914.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Trad. Armel Guerne. Presses Pocket, 1981.
- Molière. *L’Avare. Œuvres complètes*. Vol III. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- Poe, Edgar Allan. “**Le domaine d’Arnheim.**” *Œuvres en prose*. Trad. Baudelaire. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1951.
- Prévert, Jacques. *Paroles*. Le Livre de Poche, 1949.
- Racine, Jean. *Athalie*. Les Petits Classiques Bordas, 1963.
- Sartre, Jean-Paul. *Les Mots*. Londres: Methuen, 1981.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Alfred Harbage (dir.). Londres: Allen Lane The Penguin Press, 1969.
- Stevenson, Robert Louis. *A Child’s Garden of Verses*. New York: J. H. Sears and Co., 1920.
- Sully Prudhomme. “**Le cygne.**” *XIX^e siècle*. André Lagarde et Laurent Michard (dir.). Paris: Bordas, 1985. 424-25.
- Tchékhov, Anton. “**La Steppe.**” *Œuvres II, Récits 1887-1892*. Trad. Édouard Parayre. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1970. 443-547.
- Tite-Live. *Œuvres (Histoire romaine)*. Vol. I. Trad. Nisard. Paris: Firmin-Didot, 1869.
- Verne, Jules. *Michel Strogoff. Les Voyages extraordinaires*. Tome XI. Paris: Jean de Bonnot, 1977.

Zola, Émile. *Lourdes. Œuvres complètes*. Tome VII. Paris: Cercle du livre précieux, 1968.

3. Sources archivales

Fonds Gabrielle Roy. Collection des manuscrits littéraires. Ottawa. Bibliothèque nationale du Canada.

Fonds Gabrielle Roy et Marcel Carbotte. Collection des manuscrits littéraires. Ottawa. Bibliothèque nationale du Canada.

4. Ouvrages et articles théoriques

Adam, Jean-Michel. "Approche linguistique de la séquence descriptive." *Pratiques* 55 (1987): 3-27.

—. "Aspects du récit en anthropologie." *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Paris: Klincksieck, 1990. 251-82.

—. "Brève histoire d'une unité de composition mal aimée: la description." *Mimesis: théorie et pratique de la description littéraire*. Michel Vanhelleputte et Léon Somville (dir.). Vol. II. Louvain: Uitgeverij Peeters, 1993. 9-30.

—. *Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège: Mardaga, 1990.

—. *La Description*. Que sais-je? (# 2783). Paris: PUF, 1993.

—. "Langue et texte: imparfait/passé simple." *Pratiques* 10 (1976): 49-68.

—. *Le Récit*. Que sais-je? (# 2149). Paris: PUF, 1984.

—. *Les Textes: types et prototypes*. Paris: Nathan, 1992.

- "L'insertion de la description dans le récit." *Le Texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle*. Paris: Nathan, 1994. 163-70.
- "Textualité et séquentialité: l'exemple de la description." *Langue française* 74 (1987): 51-72.
- Adam, Jean-Michel, et Sylvie Durrer. "Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle: le cas de la description." *Langue française* 79 (1988): 5-23.
- Adam, Jean-Michel, et André Petitjean. "Introduction au type descriptif." *Pratiques* 34 (1982): 77-91.
- "Les enjeux textuels de la description." *Pratiques* 34 (1982): 93-117.
- *Le Texte descriptif: poésie historique et linguistique textuelle*. Paris: Nathan, 1989.
- Adam, Jean-Michel, et Françoise Revaz. "Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation." *Langue française* 81 (1989): 59-98.
- *L'analyse des récits*. Paris: Seuil, 1996.
- Adam, Jean-Michel, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame, et Mondher Kilani. *Le Discours anthropologique: description, narration, savoir*. Paris: Klincksieck, 1990.
- Apeldoorn, Jo van. *Pratiques de la description*. Amsterdam: Rodopi, 1982.
- Apothéloz, Denis. "Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial." *Degrés* 35-36 (1983): b1-b19.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trad. W.R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Badescu, Irina. "Quelques remarques sur la fonction du descriptif." *Cahiers roumains d'études littéraires* 2 (1981): 74-80.
- Bal, Mieke. "Descriptions. Étude du discours descriptif dans le texte narratif." *Lalies* (1980): 99-129.

- “Descriptions.” *Narratologie (essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*. Paris: Klincksieck, 1977. 87-111.
- *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- “On Meanings and Descriptions.” *Studies in Twentieth-Century Literature* (1981-82): 100-47.
- “Théorie de la description; l'exemple de *Madame Bovary*.” *Flaubert: la dimension du texte*. Manchester: Manchester University Press, 1982. 175-236.
- Barsch, Karl-Heinrich. **“Pushkin and Mérimée as Short Story Writers (Two Different Approaches to Description and Detail).”** Ann Arbor: Hermitage, 1983.
- Barthes, Roland. “Billy Graham au Vel’ d’Hiv.” *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. 112-15.
- **“Introduction à l’analyse structurale du récit.”** *L’Analyse structurale du récit*. Paris: Seuil, 1981. 7-33.
- **“L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire.”** *Communications* 16 (1970): 172-223.
- *Le Degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- **“L’effet de réel.”** *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984. 179-87.
- “Par où commencer?” *Poétique* 1 (1970): 3-9.
- *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, et Philippe Hamon. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.
- Baudelaire, Charles. “L’art mnémonique.” *Œuvres complètes II. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 1976. 697-700.
- Bauret, Gabriel. “La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau.” *Littérature* 27 (1977): 25-34.

- Beaujour, Michel. "Some Paradoxes of Description." *Yale French Studies* 61 (1981): 27-59.
- Blanchard, Jean-Marc. "The Pleasures of Description." *Diacritics* 7.2 (1977): 22-34.
- Blanchard, Marc Eli. *Description: Sign, Self, Desire*. La Haye: Mouton Publishers, 1980.
- Bland, D.S. "Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel." *The Theory of the Novel*. Philip Stevick (dir.). New York: Collier-Macmillan 1967. 313-31.
- Boll-Johansen, Hans. "Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal." *Revue de littérature comparée* 4 (1976): 421-32.
- Bonheim, Helmut. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: D.S. Brewer, 1982.
- Bonnefis, Philippe. "Le descripteur mélancolique." *La Description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon*. Lille: Éditions universitaires, 1974. 103-51.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Borel, Marie-Jeanne. "La schématisation, la description et le nouveau utérin." *Revue européenne des sciences sociales* 77 (1987): 159-77.
- . "Le discours descriptif, le savoir et ses signes." *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Paris: Klincksieck, 1990. 21-69.
- . "Les objets du discours." *Sémiologie du raisonnement*. Jean-Blaise Grize (dir.). Berne: Peter Lang, 1984. 155-86.
- Borel, Marie-Jeanne, et Catherine Wulser-Péquegnat. "Raisonnement sur l'espace." *Degrés* 35-36 (1983): e1-e18.
- Buffat, Marc. "Morale de la description." *Critique* 546 (1992): 857-68.

- "Sur la notion de description dans *L'Encyclopédie*." *Rhétorique et discours critiques. Échanges entre langue et métalangues: actes du colloque tenu à l'École Normale Supérieure les 13 et 14 mars 1987*. Paris: Presse de l'École Normale Supérieure, 1989. 113-21.
- Buisine, Alain. "Un cas limite de la description: l'énumération." *La Description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*. Lille: Éditions universitaires, 1974. 81-102.
- Butlin, Nina Hopkins. "Opérations de la description dans *Le Ventre de Paris* de Zola." *ALFA* 5 (1992): 87-107.
- Calame, Claude. "Pausanias le périégète en ethnographie ou comment décrire un culte grec." *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Paris: Klincksieck, 1990. 227-50.
- Calinescu, Al. "*Les secrets du cœur et les évidences du texte*." *Cahiers roumains d'études littéraires* 2 (1981): 58-66.
- Calloud, Jean. *Structural Analysis of Narrative*. Philadelphie: Fortress Press, 1976.
- Casey, Edward S. "Literary Description and Phenomenological Method." *Yale French Studies* 61 (1981): 176-201.
- Chalonge, Florence de. "Espace, regard et perspectives. La promenade au bois de Boulogne dans *La Curée* d'Émile Zola." *Littérature* 65 (1987): 58-69.
- Chambers, Ross. "Describing Description." *Meaning and Meaningfulness. Studies in the Analysis and Interpretation of Texts*. Lexington, KY: French Forum Publishers, 1979. 90-101.
- *Mélancolie et opposition*. Paris: José Corti, 1987.
- Chenet, Françoise. "Le paysage comme parti pris." *Énonciation et parti pris. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5, 6, 7 février 1990)*. Walter De Mulder et Franc Schuerewegen (dir.). Amsterdam: Rodopi, 1992. 87-96.
- Chiss, Jean-Louis. "Raconter et témoigner: le vécu à la croisée du théorique et du politique." *Pratiques* 45 (1985): 13-31.
- Cioranescu, Alexandre. "La découverte de l'Amérique et l'art de la description." *Revue des sciences humaines* (1962): 161-68.

