

Université de Montréal

**La déambulation des personnages chez Gabrielle Roy :  
un outil de description de la ville**

par  
Julie Groulx

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises

Novembre 2001

©Julie Groulx, 2001



PQ  
35  
U54  
2002  
V.011

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**La déambulation des personnages chez Gabrielle Roy :  
un outil de description de la ville**

présenté par :  
Julie Groulx

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Popovic  
(président-rapporteur)

Micheline Cambron  
(directrice de recherche)

Jane Everett  
(membre du jury)

Mémoire accepté le \_\_\_\_\_

## Résumé

Certains personnages de Gabrielle Roy qui habitent la ville ont une façon particulière de se mouvoir : ils errent, ils flânent, ils n'ont pas de but en tête lorsqu'ils déambulent dans les rues de Montréal ou de Paris. Cette manière de cheminer à travers un espace urbain permet à leur vision d'être sollicitée, de sorte que la vue sert d'outil de description de la ville chez Gabrielle Roy.

Le mouvement physique du corps résultant de la marche provoque des réactions physiques et émotionnelles chez les personnages : d'abord une libération du corps, puis une ouverture progressive des sens et enfin, une meilleure connaissance de soi. Ainsi, chacun des cinq sens transmet, à sa façon, une image de la ville. Celle-ci peut être vue, touchée, sentie, etc. À l'inverse, l'immobilité des personnages entraîne une fermeture des sens. Il arrive effectivement que ces derniers soient fermés, non réceptifs, aux signes provenant de l'extérieur.

L'observation des circonstances de la déambulation permet enfin de découvrir que certains procédés descriptifs utilisés par Gabrielle Roy s'éloignent du courant réaliste. Ceux-ci se rapprochent davantage des techniques utilisées par certains peintres, tels que les impressionnistes ou René Richard, paysagiste canadien. Tous ont voulu saisir l'instantanéité, le reflet de la lumière sur les objets, les moments fugaces, etc. Gabrielle Roy n'est donc pas seulement un auteur réaliste, elle sait aussi se faire impressionniste.

**Mots clés :** espace urbain, flânerie, description, réalisme, impressionnisme

## **Summary**

Some of Gabrielle Roy's city-dwelling characters have a particular way of moving about: they wander, loiter and have nothing really in mind when they walk about the streets of Montreal or Paris. This manner of travelling through an urban environment allows their view to be solicited such that the author uses sight as a descriptive tool for the city.

The body's physical motion resulting from walking provokes physical and emotional reactions in each character: first a liberation of the body, then a gradual opening of the senses, and finally a better knowledge of self. This way, each of the five senses transmits, in its own manner, an image of the city. This image can then be seen, touched, felt, etc. Inversely, the lack of motion in the characters brings about a shrouding of the senses. In fact, it does occur that the latter become closed: non-receptive to signs coming from the outside world.

Observing the circumstances surrounding the wandering allows us finally to discover that certain descriptive processes used by Gabrielle Roy veer away from the realist mainstream. Moreover, they resemble techniques used by certain painters, such as the impressionists or René Richard, a Canadian landscape artist. All wanted to seize the moment, light reflected from objects, fleeting moments, etc. Gabrielle Roy is not only a realist author, she knows how to be an impressionist as well.

**Key words:** urban area, loitering, description, realism, impressionism

## **Table des matières**

<b>Résumé en français</b> .....	p. iii
<b>Résumé en anglais</b> .....	p. iv
<b>Table des matières</b> .....	p. v
<b>Remerciements</b> .....	p. vii
<b>Introduction</b> .....	p. 1
<b>1. La déambulation des personnages comme espace d'énonciation</b> .....	p. 5
1.1 La marche au hasard.....	p. 5
1.2 La figure du flâneur.....	p. 10
1.3 La fonction descriptive du regard.....	p. 17
1.4 Le spectacle de la ville.....	p. 28
1.5 La « rhétorique de la marche » de Michel de Certeau.....	p. 32
<b>2. Les conséquences de la déambulation des personnages</b> .....	p. 40
2.1 La libération du corps.....	p. 40
2.2 L'ouverture des sens.....	p. 45
a) L'ouïe.....	p. 46
b) L'odorat.....	p. 49
c) Le toucher.....	p. 52
2.3. L'immobilité des personnages ou la négation des sens.....	p. 56
2.4. La découverte de soi.....	p. 61
<b>3. La description de la ville chez Gabrielle Roy</b> .....	p. 74
3.1. Une grande part de réalisme.....	p. 75

3.2. Les éléments embrouillants et la dématérialisation de la ville.....	p. 81
3.3. Gabrielle Roy et l'art pictural.....	p. 94
a) René Richard.....	p. 94
b) Les peintres impressionnistes.....	p. 98
<b>Conclusion.....</b>	<b>p. 103</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>p. 108</b>

Merci à Micheline Cambron  
pour ses judicieux conseils et à  
Ignace Meyet pour son  
inépuisable patience.

## Introduction

1945 est une année décisive pour la littérature québécoise : le dernier roman paysan est publié, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont ; le premier roman urbain voit le jour, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Bien sûr, certains récits du dix-neuvième siècle ont eu « Montréal pour décor<sup>1</sup> », mais ce n'est qu'avec Gabrielle Roy que la ville devient un véritable sujet d'observation. Ainsi, une toute nouvelle forme de littérature apparaît, laquelle n'insiste plus sur les valeurs liées à l'agriculture et à la religion, mais sur celles associées à la réussite sociale et à la survie financière. L'Homme n'a plus à se battre contre les forces de la nature, il doit plutôt s'affronter lui-même.

Dans l'œuvre de Gabrielle Roy, Montréal et Paris sont les seuls centres urbains d'importance à être présents. Le premier – lieu de résidence des personnages de *Bonheur d'occasion* et d'*Alexandre Chenevert* – apparaît constamment sous deux angles opposés. En effet, Montréal est à la fois promiscuité et espace, richesse et pauvreté, connaissance et ignorance. Et par dessus tout, il est hétéroclite, multiethnique et capitaliste et ce, même s'il s'agit du Montréal de la première moitié du vingtième siècle. Cette métropole est présentée comme un microcosme, une entité mouvante, qui attire l'homme de tous côtés par sa publicité et son bruit incessant. La ville de Paris, présente dans *La Montagne secrète*, est saisie d'une façon similaire à Montréal, mais elle apparaît en plus comme la métropole artistique par excellence.

---

<sup>1</sup> Micheline Cambron, « Une ville sans trésor » dans *Montréal, mégapole littéraire* sous la direction de Madeleine Frédéric, Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, p. 7.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la façon dont se déplacent les personnages de Gabrielle Roy qui habitent la ville. Ceux-ci déambulent constamment à travers la cité qui les interpelle, les happe et les absorbe. Leur déambulation prend toutefois des formes diverses. Si les personnages se dirigent parfois vers un endroit précis, d'autres fois ils se déplacent de façon aléatoire et imprévisible. Les flâneurs, qui errent le temps de réfléchir et de s'évader de la réalité de tous les jours, nous intéresseront particulièrement. Leur façon de se déplacer leur permet d'avoir l'esprit libre de toute contrainte, puisqu'ils n'ont pas de but en tête lorsqu'ils cheminent dans les rues, les places publiques et les marchés.

D'abord, la théorie de Walter Benjamin concernant la figure du flâneur nous sera fort utile. Selon ce critique, la flânerie est une activité propre à l'univers urbain. Elle n'a pas sa place en milieu rural, puisque son but premier est l'observation d'objets et d'individus. Son expansion est d'ailleurs l'une des conséquences du développement urbain, elle a été provoquée par l'apparition des passages au dix-neuvième siècle – passages qui ont permis aux flâneurs de déambuler incognito et de faire de la flânerie un véritable loisir. La théorie du regard descripteur de Philippe Hamon nous permettra ensuite d'éclairer le rôle dévolu au déplacement des personnages. Cette théorie suggère que le narrateur peut transmettre son pouvoir de description aux personnages. De cette façon, la vision de ces derniers sert à décrire ce qui les entoure. Ainsi, Gabrielle Roy utilise les yeux de ses personnages pour transmettre une image toute visuelle de la géographie urbaine. Dans le même ordre d'idées, grâce à un concept théorisé par Michel de Certeau, la « rhétorique de la marche », nous découvrirons qu'une stylistique déambulatoire est mise de l'avant

dans l'œuvre royenne. Ce concept permet d'établir des liens entre la façon dont déambulent les personnages et la manière dont Gabrielle Roy décrit la ville. Aussi la marche devient-elle espace d'énonciation : elle révèle quelque chose au lecteur. En somme, grâce à la figure du flâneur, à la théorie du regard descripteur et à la « rhétorique de la marche », nous découvrirons que la déambulation des personnages chez Gabrielle Roy est un outil de description de la ville et qu'elle entraîne l'utilisation de différents procédés stylistiques.

Dans un deuxième temps, l'analyse nous révélera que plus les personnages de Gabrielle Roy se déplacent en milieu urbain, plus ils établissent un contact avec leur environnement immédiat. La marche, le déplacement du corps, viennent provoquer des réactions, des changements physiques et émotionnels. Il s'opère un relâchement de l'esprit et une libération du corps qui permettent aux sens de s'éveiller pleinement : les personnages voient, perçoivent et ressentent l'univers urbain. Lorsque les personnages sont immobiles, une réaction inverse se produit : leurs sens sont fermés, non réceptifs aux stimuli. C'est d'ailleurs le cas pour le goût qui n'est jamais sollicité lorsque les personnages sont en mouvement. Ainsi, on peut établir un lien causal entre le déplacement du corps des personnages, ou son immobilité, et certaines réactions corporelles.

Enfin, nous tenterons de faire ressortir les particularités de la description de la ville lorsque les personnages s'y promènent. De façon générale, les critiques interprètent cette description de manière éminemment réaliste, si on entend par

« réaliste », ce qui imite la réalité, qui donne l'illusion du réel. Celle-ci est souvent entrecoupée, par exemple, de précisions concernant le déplacement des personnages, c'est-à-dire qu'elle suit l'itinéraire de ces derniers. Tout est alors situé dans l'espace comme si Gabrielle Roy voulait montrer au lecteur ce qu'il pourrait lui-même voir, toucher et sentir, s'il marchait dans les rues de Montréal ou de Paris. Ces études laissent cependant de côté le lien qui existe entre le déplacement des personnages et la description de la ville.

Or, l'observation des circonstances de la déambulation permet de découvrir d'autres procédés de description qui eux s'éloignent du courant réaliste. La ville est alors présentée d'une tout autre manière et cela entraîne des modifications majeures dans la description. Dans certains cas, celle-ci semble même être à la limite du réalisme : par exemple, lorsque Gabrielle Roy utilise des techniques picturales qu'elle transforme en procédés descriptifs. En ce sens, il est possible d'établir une relation entre la description de la ville chez Gabrielle Roy et la façon dont ont peint certains artistes.

*Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert* et *La Montagne secrète* nous permettront d'observer le processus de la déambulation des personnages, ainsi que la sollicitation des sens qui y est rattachée. Nous tenterons de renouveler l'interprétation qui a déjà été faite de la ville chez Gabrielle Roy en montrant que cet auteur n'est pas seulement réaliste, mais qu'il peut aussi se faire impressionniste.

## **1. La déambulation des personnages comme espace d'énonciation**

### **1.1. La marche au hasard**

Certains des personnages faisant partie de l'univers de Gabrielle Roy sont constamment en mouvement. Qu'il s'agisse de la toute petite Christine, dans la nouvelle « Le déménagement », qui rêve d'« errer dans le monde<sup>2</sup> » ou de la très vieille Éveline qui, dans le récit *De quoi t'ennuies-tu Éveline?*, traverse une partie des États-Unis en autobus, les personnages de Gabrielle Roy privilégient les déplacements à la fixité. Ils se déplacent de çà de là et changent de milieu environnant. Certains préfèrent utiliser des moyens de transport rapides et efficaces, lorsqu'ils doivent, par exemple, voyager d'un pays à un autre. D'autres apprécient davantage les plaisirs de la marche à pied. Ce sont, la plupart du temps, des personnages qui habitent la ville.

Ces derniers ont une façon bien à eux de se mouvoir. Ils donnent l'impression de se déplacer sans but précis. Pierre Cadorai, par exemple, est même destabilisé lorsqu'il arrive à Paris, alors qu'il est habitué à la grande forêt.

Il avait oublié en venant de se chercher des repères. Il marchait au hasard – lui qui jamais ne s'était fié au hasard pour se diriger, lui qui avait dû régler sa marche sur les étoiles et le soleil, ou sur l'inclinaison des arbres, s'il n'y avait en forêt aucune lumière. Mais le hasard était peut-être à tout prendre le vrai maître des hommes<sup>3</sup>.

Les déplacements de Pierre Cadorai sont facilement perceptibles grâce, surtout, aux verbes « venant », « marchait » et « diriger ». Ce personnage bouge et se déplace, c'est évident. Il est cependant plus ou moins perdu dans la ville, même si ce

---

<sup>2</sup> Gabrielle Roy, « Le déménagement », *La Route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 1997, [1966], p. 96.

<sup>3</sup> *Id.*, *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal, 1994, [1961], p. 122.

mot n'est jamais mentionné dans le texte, et cela est dû à l'absence d'éléments naturels sur lesquels il aurait pu se guider. Pierre Cadorai est désorienté par la ville, puisqu'il n'a même pas pensé que ses déplacements seraient nécessairement différents de ceux effectués en pleine forêt. C'est la ville ou l'absence d'éléments naturels qui poussent le personnage à devoir se fier uniquement au « hasard », mot extrêmement important dans l'extrait, puisqu'il y apparaît à trois reprises.

Dans ce passage de *La Montagne secrète*, c'est la ville qui semble provoquer la marche au hasard, puisqu'elle n'offre pas de points de repères, elle n'offre pas « les étoiles et le soleil » qui sont si présents et si utiles en forêt. Le hasard, par conséquent, guide le personnage et il joue en plus un rôle de « maître ». Pierre Cadorai, semble-t-il, n'a pas d'autre choix que de marcher au hasard, il devient un esclave. Cet extrait de *La Montagne secrète* expose l'immense différence qui existe entre la forêt canadienne et la ville, en l'occurrence Paris. Dans cette première, il est possible de se diriger, alors qu'à Paris, cela semble impossible.

Une autre distinction oppose la ville et la campagne : l'absence de lumière en forêt – « il n'y avait en forêt aucune lumière » – qui contraste avec son omniprésence en milieu urbain. En effet, la ville offre l'avantage (ou l'inconvénient, selon le point de vue) de toujours offrir à ses habitants une source de lumière, naturelle, comme celle du soleil, ou artificielle. Au dix-neuvième siècle, c'est grâce à l'arrivée des becs de gaz que les Parisiens et autres résidants des grandes villes européennes ont pu se permettre de déambuler dans les rues tard le soir.

[...] l'apparition de la rue comme intérieur [...] est difficilement séparable de l'éclairage au gaz. [...] Sous Napoléon III, le nombre de réverbères fut en

augmentation rapide. Cela accrut la sécurité dans la ville ; la foule, de cette façon, se sentit chez elle dans les rues, même la nuit ; le ciel étoilé fut chassé de l'image d'une grande ville par les réverbères<sup>4</sup>.

La lumière permet aux marcheurs de bien voir ce qu'ils sont venus regarder, parce qu'il ne faut pas négliger le fait que les marcheurs se déplacent, en grande partie, pour observer ce qui les entoure : vitrines, autres marcheurs, etc. En somme, la lumière artificielle présente en ville facilite et rend possible la marche au hasard, peu importe le moment de la journée, tout en permettant à l'œil humain de s'exercer.

Les personnages de *Bonheur d'occasion* se déplacent ainsi, sans but précis dans la ville, guidés par le hasard. Il arrive souvent à Jean Lévesque, par exemple, de parcourir les rues – celles de Montréal – simplement pour le plaisir de se déplacer. Il regarde et observe ce qui l'entoure.

Au hasard, il s'engouffra dans une des ruelles sombres qui débouchent dans la rue Notre-Dame. Aux murs des maisons, à droite, à gauche, il distinguait, chaque fois qu'il entrait dans la faible lueur d'une lampe à arc, des écriteaux : « À louer ».

.....

Pendant que Jean Lévesque, continuant sa marche errante, déplorait de ne pas avoir ce soir-là un ami à qui se vanter et s'expliquer, un jeune homme, le seul être auquel il tenait vraiment, se dirigeait vers le restaurant de la mère Philibert<sup>5</sup>.

Tout comme dans l'extrait précédent de *La Montagne secrète*, le mouvement des personnages est perceptible, ici grâce aux verbes « s'engouffra », « entrait » et « se dirigeait ». De plus, le mot « hasard » est encore une fois utilisé pour qualifier et accompagner ce mouvement. Jean Lévesque se déplace au « hasard », il n'a pas de but en tête alors qu'il déambule dans les rues de Montréal. Sa marche est même

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, « Le flâneur », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 76.

<sup>5</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 1993, [1945], p. 49-51.

qualifiée d'« errante ». Il ne fait pas que se déplacer au « hasard », il erre purement et simplement, il va à l'aventure.

Pendant que Jean se déplace, la ville se construit autour de lui, un espace précis est circonscrit. L'expression « à droite, à gauche » vient créer un environnement à Jean Lévesque – environnement qui enveloppe le personnage et le fait se sentir en sécurité – alors que le lecteur voit se développer la ville. Cette dernière est pourtant à peine perceptible, puisqu'il est question de « ruelles sombres » et de « faible lueur », mais certains éléments sont tout de même visibles, car Jean Lévesque « distingu[e] » « des écriteaux » « aux murs des maisons ». Enfin, l'extrait se termine avec un changement de focalisation. Un autre personnage apparaît et l'attention n'est plus portée sur Jean Lévesque ni sur la ville qui l'entoure, mais plutôt sur un autre jeune homme qui lui, contrairement à Jean, se dirige vers un endroit précis. Le début de l'extrait représente un trajet totalement aléatoire, alors que la fin, avec l'arrivée d'un autre personnage, représente davantage une ligne droite. Ainsi, la ligne brisée, représentée par un déplacement au hasard, s'oppose ici à la ligne droite, représentée par un trajet déterminé à l'avance. La première permet au personnage d'observer la ville, alors que la seconde le fait davantage se concentrer sur l'endroit précis qu'il a pour but d'atteindre.

Dans le troisième roman de Gabrielle Roy que nous étudions, *Alexandre Chenevert*, le personnage principal est, tout autant que Pierre Cadourai et Jean Lévesque, un marcheur qui déambule au hasard. Cependant, ses déplacements revêtent un aspect différent, puisqu'ils semblent être provoqués par un certain mal de

vivre. Comme il ne se sent pas bien chez lui, Alexandre Chenevert parcourt la ville dans l'espoir d'y trouver un certain réconfort.

Il s'en allait, bouleversé, un peu honteux et encore un peu fâché tout de même. [...]

Il fit un bout de chemin, indigné contre lui-même, gêné par les prétentions qu'on lui avait mises en tête.

.....  
Il arriva au carré Saint-Louis. Il se laissa tomber sur un banc.  
.....

D'un bond, Alexandre se leva. Il trottina à travers le square. Il franchit la rue en vitesse au risque de se faire écraser par une voiture. Il arriva à un kiosque à journaux<sup>6</sup>.

Au début de ce passage d'*Alexandre Chenevert*, les lieux ne sont nullement mentionnés. Il est dit, par exemple, qu'Alexandre « s'en allait », mais il n'est pas indiqué où il se dirige ni d'où il vient. Alexandre s'en va, tout simplement. Par la suite, ce même personnage « f[ait] un bout de chemin », expression qui vient ajouter une impression de saccades. Alexandre se déplace par à-coups, par étape, par « bout de chemin ». En réalité, l'attitude d'Alexandre se reflète dans sa façon de marcher. Il est « bouleversé », se lève « d'un bond » et « franchit la rue en vitesse ». Qui plus est, son trouble, sa honte et son indignation se traduisent par certaines réactions de son corps, comme celle de se « laiss[er] tomber sur un banc ». Alexandre ne sait pas du tout où il s'en va, mais ce qui est certain, c'est que les sentiments qu'il ressent influencent sa façon de marcher et de se déplacer.

Visiblement, ce personnage n'a pas de but précis en marchant dans les rues de son quartier. Il déambule d'un endroit à un autre, passant du « carré Saint-Louis » à « un kiosque à journaux ». Par contre, ses pas sont rapides et saccadés, tout comme le sont les phrases qui décrivent ses déplacements ; phrases ponctuées de nombreuses

---

<sup>6</sup> *Id.*, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, 1995, [1954], p. 139 à 141.

virgules qui obligent le lecteur à rythmer sa lecture. Tout cela vient amplifier l'impression de saccades dont nous avons parlé plus tôt. Il semble donc que la façon de déambuler d'Alexandre Chenevert se répercute sur le texte et ce, de façon à ce que le rythme de ce dernier s'accorde à celui des pas du personnage.