- Coste, Didier. "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire." *Poétique* 43 (1980): 354-71.
- Courtés, Joseph. *Sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application*. Paris: Hachette Supérieur, 1993.
- Curtius, Ernst Robert. "Le paysage idéal." *La Littérature européenne et le moyen âge latin*. Paris: PUF, 1956. 226-47.
- Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Damamme, Béatrice. "**Réflexions sur le rôle des démarcateurs de coordination dans les énumérations littéraires.**" *Le Français moderne* 1 (1981): 20-35.
- Debray-Genette, Raymonde. "Description, dissection: *Par les champs et par les grèves.*" *Flaubert: la dimension du texte*. P. M. Wetherill (dir.). Manchester: Manchester University Press, 1982. 141-56.
- . "L'empire de la description." *Revue d'histoire littéraire de la France* 4-5 (1981): 573-84.
- . *Métamorphoses du récit, autour de Flaubert*. Paris: Seuil, 1988. 209-311.
- . "**Some Functions of Figures in Novelistic Description.**" *Poetics Today* 5.4 (1984): 677-88.
- Didier, Béatrice. "Senancour et la description romantique." *Poétique* 51 (1982): 315-28.
- Dolbec, Nathalie. "**Portrait du descripteur dans *Les Caves du Vatican*.**" *Bulletin des amis d'André Gide* 110-11 (1996): 179-89.
- Dubois, J. "Les problèmes du vocabulaire technique." *Cahiers de lexicologie* 9 (1966): 103-12.
- Dubois, Jacques. "Les refuges de Gervaise: Pour un décor symbolique de *L'Assommoir*." *Les Cahiers naturalistes* 11.30 (1965): 108-17.
- Duchet, Claude. "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit." *Littérature* 1 (1971): 5-14.

Duckworth, Alistair M. "Little Dorrit and the Question of Closure." *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 110-30.

Duncan, Alastair B. "La description dans *Leçon de choses* de Claude Simon." *Littérature* 38 (1980): 95-105.

Eliot, T.S. "**Hamlet and His Problems.**" *The Sacred Wood (Essays on Poetry and Criticism)*. 7^e édition. Londres: Methuen, 1950. 95-103.

Falconer, Graham. "L'entrée en matière chez Balzac: prolégomènes à une étude sociocritique." *La Lecture sociocritique du texte romanesque*. Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.). Toronto: Hakkert, 1975. 129-50.

Fanger, Donald "Dead Souls: The Mirror and the Road." *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 24-47.

Flottum, K. "Marqueurs de structure textuelle — Le cas des marqueurs d'énumération." *Actes du XV^e congrès international des linguistes, Québec, Université Laval, 9-14 août 1992*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1992. 177-80.

Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

Fonyi, Antonia. "Nouvelle, subjectivité, structure. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale." *Revue de littérature comparée* 4 (1976) 355-75.

Frappier-Mazur, Lucienne. "La description mnémonique dans le roman romantique." *Littérature* 36 (1980): 3-26.

Frédéric, Madeleine. "**Énumération, énumération homologique, énumération chaotique, essai de caractérisation.**" *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes* 8 (1986): 105-17.

Frolich, Juliette. "**Le texte initial: la description du boudoir de Mme du Tillet dans *Une fille d'Ève***" *L'Année balzacienne* 2 (1981): 205-23.

—. *Pictogrammes. Figures du descriptif dans le roman balzacien*. Oslo: Solum Forlag A/S, 1985.

Fromilhague, Catherine. *Les Figures de style*. Paris: Nathan, 1995.

- Fromilhague, Catherine, et Anne Sancier. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris: Bordas, 1991.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- . “Frontières du récit.” *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. 49-69.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- . *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Gengembre, Gérard. *Les Grands Courants de la critique littéraire*. Paris: Seuil, 1996.
- Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal: vlb éditeur, 1993.
- Gothot-Mersch, Claudine. “La description des visages dans *Madame Bovary*.” *Littérature* 15 (1974): 17-26.
- Granger, Gilles Gaston. “Définir, décrire, montrer.” *Actes de langue française et de linguistique*. Vol. V. Halifax: Université Dalhousie, 1992. 3-16.
- Greimas, Algirdas Julien. “Description et narrativité à propos de «La ficelle» de Guy de Maupassant.” *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983. 135-55.
- . “La clôture du récit.” *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*. Paris: Seuil, 1976. 253-62.
- . “L'écriture cruciverbiste.” *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970. 285-308.
- Grojnowski, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris: Dunod, 1993.
- Halsall, Albert. “La transition: descriptions et ambiguïtés narrativo-discursives dans *Victoire* de William Faulkner.” *L'Ordre du descriptif*. Jean Bessière (dir.). Paris: PUF, 1988. 159-72.
- Hamon, Philippe. “Clausules.” *Poétique* 24 (1975): 495-526.
- . “Décrire le descriptif.” *Degrés* 22 (1980): h1-h16.
- . *Du descriptif*. 4^e édition. Paris: Hachette Livre, 1993.

- **“Du savoir dans le texte.”** *Revue des sciences humaines* 160.4 (1975): 489-99.
 - ***La Description littéraire, de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie.*** Paris: Macula, 1991.
 - **“Notes sur la description naturaliste.”** *Actes de langue française et de linguistique.* Vol. V. Halifax: Université Dalhousie, 1992. 65-69.
 - **“Pour un statut sémiologique du personnage.”** *Littérature* 6 (1972): 86-110.
 - **“Qu'est-ce qu'une description?”** *Poétique* 12 (1972): 465-85.
 - **“Rhetorical Status of the Descriptive.”** *Yale French Studies* 61 (1981): 1-26.
 - **“Texte littéraire et métalangage.”** *Poétique* 31 (1977): 261-84.
 - **“Un discours contraint.”** *Poétique* 16 (1973): 411-45.
- Hart, Francis R. **“Scott's Endings: The Fictions of Authority.”** *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 48-68.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Hell, Victor. **“L'art de la brièveté. Genèse et formes du récit court: «Short Stories» et «Kurzgeschichten».** *Revue de littérature comparée* 4 (1976): 389-401.
- Hermstein Smith, Barbara. *Poetic Closure. A Study of How Poems End.* Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Hopkins Butlin, Nina. **“Autour des papillons: la description scientifique et la description littéraire.”** *Actes du XV^e congrès international des linguistes, Québec, Université Laval, 9-14 août 1992.* Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1992. 403-05.
- Howard, Richard. **“A Description of «Description (of a Description)».”** *Facing Texts: Encounters between Contemporary Writers and Critics.* Heide Ziegler (dir.). Durham: Duke University Press, 1988. 144-50.
- Ibsch, Elrud. **“Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts.”** *Poetics Today* 3.4 (1982): 97-113.

- Imbert, Patrick. "La structure de la description réaliste dans la littérature européenne." *Semiotica* 44.1-2 (1983): 95-122.
- . "Sémiostyle: la description chez Balzac, Flaubert et Zola." *Littérature* 38 (1980): 106-28.
- . *Sémiotique et description balzacienne*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978.
- Irwin, Michael. *Picturing: Description and Illusion in the Nineteenth-Century Novel*. Londres: George Allen & Unwin, 1979.
- Jacob, Christian. "Récit de voyage et description." *Lalies. Actes des sessions de linguistique et de littérature I (Aussois, 3-7 septembre 1979)*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1980. 131-41.
- Jost, François. *L'Œil-caméra: entre film et roman*. Lyon: Presses de l'Université de Lyon, 1987.
- Joubert, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris: Armand Colin, 1988.
- Kaempfer, Jean. "Robert Pinget, la description dans quelques états." *Poétique* 88 (1991): 387-98.
- Kermode, Frank. "Sensing Endings." *Nineteenth-Century Fiction* 1 (1978): 144-58.
- Kittay, Jeffrey. "Descriptive Limits." *Yale French Studies* 61 (1981): 225-43.
- Kokelberg, Jean. *Les Techniques du style: vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*. Nouvelle édition. Paris: Nathan, 1993.
- Kremer-Marietti, Angèle. "Peut-on faire une théorie de la description?" *L'Ordre du descriptif*. Jean Bessière (dir.). Paris: PUF, 1988. 9-21.
- Kucich, John. "Action in the Dickens Ending: *Bleak House* and *Great Expectations*." *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 88-109.
- La Description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*. Lille: Éditions universitaires, 1974.

- Lafon, Henri. "Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle." *Poétique* 51 (1982): 303-13.
- Lascault, Gilbert. "Commencements de Dumas." *L'Arc* 71 (1977): 4-6.
- Laugaa, Maurice. "Le récit de liste." *Études françaises* 14.2 (1978): 155-81.
- Legros, Georges. "**Description, la mal aimée.**" *Cahiers d'analyse textuelle* 18 (1976): 107-21.
- Le Huenen, Roland, et Paul Perron. "**Balzac et la représentation.**" *Poétique* 61 (1985): 75-90.
- Le Portrait littéraire.* Kupisz, K., G.-A. Perouse, et J.-Y. Debreuille (dir.). Lyon: Presses de l'Université de Lyon, 1988.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture.* 1763. Trad. Charles Vanderbourg. Paris: Antoine-Augustin Renouard, 1802.
- Levy, Zvi Herman. "«**Le soleil déclinant...**»: description statique et description dynamique dans *La Porte étroite*." *Bulletin des amis d'André Gide* 8.45 (1980): 53-73.
- Lodge, David. "Types of Description." *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature.* Londres: Arnold, 1977. 93-103.
- Lopes, José Manuel. *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-Literary Studies.* Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- Lord, Michel. "L'ekphrasis fantastique. Descriptif d'étrangeté et modalités du savoir dans «La Bouquinerie d'Outre-Temps» d'André Carpentier." *Voix et images* 21-1 (1995): 124-37.
- L'Ordre du descriptif.* Jean Bessière (dir.). Paris: PUF, 1988.
- Lukács, Georg. "Raconter ou décrire." *Problèmes du réalisme.* Paris: L'Arche, 1975. 130-75.