Nous pouvons dire que certains personnages de Gabrielle Roy qui habitent la ville ont une façon spéciale de se mouvoir. Ils sont d'abord et avant tout des marcheurs, puisqu'ils se déplacent, la plupart du temps, à pied. Mais leur façon de déambuler est très particulière, c'est-à-dire que ces personnages errent et flânent, ils ne marchent pas d'un point précis à un autre. Au contraire, ils n'ont pas de but en tête alors qu'ils se déplacent, ils se laissent plutôt guider par le plus pur des hasards et c'est ce qui fait d'eux ce que Walter Benjamin a appelé des flâneurs.

## 1.2. La figure du flâneur

Walter Benjamin a beaucoup analysé la figure du flâneur en s'intéressant, entre autres, à l'œuvre de Charles Baudelaire et à celle de Victor Hugo. Selon ce critique, le flâneur, au dix-neuvième siècle, est celui qui déambule à travers des passages, sorte de galeries vitrées où se succèdent d'élégantes boutiques, puisque

à cette époque déjà, il n'était pas possible de vagabonder partout dans la ville. Avant Haussmann les trottoirs larges étaient rares et les trottoirs étroits ne protégeaient guère des voitures. La flânerie aurait pu difficilement avoir l'importance qu'elle a eue sans [c]es passages<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *loc. cit.*, p. 57.

Ces derniers sont en fait un microcosme en même temps qu'ils « sont des intermédiaires entre la rue et l'intérieur<sup>8</sup> ». Leur arrivée aurait, en quelque sorte, provoqué la prolifération des flâneurs, car ils représentaient, à l'époque, un endroit où « le flâneur [était] chez lui<sup>9</sup> ».

Gilles Marcotte s'est aussi penché sur l'interprétation qu'il est possible de faire des personnages qui flânent et ce, en abordant leurs différents types :

le flâneur cosmopolite, c'est-à-dire le flâneur essentiel, celui qui ne vit que de flâner ; le « flâneur timide », le « flâneur d'occasion », les « flâneurs de contrebande », et enfin, tout au fond du panier, le « faux flâneur », celui qui n'est peut-être en réalité qu'un « passant » déguisé<sup>10</sup>.

Les personnages de Gabrielle Roy sont très visiblement, suivant ces quelques catégories, des flâneurs d'occasion. Ils ne vivent pas strictement de la flânerie et ne s'en servent pas nécessairement pour observer les autres. Ils marchent à travers la ville pour le plaisir que cela leur apporte. Ils ne sont que rarement entourés par la foule, contrairement aux flâneurs auxquels s'est intéressé Walter Benjamin – « Baudelaire aimait la solitude ; mais il la voulait dans la foule<sup>11</sup> ». Les personnages de Gabrielle Roy, au contraire, préfèrent habituellement être seuls avec eux-mêmes. Leur isolement leur semble plus propice aux réflexions et au bien-être.

En outre, le personnage qui flâne a la possibilité de voir ce qui l'entoure : les vitrines, la marchandise, les gens. En réalité, s'il n'y a rien à voir, la flânerie perd tout intérêt. Selon Walter Benjamin, le flâneur voit la marchandise en même temps que d'autres flâneurs peuvent aussi s'intéresser visuellement à lui. Les regards vont

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>10</sup> Gilles Marcotte, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. 27, no 3, 1991-1992, p. 33.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *loc. cit.*, p. 75.

d'un objet à un autre et d'un individu à un autre. Le flâneur peut ainsi aller et venir « à des intervalles réguliers, dans une périphérie bornée, remplie d'individus que leurs occupations, analogues aux siennes, poussent naturellement à s'intéresser à lui et à observer sa personne<sup>12</sup> ». Par conséquent, le flâneur est offert comme une marchandise aux yeux des autres individus. Dans *Alexandre Chenevert*, il arrive même au personnage principal de se confondre avec la marchandise qu'il aperçoit dans une vitrine. En fait, dans les romans urbains de Gabrielle Roy, les rues, les magasins et leurs vitrines sont extrêmement présents et ils captent l'attention des personnages.

Il s'arrêta devant une vitrine, cloué sur place par l'image soudainement si haïssable qu'il avait de lui-même. Dans la vitre embuée, il chercha comme une corroboration de ce jugement, son propre visage aux lèvres pincées. Une grande souffrance se peignait sur ses traits<sup>13</sup>.

Dans cet extrait, le mouvement est totalement arrêté. Le personnage ne bouge plus, il ne fait que regarder son reflet, puisque l'importance, ici, est entièrement donnée à la vue. De plus, ce que voit Alexandre Chenevert est sa propre « image », « son propre visage ». Le personnage est dédoublé, grâce à la vitrine qui reflète « son [...] visage ». Il apparaît sur cette vitrine, mais aussi à l'intérieur de celle-ci aux côtés de la marchandise. Ainsi, il devient lui-même un produit, un objet se confondant avec les autres.

Alexandre Chenevert n'est pas le seul personnage du roman à se confondre avec la marchandise. Dans le passage suivant, ce sont les caissiers, derrière une « paroi vitrée », qui apparaissent comme des objets aux yeux des gens qui attendent.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>13</sup> Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 60-61.

Au fond, scintillaient les vitrines éblouissantes des magasins ; dans tous les rayons, les caisses-enregistreuses devaient tinter sur un rythme accéléré ; on était dans les jours les plus profitables de l'année. Les banques aussi restaient ouvertes à cette heure ; derrière leur paroi vitrée se tenaient des caissiers blêmes, le geste impatient ; devant eux, de longues queues se pressaient<sup>14</sup>.

La vue, dans cet extrait, est sollicitée dès le début, avec les termes « scintillaient » et « éblouissantes ». Mais rapidement, elle laisse sa place à l'ouïe, puisqu'on entend « tinter » les « caisses-enregistreuses ». Tout est très rapide dans ce court passage et la tension du temps des fêtes est palpable grâce aux expressions « rythme accéléré », « geste impatient » et « de longues queues se pressaient ».

Cet extrait peut être divisé en deux parties qui se reflètent l'une dans l'autre, comme par un effet de miroir. Les parois vitrées derrière lesquelles se retrouvent les caissiers correspondent aux vitrines des magasins. Les caissiers sont ainsi enfermés dans leur bulle de verre, à la vue des gens pressés qui attendent de se faire servir. Ils apparaissent comme des objets au même titre que ceux des vitrines de magasins, puisqu'ils sont à la merci du regard des autres. Ils sont aussi intouchables et isolés du monde extérieur que des produits commerciaux, et tous leurs gestes sont scrutés et analysés.

Comme nous venons de le voir, les personnages peuvent devenir de la marchandise lorsqu'ils sont observés par les gens qui les entourent. Dans une foule, un effet semblable est observable. Les individus, lorsqu'ils sont en présence de dizaines ou de centaines de personnes, deviennent anonymes. Ils peuvent se perdre parmi les gens, devenir un parmi tant d'autres. Cependant, même parmi la foule, l'individu peut être observé par les autres.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 231.

Analysons un très court passage de *Bonheur d'occasion*, un des seuls où la foule est présente, dans lequel cette dernière joue un rôle d'observateur. « À pas longs et faciles, il gagna l'arrêt du tramway et se fraya un chemin à coups de coude parmi la cohue. Il lui semblait que la foule fatiguée prenait de l'intérêt à le regarder<sup>15</sup> ». Ce qu'il est d'abord important de noter, c'est que la foule, dans ce cas précis, empêche la flânerie, puisque le personnage peut à peine avancer. Elle ralentit le marcheur qui ne peut guère cheminer à sa guise. Tout ce que celui-ci peut voir, ce sont les autres personnes qui sont à ses côtés. Eugène, le personnage mis en scène, a visiblement de la difficulté à avancer, puisqu'il tente de se frayer « un chemin à coups de coude parmi la cohue ». De plus, la vue, encore une fois, joue un rôle primordial. Eugène est observé par les autres, il devient ainsi un objet parmi la foule. Au départ anonyme, il commence à exister au moment même où des yeux se fixent sur lui, où un regard le touche. Son existence, dans la foule, est fonction des autres, des yeux des autres. Anonyme, isolé, mais observé, tel est Eugène dans cet extrait.

À sa façon, chacun des personnages dont nous venons de parler – Alexandre, les caissiers et Eugène – est intimement relié aux vitrines ou à la foule. Il observe les premières – ou y prend tout simplement place – et est observé par la deuxième. Dans l'univers urbain de Gabrielle Roy, les vitrines de magasins, tout comme celles qui apparaissent dans les passages du dix-neuvième siècle dont parle Walter Benjamin, revêtent une réelle importance. Elles font partie de la vie des gens et de leur environnement. Elles montrent aux lecteurs une certaine image de la ville, puisqu'elles ne sont, en fait, qu'un mélange d'objets hétéroclites et de rêves. En

---

<sup>15</sup> *Id.*, *Bonheur d'occasion*, p. 254.

effet, ce que les vitrines offrent aux personnages n'est qu'une image, une fausse réalité cachée derrière une vitre. La marchandise n'est ni touchée ni palpée, elle n'est accessible qu'à la seule vision des personnages.

Ainsi, dans l'extrait suivant, les vitrines sont-elles un monde à part. Les personnages de Gabrielle Roy n'y ont pas réellement accès. Le seul contact qu'ils peuvent établir avec elles est d'ordre visuel.

– Avez-vous déjà marché, vous autres, su la rue Sainte-Catherine, pas une cenne dans vot' poche, et regardé tout ce qu'y a dans les vitrines? Oui, hein! Ben moi aussi, ça m'est arrivé. Et j'ai vu du beau, mes amis, comme pas beaucoup de monde a vu du beau. Moi, j'ai eu le temps de voir du beau : pis en masse. Tout ce que j'ai vu de beau dans ma vie, à traîner la patte su la rue Sainte-Catherine, ça pourrait quasiment pas se dire! Je sais pas, moi, des Packard, des Buick, j'en ai vu des autos faites pour le speed pis pour le fun. Pis après ça, j'ai vu leurs catins de cire, avec des belles robes de bal sur le dos, pis d'autres, qui sont pas habillées une miette. Qu'est-ce que vous voyez-t-y pas su la rue Sainte-Catherine? Des meubles, des chambres à coucher, d'aut' catins en franfreluches de soie. Pis des magasins de sport, des cannes de golf, des raquettes de tennis, des skis, des lignes de pêche. S'y a quelqu'un au monde qu'aurait le temps de s'amuser avec ces affaires-là, c'est ben nous autres, hein?