- Magureanu, Anca. "Description /vs/ narration: une remise en question?" *Cahiers roumains d'études littéraires* 2 (1981): 42-48.
- Maingueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1993.
- . *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours: problèmes et perspectives*. Paris: Classiques Hachette, 1976.
- . *Les Termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996.
- Martin, Terence. "Beginnings and Endings in the Leatherstocking Tales." *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 69-87.
- Melançon, Joseph. "La description littéraire et ses procédures: l'exemple de Balzac." *Itinéraires du XIX^e siècle* (1996): 103-15.
- Metzidakis, Stamos. *Repetition and Semiotics. Interpreting Prose Poems*. Birmingham, AL: Summa Publications, 1986.
- Miller, D. A. *Narrative and its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Miller, J. Hillis. "The Problematic of Ending Narrative." *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 3-7.
- Mimesis. Théorie et pratique de la description littéraire*. Michel Vanhelleputte et Léon Somville (dir.). Vol. II. Louvain: Uitgeverij Peeters, 1993.
- Molinié, Georges. *Éléments de stylistique française*. Paris: PUF, 1986.
- . *La Stylistique*. Paris: PUF, 1993.
- Molino, Jean. "Dimensions de la description." *Actes de langue française et de linguistique*. Vol V. Halifax: Université Dalhousie, 1992. 71-86.
- . "Logiques de la description." *Poétique* 91 (1992): 363-82.
- Mortimer, Armine Kotin. "La clôture féminine des *Jeux d'esprit*." *L'Esprit créateur* 23.2 (1983): 107-16.

- *La Clôture narrative*. Paris: Librairie José Corti, 1985.
- "Narrative Closure and the Paradigm of Self-Knowledge in *La Princesse de Clèves*." *Style* 17.2 (1983): 181-95.
- "Narrative Finality." *Studies in 20th Century Literature* 5 (1981): 175-95.
- "Problems of Closure in Balzac's Stories." *French Forum* 10.1 (1985): 20-39.
- Mortureux, M.-F. "**Paradigmes désignationnels.**" *Configurations discursives*. SEMEN 8 (1993): 121-42.
- Mosher Jr., Harold F. "Toward a Poetics of «Descriptized» Narration." *Poetics Today* 12.3 (1991): 425-45.
- Mourey, Jean-Pierre. "Parcours et figures du paysage urbain." *Littérature* 61 (1986): 85-97.
- Mozet, Nicole. "La description de la Maison-Vauquer." *L'Année balzacienne* (1972): 97-130.
- Mrozowicki, Michal. "**La description dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Pérec.**" *L'Ordre du descriptif*. Jean Bessière (dir.). Paris: PUF, 1988. 209-22.
- Nicolas, Anne. "**Une économie de la violence.**" *La Description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*. Lille: Éditions universitaires, 1974. 61-80.
- Nicolson, Marjorie H. *The Art of Description*. New York: F. S. Crofts, 1928.
- Parker, Hershel et Henry Binder, "Exigencies of Composition and Publication: *Billy Budd, Sailor* and *Pudd'nhead Wilson*." *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 131-43.
- Perrone-Moisés, Leyla. "Balzac et les fleurs de l'écritoire." *Poétique* 43 (1980): 305-23.
- Petitjean, André. "Écrire, décrire." *Pratiques* 29 (1981): 85-105.
- "Fonctions et fonctionnements des descriptions dans l'écriture réaliste: L'exemple des paysages." *Pratiques* 55 (1987): 61-88.

- Reid, James H. *Narration and Description in the French Realist Novel. The Temporality of Lying and Forgetting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Bordas, 1991.
- Revaz, Françoise. "Du descriptif au narratif et à l'injonctif." *Pratiques* 56 (1987): 18-38.
- . "Narration, description ou tableau? Approche linguistique d'une classification rhétorique." *Études de lettres* (1991): 113-33.
- Reynaud, Denis. "Pour une théorie de la description au 18^e siècle." *Dix-huitième siècle* 22 (1990): 347-66.
- Ricard, François. "Le décor romanesque." *Études françaises* 8.4 (1972): 343-62.
- Ricardou, Jean. "Belligérance du texte." *La Production du sens chez Flaubert*. Claudine Gothot-Mersch (dir.). Cerisy-La-Salle: Union générale d'éditions, 1975. 85-102.
- . "De natura fictionis." *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1971. 33-38.
- . *Le Nouveau Roman suivi de Les Raisons de l'ensemble*. Paris: Seuil, 1973. 123-46.
- . "Le texte en conflit." *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil, 1978. 24-88.
- . "L'ordre des choses ou une expérience de description méthodique." *Pratiques*, n° spécial Colloque de Cerisy: *Pour un nouvel enseignement du français* (1979): 75-84.
- . "Problèmes de la description." *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1967. 91-121.
- Richter, David, H. *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Riffaterre, Michael. "Clichés et systèmes descriptifs." *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1978. 58-65.

- . "Descriptive Imagery." *Yale French Studies* 61 (1981): 107-25.
- . *La Production du texte*. Paris: Seuil, 1979.
- . "Le poème comme représentation." *Poétique* 4 (1970): 401-18.
- . "Le tissu du texte." *Poétique* 34 (1978): 193-203.
- . "On the Diegetic Functions of the Descriptive." *Style* 20.3 (1987): 281-93.
- . *Sémiotique de la poésie*. 1978. Trad. Jean-Jacques Thomas. Paris: Seuil, 1983.
- . "Système d'un genre descriptif." *Poétique* 9 (1972): 15-30.
- Rimmon-Kenan, Schlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Methuen, 1983.
- Robbe-Grillet, Alain. "Temps et description dans le roman d'aujourd'hui." *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1963. 155-69.
- Sareil, Jean. "La description négative." *Romanic Review* 78.1 (1987): 1-9.
- Sarkany, Stéphane. "Description et littérature: l'ontologie de Lukács." *L'Ordre du descriptif*. Jean Bessière (dir.). Paris: PUF, 1988. 23-32.
- Simon, Claude. "Roman, description et action." *The Feeling for Nature and the Landscape of Man: Proceedings of the 45th Nobel Symposium held September 10-12, 1978 in Göteborg to celebrate the 200th anniversary of The Royal Society of Arts and Sciences of Göteborg*. Paul Hallberg (dir.). Göteborg: Royal Society of Arts and Sciences, 1980. 79-93.
- Smiley, Timothy John. *The Theory of Descriptions*. Londres: Oxford University Press, 1983.
- Smith, Mack. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Sorin, Noëlle. "De la lisibilité linguistique à une lisibilité sémiotique." *Revue québécoise de linguistique* 25.1 (1996): 61-97.

- Steel, David. "Description et cécité chez André Gide." *L'Ordre du descriptif*. Jean Bessière (dir.). Paris: PUF, 1988. 63-77.
- Stenberg, Meir. "Ordering the Unordered: Time, Space and Descriptive Coherence." *Yale French Studies* 61 (1981): 60-88.
- Stevick, Philip. *The Chapter in Fiction. Theories of Narrative Division*. Syracuse: Syracuse University Press, 1970.
- Suhamy, Henri. *Les Figures de style*. 6^e édition. Que sais-je? (# 1889). Paris: PUF, 1993.
- Thacker, Robert. "The Plains Landscape and Descriptive Technique." *Great Plains Quarterly* 2.3 (1982): 146-56.
- Thérien, Michel. "Métaphores animales et écriture balzacienne: le portrait et la description." *L'Année balzacienne* (1979): 193- 208.
- Théron, Michel. *Réussir le commentaire stylistique*. Paris: Ellipses, 1992.
- Tison-Braun, Micheline. *Poétique du paysage. Essai sur le genre descriptif*. Paris: Nizet, 1980.
- Todorov, Tzvetan. *La Notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil, 1987.
- Toma, Dolores. "La description: nommer, dire." *Cahiers roumains d'études littéraires* 2 (1981): 67-73.
- Torgovnick, Marianna. *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Vadé, Yves. "Poème en prose et description." *Le Poème en prose et ses territoires*. Paris: Belin, 1996. 196-202.
- Valette-Fondo, Madeleine. "L'ordre du descriptif dans *Les Corps conducteurs*." *L'Ordre du descriptif*. Jean Bessière (dir.). Paris: PUF, 1988. 79-95.
- Van Buuren, Maarten. "L'essence des choses. Étude de la description dans l'œuvre de Claude Simon." *Poétique* 43 (1980): 324-33.