« Mais le seul fun qu'on a, c'est de les regarder »<sup>16</sup>.

Ce passage de *Bonheur d'occasion* est une longue énumération de ce qu'il est possible de voir sur la rue Sainte-Catherine. Il faut d'abord noter que le verbe « voir » revient à sept reprises et cela, sans compter le verbe « regarder » qui revient deux fois. La vue, ici, a un réel pouvoir, mais c'est sûrement le seul que possèdent les personnages qui ne peuvent pas se permettre d'acheter ce qu'ils voient. Le rythme de l'extrait est scandé par trois questions, qui alternent avec l'énumération des objets. L'une au tout début, l'autre au centre et la dernière vers la fin de l'extrait. Il y a deux énumérations encadrées par des questions, comme les objets énumérés

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

sont encadrés par les vitrines. La première question ouvre l'extrait et elle entraîne à sa suite une réponse qui est en réalité une énumération de ce que voit Alphonse Boisvert. Ce dernier pose la question – « Avez-vous déjà marché, vous autres, su la rue Sainte-Catherine, pas une cenne dans vot' poche, et regardé tout ce qu'y a dans les vitrines? » – en même temps qu'il y répond. De la même façon, la deuxième question entraîne une énumération d'objets. Tout comme le sont les autres personnages auxquels s'adresse Alphonse, le lecteur est en quelque sorte interpellé, il se sent invité à poursuivre sa lecture. Le procédé interrogatif utilisé par l'auteur provoque le développement du texte en même temps que le déploiement de la description de la ville.

En plus de ce procédé interrogatif, le déplacement d'Alphonse Boisvert vient aussi influencer la façon dont se développe le texte, c'est-à-dire que c'est en partie grâce à lui que la rue Sainte-Catherine peut être décrite. En fait, la description de la ville peut être davantage précise, puisque Alphonse Boisvert s'est vraisemblablement déjà retrouvé sur la rue Sainte-Catherine. Sans son déplacement sur cette rue marchande (qui a eu lieu antérieurement), la description qu'il en fait ne serait pas la même.

Nous le savons maintenant, le flâneur chemine dans les rues en même temps qu'il observe ce qui l'entoure. Son déplacement et sa vision sont intimement reliés : c'est grâce au premier que la seconde peut être autant sollicitée. Un personnage qui ne se déplace pas a un champ de vision beaucoup plus restreint que celui d'un personnage qui ne cesse de cheminer à travers les rues et les ruelles d'une grande ville, la quantité d'objets ou d'éléments urbains qu'il voit est moindre. Le flâneur, en

se déplaçant, a la chance de toujours en voir davantage, tout en permettant aux autres de l'observer à leur guise, ce qui le transforme en une sorte de marchandise pour leur regard. Il semble qu'il y ait un lien causal entre le déplacement des personnages et la description qui peut être faite de la ville.

### 1.3. La fonction descriptive du regard

Selon Georg Simmel, dont les propos ont été rapportés par Walter Benjamin,

Celui qui voit sans entendre est beaucoup plus confus, beaucoup plus perplexe, plus inquiet que celui qui entend sans voir. [...] Les rapports des hommes dans les grandes villes, (...) sont caractérisés par une prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe<sup>17</sup>.

Par conséquent, le déplacement particulier des personnages dans la ville, c'est-à-dire l'errance, la flânerie, est fort utile au narrateur dans les romans urbains de Gabrielle Roy, puisqu'il permet à leur vision de s'exercer librement. En effet, cette déambulation donne le temps et la chance aux personnages de voir et de regarder autour d'eux. Si Jean Lévesque, par exemple, avait un but précis en tête alors qu'il marche, il s'attarderait sûrement beaucoup moins à la ville, il penserait davantage au but qu'il s'est fixé en sortant de chez lui<sup>18</sup>. C'est donc en grande partie grâce à la flânerie que la ville peut être décrite chez Gabrielle Roy : la déambulation des personnages dans un milieu urbain intervient dans les récits, comme outil de

---

<sup>17</sup> Walter Benjamin, « Le flâneur », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 59.

<sup>18</sup> En contre-exemple, rappelons-nous du déplacement d'Emmanuel dans l'extrait où son cheminement en ligne droite s'oppose à celui, très aléatoire, de Jean Lévesque. Dans ce cas, Emmanuel ne s'attarde pas à la ville, puisque son but est d'atteindre un endroit précis : le restaurant de la mère Philibert.

description de la ville. En effet, le narrateur, dans l'œuvre de Gabrielle Roy, parvient à décrire la géographie urbaine grâce aux personnages qui se déplacent. Il utilise les yeux de ces derniers pour faire voir aux lecteurs les villes de Montréal ou de Paris.

La théorie du regard descripteur proposée par Philippe Hamon permet d'appuyer et d'éclairer ce rôle dévolu au déplacement des personnages. À priori, le narrateur est celui qui détient le pouvoir de décrire ce qui entoure ces derniers. Mais selon cette théorie, « le descripteur [aurait le pouvoir de] délégue[r] sa compétence à des personnages-truchements<sup>19</sup> ». Ceux-ci, ou plutôt leurs yeux, pourraient être à leur tour utilisés pour décrire la ville, alors qu'ils déambulent dans les rues, les places et les marchés.

Une façon, des plus commodes, de naturaliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison ; le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau. Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif ; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description<sup>20</sup>.

En somme, le narrateur dispose de plusieurs manières d'aborder la description de la réalité urbaine. Et l'une d'entre elles est de décrire à l'aide et à travers les yeux des personnages. D'une certaine façon, le narrateur se met à la place de ces derniers pour être en mesure de mieux voir et de mieux percevoir la ville. Il est un narrateur omniscient, puisqu'il voit tout et sait tout. Analysons brièvement, dans le but d'éclairer le rôle du déplacement des personnages, un extrait de *Bonheur d'occasion* où l'on voit à l'œuvre cette fonction descriptive du regard.

Et soudain, en tournant le coin de la rue Sainte-Émilie, elle aperçut la roulotte familière du marchand de tabac, un vieux de la campagne, à qui Azarius

<sup>19</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 187.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 186.

achetait un produit fort et amer ; puis la place du marché avec son va-et-vient paysan se découvrit à elle entièrement. Des fleurs, des plantes, elle en vit des centaines, en plein soleil, sur des inventaires branlants ; des fougères qui balançaient leurs mousseuses vagues vertes dans l'air chargé de suie ; des jonquilles pâles que le moindre souffle de vent couchait ; des tulipes éclatantes, d'un rouge vif. Et derrière cette floraison, Florentine voyait, aux étalages, d'un bleu veiné de violet, les laitues fraîches où scintillaient encore des gouttes d'eau... Elle détourna la vue, blessée par cette fête de couleurs, cette abondance d'odeurs fortes auxquelles elle ne pouvait plus prendre aucune joie. Ah! Le printemps se vengeait d'elle qui avait voulu l'ignorer! Il lui mettait toute la richesse sous les yeux<sup>21</sup>.

Dans cet extrait, une grande quantité de mots fait référence au thème de la vision : les verbes « aperçut », « vit » et « voyait », mais aussi les qualificatifs de couleur tels « rouge », « vertes », « bleu » et « violet ». De plus, certains mots sont encore plus directement reliés à ce thème, comme la « vue » et les « yeux », et de nombreux détails sur l'intensité de la lumière, les effets lumineux et même les effets de texture. Nous pourrions même parler ici de « texturologie<sup>22</sup> » : terme utilisé par Michel de Certeau pour illustrer les contrastes qu'il est possible de voir en survolant la ville de New-York. Dans cet extrait de *Bonheur d'occasion*, les textures sont celles de petits objets précis et non celles formées par des dizaines d'édifices et par de grandes étendues vertes. Il est question, par exemple, de « mousseuses vagues vertes » et de « laitues fraîches où scintillaient encore des gouttes d'eau ». La douceur et la légèreté des fleurs contrastent avec l'apparente dureté de « la roulotte » et « des inventaires ». Tout cet extrait est extrêmement détaillé, il regorge d'adjectifs qualificatifs et il laisse place à une énumération des

---

<sup>21</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 258-259.

<sup>22</sup> Michel de Certeau, « Marches dans la ville », *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 171.

fleurs qui sont présentes au marché. Le lecteur peut presque s'imaginer être aux côtés de Florentine alors qu'elle déambule.

Le marché apparaît presque par surprise à cette dernière, alors qu'elle ne s'y attendait pas. Avant qu'elle n'ait tourné le coin de la rue, rien ne lui est encore visible. C'est grâce au déplacement de son corps que cette « fête de couleurs » lui apparaît. Cela crée un effet de surprise à la fois pour le personnage et pour le lecteur. Par la suite, vient toute une énumération, un inventaire, de ce que Florentine voit autour d'elle. En fait, le marché s'offre à elle de façon progressive. Au début, Florentine ne fait qu'apercevoir, c'est-à-dire qu'elle voit de loin. Mais peu à peu, grâce à son déplacement, Florentine voit de près la scène qui l'entoure. Et comme, selon André Brochu, « le regard conserve une existence propre ; il ne met pas directement en relation le sujet et l'objet, il introduit toujours entre eux une distance<sup>23</sup> », le regard de Florentine, au début de la scène, est en fait une entité autonome détachée du personnage. Nous pourrions même dire que c'est le regard de Florentine qui voit et non pas elle. C'est pourquoi, comme l'affirme André Brochu, il n'y a pas de lien direct entre Florentine et la ville tout au long de cette scène du marché. Les verbes « voir » et « apercevoir » « implique[nt] chez le sujet un enregistrement passif de l'objet<sup>24</sup> », alors que le verbe « regarder », de son côté, impliquerait davantage une volonté chez le personnage. Florentine, dans cet extrait, perçoit son environnement de façon tout à fait passive selon les dires d'André Brochu, puisque le verbe « regarder » n'est pas présent.

---

<sup>23</sup> André Brochu, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *L'Instance critique*, 1961-1973, Montréal, Leméac, 1974, p. 211.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 211.

L'intensité visuelle de cette scène du marché est très forte. La description est presque excessive, trop riche en couleurs et en abondance. Le lecteur aurait tendance à vouloir plisser les yeux devant la force de la lumière et des couleurs. Et curieusement, c'est presque ce que fait Florentine. Elle ne peut contempler bien longtemps cette « richesse » et doit détourner le regard – geste simple et instantané qui la coupe du monde extérieur. Elle ne prend même pas la peine de partir, elle n'effectue qu'un simple mouvement des yeux pour ne plus rien voir. La scène du marché disparaît de sa vue – et de la nôtre – aussi rapidement qu'elle était apparue.

Le mouvement du corps de Florentine, dans cet extrait, est assez restreint. Après qu'elle a tourné le coin de la rue, il n'en est plus question. Mais contrairement à cette fixité du personnage, les choses qui l'entourent sont loin d'être stables. Il est question, par exemple, d'« inventaires branlants », de « jonquilles pâles que le moindre souffle de vent couchait » et de « fougères qui balançaient leurs mousseuses vagues vertes ». La stabilité de la scène n'est qu'illusoire, puisque plusieurs objets sont en mouvement autour du corps de Florentine.

Il ne faut pas oublier que, dans cet extrait riche en « émotions visuelles », le pouvoir de description est transféré au personnage de Florentine. C'est elle qui détient la compétence de décrire la scène qu'elle voit. Cette passation de compétence permet une description réaliste et détaillée de la scène, d'où l'utilisation des adjectifs qualificatifs, de couleur par exemple, et de l'énumération.

Dans *Alexandre Chenevert*, les mêmes procédés descriptifs sont utilisés. La déambulation du personnage principal permet à sa vue de s'exercer et à la ville d'être

décrite. L'extrait que nous allons analyser présente à la fois une description du trajet qu'effectue Alexandre et une description de ce qu'il peut voir tout autour de lui.

Alexandre se traînait de la banque au North Western Lunch ; de la cafétéria à sa cage ; de là au boulevard Saint-Laurent ; un tout petit circuit qui exigeait plus d'efforts, plus de fatigue que d'accomplir le tour du monde ; en passant devant une agence de voyages, Alexandre lisait que cela pouvait se faire commodément en trois mois. Incroyable tout de même! Quelquefois, il prenait le tram ; mais, à cette heure d'affluence, c'était presque plus fatigant que de marcher ; guère plus rapide, au reste. Puis, à marcher dans ce quartier, il voyait du neuf : des visages syriens, des inscriptions en yiddish ; d'étranges faces brunes qui paraissaient arrivés tout droit du Levant ; des viandes fumées, des mets singuliers, des vieillards à barbe longue, avec des calottes noires d'où sortaient des flots de chevelure. S'il ne voyageait pas, du moins il entrevoyait des races, l'immigration des pays surpeuplés. Que de monde sur terre<sup>25</sup>!

Tout d'abord, l'itinéraire d'Alexandre est décrit avec précision. Et l'accent est mis sur la difficulté que pose le trajet qui semble bien pénible pour Alexandre – trajet qui est même comparé à un « tour du monde ». Alexandre effectue, en quelque sorte, un « tour du monde » rapide, en faisant le tour d'un quartier de Montréal qu'il connaît. En fait, toute la deuxième partie de l'extrait est consacrée à une énumération sommaire des différentes « races » qui habitent le Montréal d'Alexandre. L'énumération, encore une fois, est utilisée par Gabrielle Roy pour décrire les éléments urbains les plus hétéroclites, tels que perçus par le personnage qui déambule. En fait, ce procédé est employé pour rassembler de façon concise un grand nombre d'informations.

De plus, tout est circulaire dans cet extrait : du « circuit » qui est effectué par Alexandre à l'expression le « tour du monde », puisque le mot « monde » dans l'expression « Que de monde sur terre! » renvoie au « tour du monde » du début de

---

<sup>25</sup> Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 95.

l'extrait. La description se referme alors sur elle-même, la boucle est bouclée comme dans un réel tour du monde. La façon dont se déplace Alexandre semble, encore une fois, se répercuter sur le texte, puisque les mots tournent en rond tout comme le fait le personnage.

Celui-ci semble atterré, démoralisé par ce qu'il voit – « Alexandre se traînait », « Que de monde sur terre! » Alexandre, dans cet extrait, voyage à sa façon, c'est-à-dire en marchant dans un quartier qu'il connaît déjà pour y découvrir autrement des choses qu'il connaît aussi. Et le personnage marche justement parce que cela lui donne l'occasion de voir ce qui l'entoure, ce que le tramway ne lui permet absolument pas de faire. C'est pourquoi la marche, contrairement au tramway qui est trop rapide, permet une description de la ville. Bien que nous ayons l'impression que c'est le narrateur qui parle, certaines expressions plus subjectives brouillent les pistes. Par exemple, deux expressions sont suivies d'un point d'exclamation : « Incroyable, tout de même! » et « Que de monde sur terre! » Elles sont incluses dans le reste de la narration, mais elles reflètent la pensée du personnage qui déambule, c'est-à-dire Alexandre lui-même. La voix du narrateur s'entremêle aux pensées d'Alexandre et vice versa.

En réalité, il y a alternance entre trois éléments discursifs. D'abord, vient un verbe traduisant le déplacement d'Alexandre, puis une courte description de la ville qui est intimement reliée à la vision du personnage et enfin, une pensée ou une exclamation de ce dernier qui est exprimée via le narrateur. Dès le début de l'extrait, on trouve un verbe exprimant le mouvement du personnage, le verbe « se traînait », puis apparaît une description dans laquelle il est question du « boulevard Saint-

Laurent » et d'« un tout petit circuit ». Enfin, un commentaire plus subjectif intervient et clôt la séquence, il s'agit de l'exclamation « Incroyable tout de même! » Dans la deuxième moitié de l'extrait, une même séquence mouvement-description-exclamation apparaît : le personnage « march[e] », « il vo[it] du neuf : des visages syriens [...] des vieillards à barbe longue, avec des calottes noires d'où sortaient des flots de chevelure » et s'exclame « Que de monde sur terre! » Il semble que la description de la ville se fasse selon un schéma précis où alternent ces trois éléments. Le premier provoque l'apparition du deuxième et ainsi de suite, ce qui crée un véritable rythme dans le discours.

Cette cadence, à la fois régulière et répétitive, provoque la circularité du texte. Ainsi, le lecteur peut se sentir guidé, sécurisé, par la séquence mouvement-description-exclamation qui se répète, mais aussi tout à fait ennuyé de toujours avoir sous les yeux ce seul schème. De la même façon, Alexandre Chenevert se sent fatigué et démoralisé de se « traîn[er] », encore et toujours, d'un endroit à un autre. Cette lassitude du personnage atteint son paroxysme lors des deux exclamations qui reflètent l'état d'esprit tourmenté d'Alexandre. Le rythme répétitif du texte peut donc provoquer chez le lecteur le même état d'esprit que chez le personnage d'Alexandre : la lassitude, l'ennui.

Dans *La Montagne secrète*, de la même façon que dans *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*, le déplacement des personnages et la vue interviennent lorsqu'il y a description de la ville. Mais la ville, dans ce cas-ci, est Paris, c'est-à-dire, selon le texte, la métropole de l'art et de la beauté. La description est alors bien différente de celle des deux autres romans de Gabrielle Roy.

Il parvint à une vaste place. Avec son ampleur soudaine, son ciel découvert, les perspectives qu'elle ouvrait, avec son murmure d'eau, elle consola Pierre. [...] Il ouvrit les yeux, aperçut au fond de la place une fort belle maison de pierre. Il demanda à quelqu'un qui passait ce qu'était cette maison. On lui dit : la Chambre des députés. Pierre remercia. Il s'engagea dans une avenue d'arbres, prit n'importe quel tournant devant lui [...]

Plus tard, au bout d'une petite rue en pente, il aperçut, entre de vieilles maisons étroites, de l'eau qui luisait. Il y descendit. Il arriva sur des quais<sup>26</sup>.

En effet, ce passage est bien différent des deux précédents, d'abord, parce qu'aucune énumération n'y est faite : il ne fourmille pas d'objets hétéroclites apposés les uns à la suite des autres et séparés par des virgules. Au contraire, la description est beaucoup plus éthérée et son rythme plus lent. Le style est concis, l'auteur ne dit que l'essentiel, par exemple, dans les deux phrases suivantes : « On lui dit : la Chambre des députés. Pierre remercia. » Peut-être est-ce relié à la façon dont se déplace le personnage, puisque la plupart des verbes employés pour traduire son mouvement sont extrêmement neutres, il s'agit, par exemple, des verbes « parvint », « prit » et « arriva ». En fait, le personnage se déplace, mais l'on ne sait pas réellement de quelle façon il le fait, si ce n'est qu'il est guidé par le hasard, puisque le personnage « pr[en]d n'importe quel tournant ». Le trajet de ce personnage est, encore une fois, aléatoire et imprévisible.

En outre, il n'y a que trois endroits ou objets principaux qui sont décrits : d'abord « une vaste place », puis « une fort belle maison de pierre » et enfin de « l'eau qui luisait ». Lorsqu'il est question de la « vaste place », l'accent est mis sur l'ampleur, la grandeur, l'ouverture de l'endroit. Et c'est toute cette amplitude qui vient surprendre Pierre Cadorai et le soulager à la fois. La « maison de pierre », pour sa part, apparaît tout d'un coup au personnage, alors qu'il « ouvr[e] les yeux ». La

---

<sup>26</sup> *Id.*, *La Montagne secrète*, p. 122-123.

vue, bien évidemment, a encore son rôle à jouer, elle permet au narrateur de décrire l'espace qui entoure le personnage. Les verbes faisant référence à la vue, cependant, sont beaucoup moins présents que dans les extraits que nous avons déjà examinés ; le verbe « aperçut » n'apparaît qu'à deux reprises. Mais les images sont bien celles qui passent par le regard de Pierre Cadrai. Et l'expression « l'eau qui luisait » fait apparaître sous les yeux du lecteur un effet de lumière comme il y en a dans *Bonheur d'occasion*, lorsque Florentine se retrouve au marché. Ces effets lumineux sont fréquents dans les descriptions de la ville chez Gabrielle Roy. Ils viennent éclairer, préciser, et enrichir la façon dont la ville est perçue par les personnages, grâce à l'utilisation qui est faite des adjectifs qualificatifs ou des verbes faisant apparaître une « géographie urbaine » toute visuelle : l'espace romanesque est décrit de façon à ce que le lecteur puisse le visualiser.