- Van Dijk, Teun A. "Action, Action Description, and Narrative." *New Literary History* 6.2 (1975): 273-94.
- Van Rossum-Guyon, Françoise. "Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Un exemple: *Le Curé de village*." *L'Année balzacienne* 1 (1980): 111-36.
- Vareille, Jean-Claude. "What We Learn from an Open Window." *The Review of Contemporary Fiction* 5.1 (1984): 114-27.
- Verrier, Jean. *Les Débuts de romans*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1992.
- Via, Sara. "Description et anti-description chez Paul Alexis." *La Description: Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*. Lille: Éditions universitaires, 1974. 153-66.
- Vitoux, Pierre. "Le jeu de la focalisation." *Poétique* 51 (1982): 359-68.
- Vouilloux, Bernard. "La description du tableau: la peinture et l'innommable." *Littérature* 73 (1989): 61-82.
- . "La description du tableau: l'échange." *Littérature* 75 (1989): 21-41.
- . "Le tableau: description et peinture." *Poétique* 65 (1986): 3-18.
- Wagner, Peter. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s)." *Icons — Texts — Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Peter Wagner (dir.). Berlin: Walter de Gruyter, 1996. 1-40.
- Weinrich, Harald. *Le Temps: le récit et le commentaire*. 1964. Trad. Michèle Lacoste. Paris: Seuil, 1973.
- Welsh, Alexander. "Opening and Closing *Les Misérables*." *Nineteenth-Century Fiction* 33.1 (1978): 8-23.
- Zola, Émile. "De la Description." *Le Roman expérimental. Les Œuvres complètes d'Émile Zola III, Œuvres critiques*. Paris: François Bernouard, 1928. 185-90.

5. Critique royenne

Abley, Mark. "**Less is more.**" *Maclean's* 12 mars 1979: 56.

Alain, Albert. "*Bonheur d'occasion*, roman en deux volumes par Gabrielle Roy." *Le Devoir* 15 septembre 1945: 3.

Allaire, Emilia B. "Notre grande romancière: Gabrielle Roy." Interview. *L'Action catholique* 5 juin 1960: 16.

Allard, Jacques. "**Le chemin qui mène à *La Petite Poule d'Eau*.**" *Cahiers de Sainte-Marie* 1 (1974): 57-69.

Ambrière, Francis. "Gabrielle Roy, écrivain canadien." *Revue de Paris* (1947): 136-39.

Amprimoz, Alexandre L. "Fonction gestuelle: *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy." *Présence francophone* 24 (1982): 123-37.

—. "L'homme-arbre de *La Montagne secrète*." *Canadian Literature* 88 (1981): 166-71.

Andron, Marie-Pierre. "La représentation du corps dans *Alexandre Chenevert*." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 123-35.

Arcand, Tatiana. "**Les contes pour enfants de Gabrielle Roy.**" *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 335-50.

Babby, Ellen Reisman. "*La Rivière sans repos*: Gabrielle Roy's «spectacular» text." *Québec Studies* 2 (1984): 105-17.

—. *The Play of Language and Spectacle: A Structural Reading of Selected Texts by Gabrielle Roy*. Toronto: ECW Press, 1985.

Bartosova, Marie. "Le merveilleux quotidien dans «L'Enfant de Noël», un récit de *Ces enfants de ma vie*." *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 1.2 (1989): 181-84.

Bartosova-Jack, Marie. "Images de l'enfance dans *Ces enfants de ma vie*." *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 351-60.

Beaudette, Karine. "«Je n'ai jamais entendu un 'C'est qui ça?'»" *La Liberté* 82.26 (1995): 18.

Beaudry, Pauline. "Répondre à l'appel intérieur..." Interview. *Terre et foyer* 27.7 (1968-9): 5-8.

Bednarski, Betty. "To Hold Happiness in One Hand: Gabrielle Roy's Autobiography." *The Antigonish Review* 76 (1989): 25-33.

Behoude, Ekitike. *Dialectique de la ville et de la campagne chez Gabrielle Roy et chez Mongo Beti*. Montréal: Éditions Qui, 1983.

Belleau, André. *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Sillery: Les Presses de l'Université du Québec, 1980. 39-89.

Bessette, Gérard. "Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy." *Études littéraires* 2.2 (1969): 177-202.

—. "*Bonheur d'occasion*." *L'Action universitaire* 4 (1952): 53-74.

—. "Gabrielle Roy." *Trois romanciers québécois*. Montréal: Éditions du jour, 1973. 179-237.

—. "Interview avec Gabrielle Roy." *Une littérature en ébullition*. Montréal: Éditions du jour, 1968. 303-08.

Bessette, Gérard, et Annie Montaut. "Alexandre Chenevert, roman de Gabrielle Roy." *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome III. Montréal: Fides, 1982. 32-38.

Blais, Jacques. "L'unité organique de *Bonheur d'occasion*." *Études françaises* 6.1 (1970): 25-50.

- Blodgett, E.D. "Gardens at the World's End or Gone West in French." *Essays on Canadian Writing* 17 (1980): 113-26.
- Blondin, Michel. "L'Animation sociale en milieu urbain: une solution." *Recherches sociographiques* 6.3 (1965): 283-304.
- Boucher, Jean-Pierre. "Regarder passer le train: *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy." *Instantanés de la condition québécoise: études de textes*. Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 1977. 71-89.
- . "Un recueil de récits brefs: *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy." *Canadian Literature* 119 (1988): 45-54 (repris sous le titre "Initiation à l'enfance et à l'âge adulte. *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy". *Le Recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*. Montréal: Fides, 1992. 103-13).
- Bourbonnais, Nicole. "Gabrielle Roy, de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix." *Voix et images* 16.1 (1990): 95-109.
- . "Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin." *Voix et images* 14.1 (1988): 72-89 (repris dans *L'Autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois*. Lori Saint-Martin (dir.). Tome I. Montréal: XYZ, 1992. 97-116).
- . "La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy." *Voix et images* 7.2 (1982): 367-84.
- Boyce, Marie-Dominique. "Le désert de la vie: trajectoire purificatrice de l'écrivain." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995*. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 523-30.
- Brochu, André. "Gabrielle Roy." *La Visée critique. Essais autobiographiques et littéraires*. Montréal: Boréal, 1988. 169-230.
- . "La Montagne secrète: le schème organisateur." *Études littéraires* 17.3 (1984): 531-44.
- . "La structure sémantique de *Bonheur d'occasion*." *Revue des sciences humaines* 45.173 (1979): 37-47.

- . “Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion*.” *Écrits du Canada français* 22 (1966):165-208.
- Brotherson, Lee. “Alexandre Chenevert: An Unhappy Sisyphus.” *Essays in French Literature* 18 (1981): 86-99.
- . “Identity and Milieu in Gabrielle Roy’s *Alexandre Chenevert*: from Two- to Three-Dimensionality.” *Australian Journal of French Studies* 28.2 (1991): 179-89.
- Cadieux, Micheline. “Une question d’écriture.” *Études françaises* 25.1 (1989): 115-25.
- Calloud, Jean et Louis Panier. “Au sujet de l’écriture. Analyse sémiotique de deux nouvelles de Gabrielle Roy.” *Protée* 11.3 (1983): 58-70.
- Cameron, Donald. “**Don Cameron Interviews Gabrielle Roy.**” *Quill & Quire* 38.10 (1972): 3, 7-8.
- . “**Gabrielle Roy: A Bird in the Prison Window.**” *Conversations with Canadian Novelists, Part II*. Toronto: Macmillan, 1973. 128-44.
- Chadbourne, Richard. “Essai bibliographique: cinq ans d’études sur Gabrielle Roy.” *Études littéraires* 17.3 (1984): 597-609.
- . “L’écologie dans l’œuvre de Gabrielle Roy.” *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest* 3.1 (1991): 69-80.
- . “Le Saint-Laurent dans *Bonheur d'occasion*.” *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 69-80.
- . “The Journey in Gabrielle Roy’s Novels.” *Travel, Quest, and Pilgrimage as a Literary Theme: Studies in Honor of Reino Virtanen*. Frans C. Amelinckx et Joyce N. Megay (dir.). Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1978. 251-60.
- Chaput-Rolland, Solange. “Kaléidoscope littéraire.” *L’Action universitaire* 3 (1951): 42-54.

- Charbonneau, Robert. "Gabrielle Roy." *Romanciers canadiens*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1972. 107-14.
- Charland, Roland-M., et Jean-Noël Samson. "Gabrielle Roy." *Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française*. Montréal: Fides, 1967.
- Clemente, Linda M. "**Gabrielle Roy: évolution d'un style narratif.**" *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 8.2 (1996) 219-37.
- . "Gabrielle Roy on Gabrielle Roy: *Ces enfants de ma vie.*" *Essays on Canadian Writing* 50 (1993): 83-107.
- Coleman, Patrick. *The Limits of Sympathy: Gabrielle Roy's The Tin Flute*. Toronto: ECW Press, 1993.
- Collet, Paulette. "**La Route d'Altamont et Who has seen the Wind: deux enfants des prairies face au mystère de la vie et de la mort.**" *Héritage et Avenir des francophones de l'Ouest*. Actes du 5^e colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, tenu à St. Thomas More College les 18 et 19 octobre 1985. Monique Genuist, Paul Genuist, Frann Harris et Jean-Guy Quenneville (dir.). Saskatoon: University of Saskatchewan, 1986. 65-75.
- . *L'Hiver dans le roman canadien-français*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1965.
- . "Pays de plaines, paysages marins dans l'œuvre de Gabrielle Roy." *Mer et littérature*. Actes du colloque international "La mer dans les littératures d'expression française du XX^e siècle", tenu à l'Université de Moncton les 22, 23 et 24 août 1991. Melvin Gallant (dir.). Moncton: D'Acadie, 1992. 257-63.
- Costantino, Vincenza. "Gabrielle Roy: ses racines et son imaginaire." *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 381-94.
- Courchene, Marguerite. "**Ces enfants de ma vie, recueil de nouvelles de Gabrielle Roy.**" *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome VI. Montréal: Fides, 1994. 119-22.