Gabrielle Roy n'est toutefois pas la première à utiliser les effets lumineux et les effets de texture dans ses descriptions. Bien avant elle, l'univers de la peinture a fait appel à eux. En effet, certains peintres, en tentant de représenter les variations de la lumière du jour sur une toile, ont développé des procédés picturaux qui se rapprochent des procédés descriptifs utilisés par Gabrielle Roy. Celle-ci est très soucieuse de l'art pictural : d'abord parce qu'elle met en scène un artiste-peintre dans *La Montagne secrète*, mais aussi parce que ses descriptions urbaines ressemblent parfois, étonnamment, à de véritables tableaux.

Dans cet extrait de *La Montagne secrète*, il y a également une séquence d'éléments discursifs qui épouse un mouvement en trois temps, c'est-à-dire qu'il y a alternance entre le déplacement du personnage, la sollicitation de sa vue et la

description de ce qui l'entoure. Cette alternance mouvement-vision-description vient inévitablement créer un rythme dans le texte, un style dans le discours. Toutes les fois qu'il y a une précision concernant le déplacement du personnage, semble venir par la suite un verbe faisant référence à la vue, puis une description ou une énumération de certains éléments urbains. Par exemple, le verbe « parvint » est suivi, un peu plus loin, par le verbe « aperçut » qui apparaît à deux reprises et qui, lui, est suivi de descriptions de la ville dans lesquelles il est question d' « une fort belle maison de pierre » et « de l'eau qui luisait ». En fait, il semble que ce soit le déplacement des personnages qui crée la ville, qui fasse apparaître les choses sous les yeux des lecteurs. La plupart des verbes traduisant le mouvement dans cet extrait sont suivis d'une description qui est rendue possible grâce à la sollicitation du regard du personnage.

En somme, les personnages qui se déplacent dans un espace romanesque créent deux choses. Ils font d'abord apparaître un trajet, un parcours, qui peut être retracé grâce à chacun de leurs pas. En plus, ils créent du texte, c'est-à-dire que les mots se développent autour de leur déambulation. L'auteur fait cheminer les personnages en même temps qu'il continue à décrire l'environnement dans lequel ils évoluent, grâce, entre autres, à l'usage fréquent des adjectifs qualificatifs et de l'énumération. Ainsi, un style mouvant est créé et ce, grâce aux séquences mouvement-description-exclamation et mouvement-vision-description qui, elles, peuvent être synthétisées comme une alternance constante entre le déplacement des personnages et la description de la ville.

Nous pouvons dire que, dans les trois romans de Gabrielle Roy que nous étudions, le mouvement des personnages est intimement relié à la vision, puisque la marche au hasard, qui caractérise leur déplacement, permet à la vision de s'exercer et au lecteur, de découvrir, à travers les yeux des personnages, une géographie toute visuelle de l'environnement urbain où ils évoluent.

#### 1.4. Le spectacle de la ville

L'incidence qu'a la vue sur la description de la ville est encore plus grande que nous l'avons démontré jusqu'à maintenant. La ville n'est pas perçue que visuellement par les personnages, elle est littéralement transformée par leurs yeux en un véritable spectacle. Et puisque Walter Benjamin a parlé du « spectacle des hommes<sup>27</sup> » et que Philippe Hamon s'est penché sur « le paradigme des objets [...] dev[enant] spectacle, vue scène, tableau<sup>28</sup> », nous nous permettrons de parler du spectacle de la ville.

Il arrive souvent que cette dernière apparaisse aux personnages en tant que simple souvenir. Ceux-ci se remémorent ce qu'ils ont pu voir, alors qu'ils déambulaient dans les rues. Même dans ce cas précis, la vue a un rôle important à jouer. Ce que les personnages ont pu voir, ils s'en souviennent et tentent de se l'imaginer à nouveau.

---

<sup>27</sup> Walter Benjamin, « Le flâneur », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 75.

<sup>28</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 186.

Et soudain, elle évoqua la rue Sainte-Catherine, les vitrines des grands magasins, la foule élégante du samedi soir, les étalages des fleuristes, les restaurants avec leurs portes à tambours et leurs tables dressées presque sur le trottoir derrière les baies miroitantes, l'entrée lumineuse des théâtres, leurs allées qui s'enfoncent au-delà de la tour vitrée de la caissière, entre les reflets de hauts miroirs, de rampes lustrées, de plantes, comme en une ascension si naturelle vers l'écran où passent les plus belles images du monde : tout ce qu'elle désirait, admirait, enviait, flotta devant ses yeux<sup>29</sup>.

Encore une fois, la ville apparaît de façon soudaine à Florentine, comme si celle-ci ne s'y attendait pas. Mais cette fois-ci, ce n'est qu'un souvenir. Par la suite, vient une longue énumération d'objets plus ou moins hétéroclites. L'accent est une fois de plus mis sur des effets de lumière, sur des objets qui renvoient d'une façon toute particulière les rayons lumineux : les « baies miroitantes », les « hauts miroirs » et les « rampes lustrées ». Tout ce qu'imagine Florentine est perceptible visuellement pour elle comme si les images défilaient sur un « écran » de cinéma. La force des images est telle que Florentine s'imagine les avoir devant les yeux.

Dans cet extrait, un mouvement horizontal s'oppose à un autre qui est davantage vertical ou « ascension[nel] ». En effet, le terme « allées qui s'enfoncent » contraste avec « la tour vitrée de la caissière » et l'« ascension si naturelle vers l'écran ». Cela crée un équilibre dans l'espace qui est décrit. En fait, l'extrait passe de l'horizontalité à la verticalité, tout semble mener vers cet écran de cinéma, objet par excellence du défilement des images.

Si nous nous référons à quelques termes cinématographiques, cette « ascension [...] vers l'écran » donne l'impression que le personnage qui décrit la scène est situé en deçà de l'écran de cinéma, comme si la prise de vue était effectuée

---

<sup>29</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 19.

en contre-plongée<sup>30</sup>. Nous pourrions également parler de travelling<sup>31</sup> dans ce cas précis : la vision du personnage avance vers cet écran en suivant un axe fixe. En réalité, l'univers urbain de Gabrielle Roy n'est pas seulement relié de façon métaphorique au cinéma, cet auteur utilise des procédés cinématographiques dans ses descriptions.

Il est possible de relier ce dernier extrait de *Bonheur d'occasion* à un court passage d'*Alexandre Chenevert*, passage qui fait référence non au cinéma, mais plutôt au théâtre. L'accent est une fois de plus mis sur ce qui est perçu visuellement.

Il referma le guichet. Les derniers clients quittaient les lieux. Derrière eux, on fermait les portes ; on tirait les stores. C'était tout de même un bon moment quand une journée s'annonçait presque terminée. On respirait. Piétons, livreurs à bicyclette, télégraphistes en uniforme, automobiles, camions, trams, tout disparaissait comme au théâtre quand le rideau tombe<sup>32</sup>.

Dans cet extrait, les termes « referma », « quittaient », « fermait » et « tirait » se rejoignent tous pour montrer que c'est la fin de quelque chose : la fin de la journée, la fin du spectacle. Les images qui peuvent être vues disparaissent. Cette scène du roman est comparée à une scène théâtrale. Les « piétons » et les « livreurs à bicyclette », pour ne nommer que ceux-là, sont en quelque sorte les comédiens du roman, alors que Montréal en est la scène. Les images de la ville défilent devant nos yeux, comme les acteurs passent sur la scène d'un théâtre. Et l'expression « quand le rideau tombe » clôt l'extrait et ajoute au sentiment que c'est la fin du spectacle, la fin de ce qui peut être vu. Ici, contrairement à l'extrait précédent, la prise de vue est tout à fait fixe. La caméra, s'il y en avait une, serait immobile. Ce sont plutôt les

---

<sup>30</sup> En cinéma, la contre-plongée est un plan où la caméra est placée au-dessous de l'objet filmé.

<sup>31</sup> Toujours en cinéma, le travelling est un plan où la caméra avance ou recule suivant ses axes.

<sup>32</sup> *Id.*, *Alexandre Chenevert*, p. 65.

« acteurs », représentés par les « piétons » et les « livreurs à bicyclette », entre autres, qui se déplacent et disparaissent de la vision du « spectateur ». La ville apparaît ici comme un cadre fixe et clos, comme une vraie scène de théâtre qui serait encadrée par des murs.

Encore une fois, cet extrait présente une courte énumération d'objets et d'individus hétéroclites. Ceux-ci renvoient tous à un mouvement, ils sont intimement liés à un déplacement. Les « piétons » marchent et les « livreurs à bicyclette », les « automobiles » et les « camions » roulent. Et c'est grâce à ce mouvement que les choses peuvent disparaître et la scène se clôt sur elle-même. De plus, le fait que la journée se termine, dans cet extrait, vient installer une atmosphère de soulagement, de bien-être. « On respirait », comme si en plein jour, toute l'activité de la ville étouffait les individus. La fin du spectacle de la ville apparaît ici comme une fin heureuse.

Dans les deux exemples que nous avons observés, Gabrielle Roy transforme métaphoriquement l'espace de la ville en espace théâtral ou cinématographique. Elle compare la ville à un vrai spectacle dans lequel des images défilent sous les yeux des personnages et des lecteurs, et pour ce faire, elle utilise des procédés cinématographiques, comme le travelling ou la prise de vue en contre-plongée. Ici, on peut véritablement parler d'imagination picturale : Gabrielle Roy fait en sorte que ses lecteurs puissent imaginer la ville et la visualiser.

### 1.5. La « rhétorique de la marche » de Michel de Certeau

Michel de Certeau perçoit la ville comme un texte. Il s'est beaucoup intéressé, entre autres, à la ville de New-York : ville composée d'une multitude de reliefs pour l'individu qui la regarde des hauteurs d'un gratte-ciel, par exemple. « Sous la brume brassée par les vents, l'île urbaine, mer au milieu de la mer, se creuse à Greenwich, dresse à nouveau les crêtes de Midtown, s'apaise à Central Park et moutonne enfin au-delà de Harlem<sup>33</sup> ». New-York est tout à la fois, verticalité et moutonnement, et c'est cet ensemble de contrastes qui la fait se muer en « texturologie<sup>34</sup> », terme dont nous avons déjà parlé, et qui fait d'elle un véritable tableau urbain.

Pour de Certeau, il y a une nette différence entre un marcheur et un voyeur. Un individu qui se trouve en hauteur et qui a la possibilité de voir une ville dans toute sa globalité est d'abord et avant tout un voyeur, alors qu'un individu qui se retrouve dans la rue et qui ne peut « surplomber, [...] totaliser le plus démesuré des textes humains<sup>35</sup> » – la ville – est plutôt un simple marcheur. Le voyeur, pour de Certeau, a la capacité de percevoir la ville comme un texte. Le marcheur, pour sa part, a la possibilité unique de pouvoir former lui-même un texte. En fait, ses pas créent un réseau, un trajet qu'il est possible de retranscrire sur une carte. Néanmoins, ce trajet ne doit nullement être réduit à une simple retranscription géographique. Au contraire, les pas du marcheur étant d'intensité et de nature extrêmement variables –

---

<sup>33</sup> Michel de Certeau, « Marches dans la ville », *L'invention du quotidien*, p. 171.

<sup>34</sup> Michel de Certeau, *loc. cit.*, p.171.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 172.

ils peuvent être lourds, légers, rapides, espacés, sautillants, etc. – il faut s’y intéresser à un tout autre niveau, puisque ce qui qualifie leur manière d’être ne peut être retranscrit sur une carte.

Michel de Certeau a voulu développer l’idée qu’il y a des pratiques de l’espace qui renvoient à une tout autre spatialité que celle qui est dite géométrique ou géographique. Selon lui, il existe aussi une spatialité toute poétique, celle qui est formée par les pas des individus qui se déplacent. Ainsi peut apparaître « une ville [...] métaphorique [qui] s’insinue [...] dans le texte clair de la ville planifiée et lisible<sup>36</sup> ».

Il va encore plus loin en comparant le déplacement des individus dans une ville avec l’acte de parler. « Les cheminements des passants présentent une série de tours et détours assimilables à des « tournures » ou à des « figures de style ». [...] L’art de « tourner » des phrases a pour équivalent un art de tourner des parcours<sup>37</sup> ». Pour M. de Certeau, « l’acte de marcher est au système urbain ce que l’énonciation [...] est à la langue ou aux énoncés proférés<sup>38</sup> ». En fait, l’acte de marcher est une réalisation spatiale des lieux comme l’acte de parler est une réalisation sonore de la langue<sup>39</sup>. Les pas des individus créent des réseaux qui spatialisent la ville, tout en révélant un trajet.

Michel de Certeau a étudié de réels déplacements physiques et non ceux qui peuvent avoir lieu dans un roman, par exemple. Pourtant, toutes les déambulations, qu’elles soient réelles ou inventées par un auteur, créent des réseaux qui spatialisent

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 180.

un espace précis. Dans le cas où le déplacement a lieu dans un roman, le réseau de pas spatialise le texte en lui-même, tout en révélant quelque chose au lecteur : le trajet choisi, la façon de se déplacer, etc. La marche devient ainsi un véritable espace d'énonciation.

Gabrielle Roy, en faisant suivre tel ou tel autre trajet à ses personnages qui déambulent, crée ce que de Certeau a appelé une « rhétorique de la marche ». Si Florentine, par exemple, dans *Bonheur d'occasion*, ne passe dans un quartier jugé dangereux, elle crée une « figure cheminatoire<sup>40</sup> », tout comme un écrivain peut créer une figure de style en décidant d'éliminer un mot jugé inutile. « Il y aurait homologie entre les figures verbales et les figures cheminatoires<sup>41</sup> ». Par exemple, nous pourrions parler d'asyndète, qui est une « suppression des mots de liaison, conjonctions et adverbes, dans une phrase ou entre des phrases<sup>42</sup> », lorsqu'un personnage ne se déplace pas dans tel quartier, parce qu'il omet une partie de la ville dans son parcours. Ce parcours, choisi par l'auteur, crée un « phrasé spatial<sup>43</sup> », c'est-à-dire qu'il crée des figures « cheminatoires » : ellipses ou synecdoques, par exemple.

Chez Gabrielle Roy, le dévoilement d'une telle « rhétorique de la marche » vient éclairer l'analyse qu'il est possible de faire du style de l'oeuvre. En fait, nous le voyons maintenant, la déambulation des personnages peut être reliée à des procédés stylistiques et littéraires.

Ils s'emmitouflèrent et sortirent dans l'aube tiède, marchant deux par deux sous les arbres qui dégouttaient. Les hauts troncs des érables, leurs

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 186.

branches nues et grises où scintillaient des gouttes d'eau, se détachaient déjà de 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.

Les jeunes gens franchirent la place en un petit groupe qui fit ombre sur la neige lorsqu'ils arrivèrent sous le premier réverbère. Leurs voix s'étaient tues. Un seul couple riait encore, parfois très haut, en se taquinant. Leurs deux silhouettes s'égarèrent un instant sous les arbres. Et alors, on entendit leur rire qui, brusquement, se cassait<sup>44</sup>.

Dans le premier paragraphe de cet extrait, les personnages marchent « deux par deux ». Leurs pas semblent résonner ensemble sur le sol et leur démarche paraît synchronisée. Chacun des personnages est relié à un autre, tout comme le sont plusieurs adjectifs et verbes qui, dans cet extrait, sont liés l'un à l'autre par la conjonction de coordination « et ». Celle-ci unit les verbes « s'emmitouflèrent » et « sortirent », par exemple, un peu comme si elle représentait la main qui unit possiblement certains des personnages qui se promènent en couple. De plus, les adjectifs qualificatifs « nues » et « grises », ainsi que « profonds » et « boueux », sont aussi reliés grâce à la conjonction « et ». La façon dont déambulent les personnages se reflète dans la façon dont sont reliés certains mots entre eux.

Dans le second paragraphe, les personnages déambulent plutôt en « un petit groupe ». Ils ne font plus qu'un, mais leur démarche n'est sûrement plus autant synchronisée, à cause de leur nombre, et forme plutôt une succession de pas chaotiques. Plusieurs mots, de la même façon que les personnages, sont aussi rassemblés en petit groupe. Il s'agit, par exemple, de la phrase « Leurs voix s'étaient tues » encadrée par deux points ou alors de l'expression « parfois très haut » isolée

---

<sup>44</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 145.

par des virgules. Dans cet extrait, tout comme la façon dont déambulent les personnages, les mots sont regroupés entre eux, parce qu'entourés par des signes de ponctuation.

Dans un autre extrait de *Bonheur d'occasion*, très court cette fois-ci, la hâte du personnage se fait sentir dans les procédés littéraires utilisés. « Il s'y engagea avec la rapidité de qui cherche à secouer une obsession que l'ombre, le silence entretiennent<sup>45</sup> ». Le personnage semble terriblement pressé et la rapidité avec laquelle il chemine se reflète dans cette phrase, comme si l'auteur, pressé comme son personnage, n'avait pas pris le temps de tout écrire. Il y a, en effet, omission d'une conjonction de coordination entre les termes « l'ombre » et « le silence ». L'absence de cette conjonction fait écho, en quelque sorte, à la hâte du personnage.

Dans *La Montagne secrète*, des phrases simples alternent avec des phrases complexes et très ponctuées et cela semble être relié au changement d'attitude du personnage qui déambule. Un parallélisme, une symétrie, une homologie formelle sont ainsi créées entre les types de phrases utilisées et l'attitude qu'adopte le personnage. Toutefois, cela provoque aussi une irrégularité, un balancement, entre deux types de phrases.

Il se tenait autant que possible proche du fleuve sur la rive droite ou la rive gauche. Si, de temps en temps, il remontait sur les trottoirs, marchait comme tout le monde endigué entre les pierres, les enseignes et les feux de signalisation, bientôt, il n'en pouvait plus, revenait sur les quais ; il trouvait des marches, redescendait à l'eau, en prenait un peu dans sa main pour rafraîchir son visage. Il s'asseyait, se reposait<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>46</sup> *Id.*, *La Montagne secrète*, p. 125.

Pierre Cadourai, visiblement, adopte deux attitudes fort opposées dans cet extrait-ci. Tout d'abord, dans la première phrase, il décide de suivre un trajet bien précis sans obstacle apparent. Cette phrase, parallèlement au comportement déambulatoire de Pierre, est simple et elle ne comporte aucun signe de ponctuation, si ce n'est le point qui la clôt. Par contre, lorsque le personnage décide de dévier de sa trajectoire initiale et de s'éloigner de la Seine, les verbes commencent à se multiplier, ainsi que les signes de ponctuation. La deuxième phrase de cet extrait, dans laquelle Pierre se permet de déambuler plus librement, est composée de sept verbes conjugués, de neuf virgules et d'un point-virgule. Pierre, dans ce cas-là, doit faire face à des obstacles réels, il « remont[e] sur les trottoirs », il est « endigué entre les pierres, les enseignes et les feux de circulation » et il « trouv[e] des marches » sur son passage. Ces obstacles, à l'intérieur même du texte, correspondent à la ponctuation qui est utilisée : les virgules créent des obstacles pour le lecteur et elles l'obligent à ralentir son rythme. Un peu comme si les obstacles, réels pour Pierre, se transformaient en virgules pour le lecteur. Encore une fois, la manière dont se déplace le personnage se répercute sur les procédés utilisés par l'auteur, qui sont, dans ce cas-ci, l'emploi d'une phrase simple sans ponctuation placée en contraste avec une phrase complexe comportant une multitude de virgules.

Un dernier exemple tiré du roman *Alexandre Chenevert* montre bien que chacun des mots qui forment le texte fait écho aux pas du personnage sur les trottoirs de la ville.

Il traversait alors au pas, les épaules basses, un quartier voué à écouter, à comprendre, à soulager la souffrance. C'était ici, en effet, le coin de la ville où s'assemblent le plus grand nombre de ses médecins. Partout Alexandre vit des plaques-enseignes luire à la clarté des réverbères. [...]

Alexandre tourna dans la rue Saint-Denis... et poursuivit : spécialiste des maladies nerveuses... des troubles de la peau... eczéma... *chiropractors*... homéopathie... dermatologie... gastro-entérologie<sup>47</sup>...

L'expression « au pas », qui apparaît dès la première phrase, vient donner le ton à l'ensemble de l'extrait. Les pas du personnage se suivent les uns les autres, comme s'ils étaient à la queue leu leu, ils forment une chaîne entre eux. Ces pas font sens, puisqu'ils ont pour but de faire avancer le personnage. Les mots, dans un texte, font aussi sens. Leur organisation est fonction de ce que l'auteur veut transmettre comme idée. Ici, l'auteur utilise une énumération pour bien faire valoir que « le coin de la ville » où se déplace Alexandre Chenevert est celui où se rassemble « le plus grand nombre de [...] médecins ». Les mots, dans un texte, se suivent aussi les uns les autres, à la queue leu leu et ils forment aussi une chaîne qui est en fait une phrase. Chacun des pas des personnages peut être comparé aux mots qui apparaissent sur une page. Ces mots suivent un chemin, un trajet sur une page, tout comme les personnages suivent un trottoir ou une rue.