- Crochet, Monique. "Perspectives narratologiques sur *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy." *Quebec Studies* 11 (1990-91): 93-102.
- Dammann, Vera. "*The Tin Flute*. Gabrielle Roy." *Lectures* 1 (1947): 247.
- Dansereau, Estelle. "Convergence/Éclatement. L'immigrant au risque de la perte de soi dans la nouvelle *Où iras-tu Sam Lee Wong?* de Gabrielle Roy." *Canadian Literature* 127 (1990): 94-109.
- . "Des écrits journalistiques aux nouvelles littéraires de Gabrielle Roy." *Francophonies d'Amérique* 2 (1992): 115-27.
- . "Le mutisme ethnique ou l'enjeu de la parole dans *Un jardin au bout du monde* de Gabrielle Roy." *Langue et Communication*. Actes du 9^e colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 12, 13 et 14 octobre 1989. André Fauchon (dir.). Saint-Boniface: Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1990. 89-102.
- . "Narrer l'autre: la représentation des marginaux dans *La Rivière sans repos* et *Un jardin au bout du monde*." *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 459-74.
- Dartis, Léon [Henri Girard]. "**La genèse de *Bonheur d'occasion***." *La Revue moderne* 29.1 (1947): 9, 26.
- Daviau, Pierrette. "A la manière de la parabole: le portrait." *Parole-Figure-Parabole. Recherches autour du discours parabolique*. Jean Delorme (dir.). Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987. 231-55.
- . *Passion et désenchantement: une étude sémiotique de l'amour et des couples dans l'œuvre de Gabrielle Roy*. Montréal: Fides, 1993.
- Décarie, Annette. "***La Petite Poule d'Eau***." *Revue dominicaine* 57 (1951): 79-91.
- Delson-Karan, Myrna. "La visualisation lyrique du décor chez Gabrielle Roy." *Francographies: Bulletin de la société des professeurs français et francophones* 2 (1993): 283-90.

- . “Les symboles dans *La Petite Poule d'Eau* de Gabrielle Roy.” *La Revue canadienne des langues vivantes/The Canadian Modern Language Review* 43.2 (1987): 357-63.
- . “The Last Interview: Gabrielle Roy.” *Quebec Studies* 4 (1986):194-205.
- Desmarchais, Rex. “Gabrielle Roy vous parle d'elle et de son roman.” Interview. *Bulletin des agriculteurs* mai 1947: 8-9, 36-39, 43-44.
- Dolbec, Nathalie. “L'espace sonore dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy.” *La Frontière du dit: à l'intérieur et autour du texte*. Henriette Gezundhajt et Paul Bessler (dir.). Toronto: Éditions GFA, 1992. 45-56.
- Dorion, Gilles, et Maurice Émond. “Gabrielle Roy.” Interview. *Québec français* 36 (1979): 33-35.
- Drummond, Dennis “Identité d'occasion dans *Bonheur d'occasion*.” *Solitude rompue. Textes réunis en hommage à David M. Hayne*. Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux (dir.). Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1986. 85-102.
- Dubé, Cécile. “Lire la description dans l'œuvre de Gabrielle Roy.” *Québec français* (1979): 36-37.
- Dubé, Paul. “Le discours du destin. Prolegomènes à une étude de l'autobiographie de Gabrielle Roy.” *Écriture et politique. Actes du 7^e colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, tenu à la Faculté Saint-Jean les 16 et 17 octobre 1987*. Gratien Allaire, Gilles Cadrin et Paul Dubé (dir.). Edmonton: Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean, University of Alberta, 1989. 9-21.
- Ducrocq-Poirier, Madeleine. “L'art de la nouvelle chez Gabrielle Roy dans *Rue Deschambault*.” *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, tenu les 13 et 14 mai 1987. Marie-Lyne Piccione (dir.). Bordeaux-Talence: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991. 21-26.
- Duhamel, Roger. “La destinée d'un anonyme.” *L'Action universitaire* 4 (1954): 50-52.
- Duncan, Dorothy. “Le triomphe de Gabrielle.” Interview. *Maclean's Magazine* 15 avril 1947: 23, 51-54.

- Elder, Jo-Anne. "Écrire le regard: analyse du discours optique dans *Bonheur d'occasion*." *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*. Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.). Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1995. 137-55.
- Essar, Dennis. "Gabrielle Roy et la création littéraire: de l'espace et du temps dans *La Route d'Altamont*." *La Langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*. Actes du quatrième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 23 et 24 novembre 1984. Annette Saint-Pierre et Liliane Rodriguez (dir.). Saint-Boniface: Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1985. 47-66.
- . "Gabrielle Roy: figurations spatiales d'une quête spirituelle." *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, tenu les 13 et 14 mai 1987. Marie-Lyne Piccione (dir.). Bordeaux-Talence: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991. 27-35.
- Éthier-Blais, Jean. "La Montagne secrète de Gabrielle Roy." *Le Devoir*, 28 octobre 1961: 11.
- Fauchon, André. "Excursion géo-littéraire dans les régions de La Petite Poule d'Eau et d'Altamont." *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 731-56.
- Francœur, Louis. "Esquisse d'un art poétique sur une lettre inédite de Gabrielle Roy." *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 221-44.
- Francœur, Marie. "La Détresse et l'enchantement: autobiographie et biographie d'artiste." *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 151-68.
- . "Portrait de l'artiste en pédagogue dans *Ces enfants de ma vie*." *Études littéraires* 17.3 (1984): 545-62.

- Gaboury, Jean-Marie. "Études critiques: *Bonheur d'occasion*." *Lectures* (1948): 261-64.
- Gabrielle Roy: dossier de presse, 1945-1980*. Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.
- Gabrielle Roy: dossier de presse, 1946-1985*. Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.
- Gagné, Marc. *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*. Montréal: Beauchemin, 1973.
- Gallays, François. "Gabrielle Roy et ses deux «sœurs»: Marie-Claire Blais et Anne Hébert." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995*. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 565-74.
- Gann, Andrew. "Géographie urbaine et «géographie émotionnelle» dans *Bonheur d'occasion*." *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*. Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.). Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1995. 157-73.
- Gameau, René. "Rue Deschambault." *Le Droit* 11 avril 1956.
- Gaulin, Michel. "*La Route d'Altamont de Gabrielle Roy*." *Incidences* 10 (1966): 27-38.
- . "Le monde romanesque de Roger Lemelin et Gabrielle Roy." *Le Roman canadien-français*. Tome III. Montréal: Fides, 1964. 133-51.
- Gauvin, Lise. "*Romans et récits*." *University of Toronto Quarterly* 47.4 (1978): 338-46.
- Genuist, Monique. *La Création romanesque chez Gabrielle Roy*. Montréal: Cercle du Livre de France, 1966.

- "Les voix du vent chez Gabrielle Roy." *À la mesure du pays*. Actes du 10^e colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, tenu à St. Thomas More College les 12 et 13 octobre 1990. Jean-Guy Quenneville (dir.). Saskatoon: Unité de recherche pour les études canadiennes-françaises (St. Thomas More College), University of Saskatchewan, 1991. 157-64.
- "L'Ouest réel et mythique dans *Un jardin au bout du monde*." *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, tenu les 13 et 14 mai 1987. Marie-Lyne Piccione (dir.). Bordeaux-Talence: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991. 107-14.
- Genuist, Paul. "Gabrielle Roy, personnage et personne." *Langue et communication*. Actes du 9^e colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 12, 13 et 14 octobre 1989. André Fauchon (dir.). Saint-Boniface: Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest. 1990. 117-25.
- Gilbert Lewis, Paula. "**Female Spirals and Male Cages: the Urban Sphere in the Novels of Gabrielle Roy.**" *Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women Writers of Quebec*. Paula Gilbert Lewis (dir.). Wesport: Greenwood Press, 1985. 71-81.
- "Feminism and Traditionalism in the Early Short Stories of Gabrielle Roy." *Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women Writers of Quebec*. Paula Gilbert Lewis (dir.). Wesport: Greenwood Press, 1985. 27-35.
- "**Gabrielle Roy and Émile Zola: French Naturalism in Quebec.**" *Modern Language Studies* 11.3 (1981): 45-50.
- "La dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy." *Études littéraires* 17.3 (1984): 563-76.
- "*Street of Riches* and *The Road Past Altamont*: the Feminine World of Gabrielle Roy." *Journal of Women's Studies in Literature* 1.2 (1979): 133-41.
- "The Fragility of Childhood: Gabrielle Roy's *Ces enfants de ma vie*." *The American Review of Canadian Studies* 9.2 (1979): 148-53.
- "The Incessant Call of the Open Road: Gabrielle Roy's Incurable Nomads." *The French Review* 53.6 (1980): 816-25.

- “«The Last of the Great Storytellers»: A Visit with Gabrielle Roy.” *The French Review* 55.2 (1981): 207-15.
- *The Literary Vision of Gabrielle Roy: An Analysis of Her Works*. Birmingham, AL: Summa Publications, 1984.
- Godbout, Jacques. “Gabrielle Roy: Notre-Dame des Bouleaux.” Interview. *L'Actualité* janvier 1979: 30-34.
- Grenier-Francœur, Marie. “Étude de la structure anaphorique dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy.” *Voix et images* 1.3 (1976): 387-405.
- Grosskurth, Phyllis. *Gabrielle Roy*. Toronto: Forum House Publishing Company, 1969.
- “Gabrielle Roy and the Silken Noose.” *Canadian Literature* 42 (1969): 6-13.
- Guth, Paul. “Un quart d’heure avec Gabrielle Roy. Prix Fémina 1947, auteur de *Bonheur d’occasion*.” Interview. *Flammes: bulletin d’information des éditions Flammarion* 9 (1947): 1-4 (repris sous le titre “L’interview de Paul Guth: Gabrielle Roy, prix Fémina 1947.” *Gazette des lettres* 13 décembre 1947: 1-2).
- Hahn, Cynthia T. “À la recherche d’une voix: les premiers récits de Gabrielle Roy.” *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l’œuvre de Gabrielle Roy*. Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.). Sainte-Foy: Les Presses de l’Université Laval, 1995. 47-68.
- “Gabrielle Roy: portraits d’une voix en formation.” *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d’occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 29-39.
- “In Search of a «Common Shore»: Deciphering Water Imagery in the Works of Gabrielle Roy.” *Revue francophone de Louisiane* 2.1 (1987): 27-32.
- Harvey, Carol J. “Gabrielle Roy, institutrice: reportage et texte narratif.” *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest* 3.1 (1991): 31-42.

- **“Gabrielle Roy: reporter et romancière.”** *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d’occasion, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 41-52.
 - **“Georges Bugnet et Gabrielle Roy: paysages littéraires de l’Ouest canadien.”** *LittéRéalité* 6.1 (1994): 53-67.
 - *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*. Saint-Boniface: Éditions des plaines, 1993.
 - **“Les collines et la plaine: l’héritage manitobain de Gabrielle Roy.”** *Bulletin du Centre d’études franco-canadiennes de l’Ouest* (1982): 22-27.
 - **“Structures et techniques narratives dans *La Route d’Altamont*.”** *La Langue, la culture et la société des francophones de l’Ouest* 4 (1985): 97-107.
- Hayne, David M. “Gabrielle Roy.” *The Canadian Modern Language Review* (1964): 20-26.
- Heidenreich, Rosmarin. “Le «je» spéculaire: *Rue Deschambault* comme *Bildungsroman*.” *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d’occasion, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 477- 86.
- Hesse, Martha Gudrun. *Gabrielle Roy*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Hind-Smith, Joan. *Three Voices: the Lives of Margaret Laurence, Gabrielle Roy, Frederick Philip Grove*. Toronto: Clarke, Irwin & Co., 1975.
- Hudon, Jean-Guy. **“Un jardin au bout du monde et autres nouvelles de Gabrielle Roy.”** *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome V. Montréal: Fides, 1987. 914-16.
- Hughes, Terrance. *Gabrielle Roy et Margaret Laurence. Deux chemins, une recherche*. Saint-Boniface: Du Blé, 1983.
- Imbert, Patrick. **“Rue Deschambault ou l’ouverture au monde.”** *Lettres québécoises* 5 (1977): 32-33.

- Jasmin, Judith. "Entrevue avec Gabrielle Roy." *Premier-Plan*. Radio-Canada. 30 janvier 1961.
- Jones, R., et F.G. Howlett. "Rue Deschambault: une analyse." *The Canadian Modern Language Review* 24.3 (1968): 58-63.
- Juery, René. "Interprétation de quelques formes des discours de Gabrielle Roy." *Voix et images* 11.2 (1981): 293-317.
- Kapetanovich, Myo. "Bonheur d'occasion, faute d'évasion." *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 3.1 (1991): 97-122.
- . "Gabrielle Roy: *Ces enfants de ma vie*." *L'État de la recherche et de la vie française dans l'Ouest canadien*. Actes du premier colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 20 et 21 novembre 1981. Saint-Boniface: Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1982. 39-46.
- Knowler, Diane. "Deux voyageuses dans l'espace manitobain." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 299-311.
- Kushner, Eva. "De la représentation à la vision du monde." *Québec français* 36 (1979): 38-40.
- Kwaterko, Józef. "La problématique interculturelle dans *Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy." *University of Toronto Quarterly* 63.4 (1994): 566-74.
- Labonté, René. "Gabrielle Roy, journaliste au fil de ses reportages (1939-1945)." *Studies in Canadian Literature* 7.1 (1982): 90-108.
- Laflèche, Guy. "Les Bonheurs d'occasion du roman québécois." *Voix et images* 3.1 (1977): 96-115.
- Lafleur, Bruno. "Bonheur d'occasion." *Revue dominicaine* (1945): 289-96.
- La Folette, James E. "Le parler franco-canadien dans *Bonheur d'occasion*." Thèse de maîtrise ès arts. Université Laval, 1950.

- Lafontaine, Cécile. "L'Étrangère. Gabrielle Roy's Search for Home." *Canadian Forum* 66.759 (1986): 16-22.
- Lavorel, Guy. "Conversion et pluralité: le parcours initiatique de *La Petite Poule d'Eau*." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 83-93.
- Lebel, Maurice. "Alicia par Gabrielle Roy." *L'Explication des textes littéraires*. Québec: Les Presses Universitaires Laval, 1957. 280-99.
- Leclerc, R. "*Rue Deschambault de Gabrielle Roy*." *Lectures* (1955): 33.
- Lecomte, Guy. "***La Petite Poule d'Eau: élection et exclusion, l'innocence problématique.***" *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 95-106.
- Le Grand, Albert. "**Gabrielle Roy ou L'être partagé.**" *Études françaises* 1.2 (1965): 39-66.
- Lemire, Maurice. "*Bonheur d'occasion* ou le salut par la guerre." *Recherches sociographiques* 10.1 (1969): 23-35.
- Levasseur, Jean. "La quête des racines par l'exil: étude comparée de *De quoi t'ennuies-tu Éveline?* (196...) de Gabrielle Roy et *Volkswagen Blues* (1984) de Jacques Poulin." *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, tenu les 13 et 14 mai 1987. Marie-Lyne Piccione (dir.). Bordeaux-Talence: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991. 37-46.
- Lord, Marie-Linda. "**Dans *La Détresse et l'enchantement de Gabrielle Roy*, la chambre est un espace d'intégration psychique.**" *Francophonies d'Amérique* 4 (1994): 97-105.

- MacDonell, Alan. "La métaphore narrative: «L'alouette» de Gabrielle Roy." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 487-95.
- Maindron, André. "Père et fille." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 641-52.
- Malette, Yvon. *L'Autoportrait mythique de Gabrielle Roy: analyse genettienne de La Montagne secrète de Gabrielle Roy*. Orléans: Éditions David, 1994.
- Marazza, Camillo. "De la détresse à l'enchantement: notes sur l'autobiographie de Gabrielle Roy." *Francofonia* 22 (1992): 121-29.
- Marcotte, Gilles. "Bonheur d'occasion et le «grand réalisme»." *Voix et images*, 14.3 (1989): 408-13.
- . "En relisant *Bonheur d'occasion*." *L'Action nationale* 35.3 (1950): 197-206.
- Marcotte, Hélène, et Vincent Schonberger. "*Cet été qui chantait, recueil de récits de Gabrielle Roy.*" *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome V. Montréal: Fides, 1987. 123-24.
- Marcotte, Sophie. "«*Mon cher grand fou...*». Dialogue et/ou monologue amoureux dans les lettres de Gabrielle Roy à Marcel Carbotte (1947-1950)." *Études françaises* 33.3 (1997-98): 94-102.
- May, Cédric. "Des fleurs tenaces dans un désert à peupler: Gabrielle Roy et le thème du jardin." *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, tenu les 13 et 14 mai 1987. Marie-Lyne Piccione (dir.). Bordeaux-Talence: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991. 95-105.
- Mead, Gerald. "The Representation of Solitude in *Bonheur d'occasion*." *Québec Studies* 7 (1988): 116-36.

- Michon, Jacques. "Fonctions et historicité des formes romanesques." *Études littéraires* 14.1 (1981): 61-79.
- Mitcham, Allison. *The Literary Achievement of Gabrielle Roy*. Fredericton: York Press, 1983.
- Mocquais, Pierre-Yves. "La prairie et son traitement dans les œuvres de Gabrielle Roy et de Sinclair Ross." *Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest* (1984): 151-68.
- . "Structuration sémantique dans l'œuvre de Gabrielle Roy: l'exemple des lexèmes *prairie* et *plaine*." *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*. Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.). Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1995. 175-92.
- Morency, Jean. "De la rupture à la continuité: Gabrielle Roy et André Langevin." *Le Mythe américain dans les fictions d'Amérique: de Washington Irving à Jacques Poulin*. Québec: Nuit blanche éditeur, 1994. 149-88.
- . *Un roman du regard: La Montagne secrète de Gabrielle Roy*. Québec: Centre de recherche en littérature québécoise, Université Laval, 1985.
- Morisset, Jean. "Entre la détresse et le déchirement: nature et signification de l'œuvre de Gabrielle Roy." *Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest* (1985): 235-51.
- Murphy, John J. "Visit with Gabrielle Roy." *Thought* 38.150 (1963): 447-55.
- Novelli, Novella. *Gabrielle Roy: de l'engagement au désengagement*. Rome: Bulzoni Editore, 1989.
- Nutting, Stéphanie. "Bonheur d'occasion et Maryse: lectures croisées, lecture en ronds." *Voix et images* 53.2 (1993): 253-63.
- O'Donnell, Kathleen. "Gabrielle Roy's Portrait of the Artist." *Revue de l'Université d'Ottawa* 44.1 (1974): 70-77.
- Ouellet, Lise. "Du récit d'apprentissage au discours des adieux dans *La Détresse et l'enchantement*." *Dalhousie French Studies* 23 (1992): 69-77.

- Parizeau, Alice. "Gabrielle Roy, la grande romancière canadienne." Interview. *Châtelaine* 7.4 (1966): 44, 118-23, 137, 140.
- . "La grande dame de la littérature québécoise." Interview. *La Presse* 23 juin 1967: 20-21, 23.
- Parris, David L. "Une rencontre dans une gare: le premier contact de Gabrielle Roy et de l'oncle Edouard à Paris." *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, tenu les 13 et 14 mai 1987. Marie-Lyne Piccione (dir.). Bordeaux-Talence: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991. 85-93.
- Paterson, Janet M. "La poétique de l'alimentation dans *Bonheur d'occasion*." *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 8.2 (1996): 201-18.
- Phi, Ylang. "Aspects de la mémoire dans *La Détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy." *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 4.2 (1992): 275-89.
- Piccione, Marie-Lyne. "La dialectique de la plaine et de la montagne dans l'œuvre de Gabrielle Roy." *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 313-22.
- Poulin, Gabrielle. "Romans, récits, nouvelles, contes." *University of Toronto Quarterly* 45.4 (1976): 326-33.
- . "Une merveilleuse histoire d'amour: *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy." *Les Lettres québécoises* 8 (1977): 5-9.
- Primeau, Marguerite A. "Gabrielle Roy et la prairie canadienne." *Writers of the Prairies*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1973. 115-28.
- Purdy, Anthony. "On the Outside Looking In: The Political Economy of Everyday Life in Gabrielle Roy's *Bonheur d'occasion*." *A Certain Difficulty of Being: Essays on the Quebec Novel*. Montréal/Kingston: McGill/Queen's University Press, 1990. 41-61.
- Resch, Yannick. "La problématique urbaine dans deux romans montréalais de Gabrielle Roy: *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*." *Études canadiennes* 1 (1975): 79-87.

- “**La ville et son expression romanesque dans *Bonheur d’occasion* de Gabrielle Roy.**” *Voix et images* 4.2 (1978): 244-57.

- Ricard, François. *Gabrielle Roy*. Montréal: Fides, 1975.

- “Gabrielle Roy: petite topographie de l’œuvre.” *Écrits du Canada français* 66 (1989): 23-38.

- *Gabrielle Roy. Une vie*. Montréal: Boréal, 1996.

- “Il y a cinquante ans, *Bonheur d’occasion*.” *Colloque international «Gabrielle Roy»*. Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d’occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 3-26.

- *Inventaire des archives personnelles de Gabrielle Roy conservées à la Bibliothèque nationale du Canada*. Montréal: Boréal, 1992.

- “**La métamorphose d’un écrivain. Essai biographique.**” *Études littéraires* 17.3 (1984): 441-55.

- “*La Montagne secrète*, roman de Gabrielle Roy.” *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome IV. Montréal: Fides, 1984. 593-96.

- “*La Petite Poule d’Eau*, roman de Gabrielle Roy.” *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome III. Montréal: Fides, 1982. 751-54.

- “Le cercle enfin uni des hommes: hommage à Gabrielle Roy pour sa trentième année de création littéraire.” *Liberté* 18.1 (1976): 59-78.

- “Les mémoires secrets d’une jeune fille pas très rangée.” *L’Actualité* octobre 1984: 15-18.

- “**L’œuvre de Gabrielle Roy comme «espace autobiographique».**” *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994. Martine Mathieu (dir.). Paris: C.E.L.F.A./L’Harmattan, 1996. 23-30.

- “*Rue Deschambault*, recueil de nouvelles de Gabrielle Roy.” *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome III. Montréal: Fides, 1982. 885-87.

Richer, Julia. "**La Petite Poule d'Eau.**" *Notre Temps* (1950): 3.

Riddick, T.V. "**Gabrielle Roy dans la plénitude de son art.**" *Le Devoir* 27 octobre 1977: 20.

Ringuet. "**Prix Fémina 1949 [sic], Gabrielle Roy publie La Petite Poule d'Eau.**" Interview. *Flammes: bulletin d'information des éditions Flammarion* 36 (1951): 6-8 (repris sous le titre "Conversation avec Gabrielle Roy." *Revue populaire* 10 (1951): 4).

Roberts-van Oordt, Christina H. "Du livre brûlé au livre ressuscité: le père face à quatre personnages féminins clés dans l'œuvre royenne." *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 3.1 (1991): 55-68.

Robidoux, Réjean. "Gabrielle Roy: la somme de l'œuvre." *Voix et images* 14.3 (1989): 376-79.

—. "**Le roman et la recherche du sens de la vie. Vocation: écrivain.**" *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977. 225-35.

Robidoux, Réjean, et André Renaud. "**Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy.**" *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966. 75-91.

Robinson, Christine. "**Gabrielle Roy: entre réalité et fiction.**" *Québec Studies* 20 (1995): 97-105.

—. "La saga d'Éveline de Gabrielle Roy ou l'inachèvement d'une œuvre." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 287-96.

Rodriguez, Liliane. "Sous la parole, le parler: place et fonction de la langue régionale dans *La Petite Poule d'Eau* et *Rue Deschambault*." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 449-57.

- Romney, Claude. "L'inversion du sujet dans les œuvres de Gabrielle Roy: effets stylistiques, cohésion et cohérence du discours." *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*. Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.). Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1995. 193-210.
- . "L'inversion du sujet: son utilisation par Gabrielle Roy dans la description de l'espace." *Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest* (1991): 181-89.
- Roy, Alain. "Écriture et désir chez Gabrielle Roy. Lecture d'un récit de *La Route d'Altamont*." *Voix et images* 58 (1994): 133-61.
- Roy, Marie-Anna A. *Le Miroir du passé*. Montréal: Québec/Amérique, 1979.
- . *Les Capucins de Toutes-Aides (Manitoba, Canada) et leurs dignes confrères*. Montréal: Éditions franciscaines, 1977.
- Roy, Paul-Émile. "Gabrielle Roy ou la difficulté de s'ajuster à la réalité." *Lectures* 11.3 (1964): 55-61.
- . "Les pauvres de Saint-Henri." *Études littéraires: Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*. Montréal: Méridien, 1989. 49-87.
- Saint-Martin, Lori. "Gabrielle Roy: the Mother's Voice, the Daughter's Text." *The American Review of Canadian Studies* 20.3 (1990): 303-25.
- . *Lectures contemporaines de Gabrielle Roy. Bibliographie analytique des études critiques (1978-1997)*. Cahiers Gabrielle Roy. Montréal: Boréal, 1998.
- Saint-Pierre, Annette. *Gabrielle Roy sous le signe du rêve*. Saint-Boniface: Éditions du blé, 1975.
- Schonberger, Vincent L. "Alexandre Chenevert: récit pluricodique." *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*. Claude Romney et Estelle Dansereau (dir.). Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1995. 83-102.

- “Stratégies de démythification du discours idéologique dans *Alexandre Chenevert*.” *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d’occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 137-47.
- “The Problem of Language and the Difficulty of Writing in the Literary Works of Gabrielle Roy.” *Studies in Canadian Literature* 14.1 (1989): 127-38.

Shahani, Roshan G. *Family in Fiction: Three Canadian Voices*. Bombay: S.N.D.T. Women’s University, 1993.

Shek, Ben-Z. *French-Canadian & Québécois Novels*. Toronto: Oxford University Press, 1991.

- “La critique «gauchiste» (et gauche?) de *Bonheur d’occasion*.” *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d’occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 55-68.
- “«La généreuse disparité humaine» dans l’œuvre de Gabrielle Roy, de *Bonheur d’occasion* à *La Détresse et l’enchantement*.” *Études canadiennes* 21.1 (1986): 236-44.
- “L’espace et la description symbolique dans les romans «montréalais» de Gabrielle Roy.” *Liberté* 13 (1971): 78-96.
- *Social Realism in the French-Canadian Novel*. Toronto: Harvest House, 1977.

Sirois, Antoine. “*Bonheur d’occasion*, roman de Gabrielle Roy.” *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome III. Montréal: Fides, 1982. 127-36.

- “Costume, maquillage et bijoux dans *Bonheur d’occasion*.” *Présence francophone* 18 (1979): 159-63.
- “Gabrielle Roy et le Canada anglais.” *Études littéraires* 17.3 (1984): 469-79.
- “*La Rivière sans repos*, récits de Gabrielle Roy.” *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome V. Montréal: Fides, 1987. 775-77.

- **“La Route d’Altamont, recueil de nouvelles de Gabrielle Roy.”** *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome IV. Montréal: Fides, 1984. 784-86.
- Smart, Patricia. *Écrire dans la maison du père: l’émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal: Éditions Québec/Amérique, 1988.
- Socken, Paul G. “Art and the Artist in Gabrielle Roy’s Works.” *Revue de l’Université d’Ottawa* 45.3 (1975): 345-50.
- “Ces enfants de ma vie: l’apprentissage de Gabrielle Roy.” *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest* 3.1 (1991): 15-30.
- “Fragiles lumières de la terre, écrits de Gabrielle Roy.” *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome VI. Montréal: Fides, 1994. 347-48.
- “Gabrielle Roy as Journalist.” *The Canadian Modern Language Review* 30.2 (1974): 96-100.
- “L’harmonie dans l’œuvre de Gabrielle Roy.” *Travaux de linguistique et de littérature* 15.2 (1977): 275-92.
- *Myth and Morality in Alexandre Chenevert by Gabrielle Roy*. Francfort-sur-le-Main: Peter Lang, 1987.
- “The Influence of Physical and Social Environment on Character in the Novels of Gabrielle Roy.” Thèse de doctorat. University of Toronto, 1974.
- Srabian de Fabry, Anne. **“À la recherche de l’ironie perdue chez Gabrielle Roy et Flaubert.”** *Présence francophone* 11 (1975): 89-104.
- Stéphan, Andrée. “La femme et la guerre dans *Bonheur d’occasion* de Gabrielle Roy.” *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest* 3.1 (1991): 43-54.
- Sylvestre, Guy. **“Où en est notre littérature?”** *Revue de l’Université d’Ottawa* (1951): 445.
- Tasso, Lily. **“Bonheur d’occasion est le témoignage d’une époque, d’un endroit et de moi-même.”** Interview. *La Presse* 17 avril 1965. 9.
- Thifault, Jocelyne. “Alexandre Chenevert, de nouveaux avant-textes.” *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest* 8 (1996): 171-80.

- Thorne, W.B. "Poverty and Wrath: a Study of *The Tin Flute*." *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 3.3 (1968): 3-10.
- Tougas, Gérard. "La Montagne secrète de Gabrielle Roy." *Livres et auteurs canadiens* (1961): 11-12.
- Toussaint, Ismène. "Gabrielle Roy: un sommeil de Belle au bois dormant." *La Liberté* 82.26 (1995): 5.
- . *Les Chemins secrets de Gabrielle Roy. Témoins d'occasions*. Montréal: Stanké, 1999.
- Tuchmaier, Henri. "Bonheur d'occasion, le chasseur et sa proie." *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*. Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, tenu les 13 et 14 mai 1987. Marie-Lyne Piccione (dir.). Bordeaux-Talence: Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1991. 67-74.
- Urbas, Jeannette. "Gabrielle Roy: auteur et critique littéraire." *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 531-40.
- . "Gabrielle Roy et l'acte de créer." *Journal of Canadian Fiction* 1.4 (1972): 51-54.
- . "Not Enough Time..." Interview. *Atlantis* 14.1 (1988): 164-69.
- . "Reflet et révélation: la technique du miroir dans le roman canadien-français moderne." *Revue de l'Université d'Ottawa* (1973): 573-86.
- Vachon, Georges-André. "L'espace politique et social dans le roman québécois." *Recherches sociographiques* (1966): 259-79.
- Van Tooren, Marjolein. "Le double regard. Communication et identité dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy." *Rhétorique et Image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*. Leo H. Hoek et Kess Meerhoff (dir.). Amsterdam: Rodopi, 1995. 217-32.
- Vaucheret, Étienne. "L'image des Inuit dans *La Rivière sans repos* de Gabrielle Roy." *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* 3.1 (1991): 81-96.

- “Un faubourg de Montréal, dans *Bonheur d’occasion* de Gabrielle Roy.” *Études canadiennes* 19 (1985): 105-17.
- Verreault, Jacques, Roland Bujold, et André Pagé. “Interview avec Gabrielle Roy.” Reprise dans Robert Morissette, “La vie ouvrière urbaine dans le roman canadien-français contemporain.” Thèse de maîtrise ès arts. Université de Montréal, 1970. 164-68.
- Viau, Robert. “Les prairies dans trois romans de Gabrielle Roy.” *Centre d’études franco-canadiennes de l’Ouest* (1992): 77-89.
- Vigneault, Robert. “Régimes de narration dans les nouvelles de Gabrielle Roy: entre le récit et l’essai.” *La Nouvelle au Québec*. François Gallays et Robert Vigneault (dir.). Archives des lettres canadiennes. Tome IX. Montréal: Fides, 1996. 87-107.
- Viselli, Santé. A. “La montagne chez Gabrielle Roy.” *Études canadiennes/Canadian Studies* 31 (1991): 97-106.
- Voldeng, Evelyne. “Le symbolisme de la montagne dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy et *La Montagne est jeune* de Han Suyin.” *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d’occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995. André Fauchon (dir.). Winnipeg: Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996. 629-39.
- Whitaker, Muriel. “The Innocent Eye: Perceptive Children in Canadian Prairie Fiction.” *The Voice of the Narrator in Children’s Literature: Insights from Writers and Critics* (1989): 287-94.
- Whitfield, Agnès. “*Alexandre Chenevert*: cercle vicieux et évasions manquées.” *Voix et images du pays* 8 (1974): 107-25.
- “Altérité et identité: tensions narratives dans *Ces enfants de ma vie* de Gabrielle Roy.” *Le Roman québécois depuis 1960: méthodes et analyses*. Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.). Sainte-Foy: Les Presses de l’Université Laval, 1992. 167-80.
- “Gabrielle Roy et Gérard Bessette: quand l’écriture rencontre la mémoire.” *Voix et images* 9.3 (1984): 129-41.

—. "Gabrielle Roy's *Children of My Heart* or Portrait of the Artist as a Young Woman." *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. Janice Morgan et Colette T. Hall (dir.). New York: Garland Publishing, 1991. 209-25.

Wyczynski, Paul. "Témoignage: Gabrielle Roy." *Le Roman canadien-français: évolution – témoignages – bibliographie*. Archives des lettres canadiennes. Tome III. Montréal: Fides, 1971. 339-43.

6. Ouvrages de référence

Adam, Jean-Michel. "La description." *Le Grand Atlas des littératures*. Paris: Encyclopædia Universalis, 1990. 34-36.

Bélisle, Louis-Alexandre. *Dictionnaire général de la langue française au Canada*. Montréal: Beauchemin, 1974.

Bergeron, Léandre. *Dictionnaire de la langue québécoise*. Montréal: vlb éditeur, 1980.

Blanchet, Désiré. *Histoire de France*. Paris: Belin, 1901.

Cassell's New French-English English-French Dictionary. Londres: Cassell, 1962.

Clapin, Sylva. *Dictionnaire canadien-français*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1902.

Cooper, John, *Eat and Be Satisfied. A Social History of Jewish Food*. Northvale: Jason Aronson, 1993.

Dictionnaire Beauchemin canadien. Montréal: Beauchemin, 1968.

Dictionnaire du cinéma. Paris: Larousse, 1986.

Dictionnaire universel francophone. Hachette/Edicef. Version réseau 1997, Internet, 30 mars 1999.

Dionne, Narcisse-Eutrope. *Le Parler populaire des Canadiens français*. 1909. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1974.

Dupont, Jean-Claude. *Le Sucre du pays*. Montréal: Leméac, 1975.

Dupriez, Bernard. *Gradus: les procédés littéraires (dictionnaire)*. Paris: Union générale d'Éditions, 1984.

Encyclopædia Britannica. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1963.

Fleming, John. *Les Meubles peints du Canada français, 1700-1840*. Trad. Pierre Bouillaguet. Firefly Books, 1994.

Gazetteer of Canada: Alberta. 1958. Ottawa: Canadian Board on Geographical Names, 1960.

Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 4^e édition. New York: The Modern Language Association of America, 1995.

Glossaire du parler français au Canada. Adjutar Rivard (dir.). Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1968.

Greimas, Algirdas Julien, et Joseph Courtés. "Description." *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Classiques Hachette, 1979.

Guide des hautes terres du parc national des Cévennes. Florac: Cévennes, 1980.

Hanke, Ken. *Charlie Chan at the Movies: History, Filmography and Criticism*. Jefferson, NC: McFarland and Co., 1984.

Hôtels et restaurants de charme en Normandie. Évreux: Comité régional de tourisme en Normandie, 1997.

Larousse, Pierre. "Descriptif", "Description." *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Tome VI. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, 1870.

La Sainte Bible. Paris: Éditions du Cerf, 1956.

Leune, A., et E. Demailly. *Cours d'enseignement ménager. Science et morale*. 2^e édition. Paris: Ch. Delagrave, [1901?].

Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Gallimard Hachette, 1966.

Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1961.

Osmond, H. L. "The Chinook Wind East of the Canadian Rockies." *Canadian Journal of Research* 19 (1941): 57-66.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

Relais du silence. Paris: Relais du Silence, 1995.

Relais et châteaux. Relais gourmands. Maison de la France, 1994.

Robert-Collins, Dictionnaire français-anglais anglais-français. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1987.

Robert, Paul. *Le Petit Robert 1. Dictionnaire de la langue française*. Paris: Le Robert, 1988, 1994, 1998.

—. *Le Petit Robert 2. Dictionnaire universel des noms propres*. Paris: Le Robert, 1988.

Robinson, Sinclair, et Donald Smith. *Dictionary of Canadian French. Dictionnaire français canadien*. Toronto: Stoddart, 1990.

—. *Practical Handbook of Quebec and Acadian French. Manuel pratique du français québécois et acadien*. Toronto: Anansi, 1984.

The New Encyclopædia Britannica. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1988.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960). Paul Imbs (dir.). Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1978.

Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged. Springfield, MA: Merriam-Webster, 1986.

Yusik, Paul. *Les Canadiens-Ukrainiens: leur place et leur rôle dans la vie canadienne*. Trad. Bernard Nicolau. Winnipeg: L'Association ukrainienne des lecteurs, 1967.