Les procédés stylistiques utilisés par Gabrielle Roy – phrases courtes ou longues, phrases simples ou complexes, absence ou très grande présence de signes de ponctuation et surtout, énumération d'éléments urbains – peuvent être mis en relation avec la façon dont se déplacent les personnages. Un déplacement lent s'accorde davantage avec de longues phrases, alors qu'un déplacement rapide et nerveux correspond à des phrases courtes, saccadées ou très ponctuées. Le concept de « rhétorique de la marche » théorisé par Michel de Certeau permet de voir qu'une véritable stylistique « déambulatoire » ou « cheminatoire » est mise de l'avant dans

---

<sup>47</sup> *Id.*, *Alexandre Chenevert*, p. 85-86.

les trois romans que nous étudions. La façon dont déambule chacun des personnages se reflète dans la manière d'écrire de Gabrielle Roy.

## **2. Les conséquences de la déambulation des personnages**

Plus les personnages de Gabrielle Roy se déplacent en milieu urbain, plus ils entrent en relation avec la ville et plus ils établissent un contact physique avec leur environnement immédiat. Ce contact physique, résultant de la marche, provoque des réactions diverses chez les personnages. Par exemple, ces derniers peuvent se sentir davantage à l'aise avec ce qui les entoure et ils peuvent arriver à se libérer de l'emprise néfaste que peut parfois avoir la ville. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'analyser trois conséquences majeures qui résultent de la déambulation des personnages : la libération du corps, l'ouverture des sens (en opposition avec leur négation lorsque les personnages sont immobiles) et la découverte de soi.

### **2.1 La libération du corps**

Observons d'abord le cas de Rose-Anna dans *Bonheur d'occasion*. Cette mère de famille n'éprouve que de très courts moments de bonheur alors qu'elle habite la ville. Ces moments surviennent lorsqu'elle se déplace ; par exemple, alors que Rose-Anna déambule dans les rues de Montréal pour dénicher un nouveau logement à sa famille, elle commence à ressentir une certaine satisfaction, une plénitude.

Elle rebroussa chemin, s'engagea cette fois vers la rue du Couvent. Elle se trouva dans une petite avenue paisible, bordée de maisons bourgeoises. [...] Elle comprenait bien que cette oasis de silence n'était point pour eux. Mais elle y respirait avec aisance. Un peu de courage lui revenait. Sa visite à la rue

Workman l'avait tout de même réconfortée. Elle y avait puisé la satisfaction de sentir qu'ils n'étaient pas encore réduits à l'extrême indigence<sup>48</sup>.

Pendant que Rose-Anna se déplace d'une rue à une autre, son corps se laisse complètement aller et de nombreuses modifications se produisent en elle. Tout d'abord, le corps de Rose-Anna est atteint physiquement, c'est-à-dire que le personnage peut respirer « avec aisance ». La marche provoque d'abord une réaction physique chez elle. Ensuite, une réaction plus intérieure intervient chez le personnage de Rose-Anna. Le « courage » lui revient et elle se sent même « réconfortée » par « sa visite à la rue Workman ». La marche agit réellement sur ce personnage en le libérant, pour un certain temps, des contraintes de la vie de tous les jours et en lui faisant prendre conscience de certaines réalités de la vie urbaine. En effet, la dernière phrase de l'extrait révèle bien que Rose-Anna se rend compte qu'il y a des gens encore plus mal en point qu'elle et sa famille. La déambulation n'est pas anodine, puisqu'elle provoque certaines réactions dans le corps même du personnage, ainsi que dans son esprit.

Alexandre Chenevert éprouve à peu près les mêmes sensations que Rose-Anna lorsqu'il se déplace dans les rues de Montréal, quoiqu'il soit davantage affecté par la ville que ne l'est Rose-Anna. Il se sent totalement oppressé par la dure réalité urbaine, mais ce sentiment se résorbe dès qu'il se met à cheminer à travers les rues et les quartiers.

Alexandre allait, un peu libre. On aurait pu croire que ce petit homme aussi, les mains aux poches, était envahi par le printemps. En fait, il n'en revenait pas du réconfort, de tout ce qu'il y a dans une seule ville pour soulager : traitements compliqués, remèdes synthétiques, hôpitaux, lits blancs, et jusqu'à des mécanismes pour soulever soit la tête, soit le pied du lit. Il revenait surtout à la pensée des lits articulés qui lui parurent une preuve

---

<sup>48</sup> *Id.*, *Bonheur d'occasion*, p. 101.

particulière de la sollicitude humaine. Et il en fut, ce soir, à se demander avec sérieux, s'il ne valait pas mieux en ce monde être malade plutôt que malheureux. Une nostalgie telle que ni la liberté ni ses projets de voyage n'en avaient encore mis de semblable dans son cœur, le soulevait<sup>49</sup>.

Les réactions que provoque la marche chez Alexandre Chenevert sont perceptibles dès la première phrase. En effet, le déplacement du personnage étant relié à l'adjectif « libre », le mouvement est ici associé à un état d'esprit du personnage : Alexandre se déplace tout en étant « libre ». Grâce à cet adjectif, une certaine atmosphère est mise en place et elle est précisée dès la deuxième phrase par l'expression « les mains aux poches ». Alexandre Chenevert chemine dans la ville en étant « libre » et en adoptant une attitude propre au flâneur : il déambule les « mains [dans les] poches », de façon nonchalante, et rien ne semble le préoccuper à ce moment.

Par la suite, vient une énumération – procédé utilisé, une fois de plus, par Gabrielle Roy – de ce qu'Alexandre considère comme étant du « réconfort ». En fait, ce « réconfort » est d'abord et avant tout physique. Il sert surtout à soulager ou même à guérir le corps de l'homme. Une prise de conscience s'établit alors dans l'esprit du personnage et celui-ci se pose la question suivante : « Et il en fut, ce soir, à se demander avec sérieux, s'il ne valait pas mieux en ce monde être malade plutôt que malheureux ». La marche que fait Alexandre provoque chez lui une libération, mais aussi une prise de conscience et un questionnement.

La fin de l'extrait élève le personnage à un tout autre niveau. La « nostalgie » l'envahit de façon extrême. Alexandre semble être transporté dans un autre monde, celui des sentiments et de la grandeur d'âme. De plus, l'expression « le soulevait »

---

<sup>49</sup> *Id.*, *Alexandre Chenevert*, p. 86-87.

vient ajouter à cette sensation d'élévation du personnage, comme si Alexandre ne touchait plus terre, comme s'il coupait le contact qu'il avait avec le sol. La marche provoque chez les personnages de nombreuses réactions qui vont de la libération de leur corps à une quasi-élévation spirituelle.

Ces courts moments de bien-être, de nostalgie paisible et de liberté que vivent les personnages de Gabrielle Roy ont la particularité de se manifester lorsque ces derniers déambulent à travers la ville. Selon Terrance Hugues : « Très souvent, dans l'œuvre romanesque de Gabrielle Roy, le voyage, lié étroitement à l'espace, surtout lorsque le récit se déroule en décor naturel, est envisagé comme un moyen de libération<sup>50</sup> ». Les personnages de Gabrielle Roy seraient constamment en mouvement, car cela leur procurerait un certain bien-être. Et ce voyage, dont parle Terrance Hugues, correspondrait, dans un milieu urbain, au déplacement du corps résultant de la marche. Celle-ci agirait comme une compensation à l'absence de la plénitude de la campagne, car il ne faut pas négliger le fait que les individus qui habitent la ville, dans les œuvres de Gabrielle Roy, recherchent constamment la nature et les grands espaces verts, puisqu'ils s'y sentent plus à l'aise. En effet, lorsque Pierre Cadourai se retrouve dans les rues de la grande métropole parisienne, il ne fait que chercher des éléments de la nature qui lui rappelleraient tant bien que mal le Grand Nord. Par exemple, lorsqu'il marche en suivant les bords de la Seine, il s'imagine suivre un ruisseau. Lorsqu'il se déplace, il cherche les vastes espaces qui lui permettraient de mieux respirer. Un certain bien-être lui manque et la nature de Paris semble le consoler.

---

<sup>50</sup> Terrance Hugues, *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1993, p. 161-162.

Il parvint à une vaste place. Avec son ampleur soudaine, son ciel découvert, les perspectives qu'elle ouvrait, avec son murmure d'eau, elle consola Pierre. Il s'appuya à un vasque. Le jaillissement fin de la fontaine lui sembla la voix d'un ruisseau timide se faisant un chemin dans l'herbe ; le grondement du trafic était à ses oreilles comme le voyage du vent venu depuis si loin d'ici. Il gardait les yeux fermés sur une minute de répit. Il savait pourtant bien qu'il n'était pas en forêt<sup>51</sup>.

Le début de cet extrait nous a déjà servi, antérieurement, à exposer la fonction descriptive du regard. Cette fois-ci, nous allons plutôt mettre l'accent sur l'effet que produit la ville sur le personnage de Pierre Cadourai. Cet extrait, curieusement, est davantage composé d'éléments de la nature que d'éléments purement urbains. Notons, par exemple, la présence du « ciel découvert », « d'un ruisseau timide », d'« un chemin dans l'herbe », du « voyage du vent » et enfin, de la « forêt ». En fait, le personnage de Pierre s'imagine voir la forêt alors qu'il se trouve en plein milieu de la ville de Paris. Il compare, par exemple, « le grondement du trafic » au « voyage du vent », ou alors « le jaillissement fin de la fontaine » à « la voix d'un ruisseau timide ». Ce sont, semble-t-il, les éléments de la nature qui le rendent heureux.

La dernière phrase de l'extrait montre toutefois que Pierre Cadourai reste conscient de la réalité urbaine. Il sait qu'il ne se trouve pas en « forêt », mais que se l'imaginer lui fait du bien, lui donne « une minute de répit ». Ici, la ville semble vraiment communiquer avec le personnage. D'abord, grâce au « murmure d'eau », puis grâce à « la voix du ruisseau timide » et enfin, grâce au « grondement du trafic ». Tous ces sons atteignent les « oreilles » de Pierre. Son ouïe est sollicitée au plus haut degré.

---

<sup>51</sup> Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, p. 122.

Pierre Cadorai, de même que le narrateur, compare la ville de Paris à une grande forêt. Il est venu à Paris pour peindre, mais aussi, et surtout, pour voir comment les autres artistes ont peint. Il est visiblement loin de la grande nature, même si c'est ce qu'il désire peindre. En fait, ce personnage recherche deux montagnes à la fois : sa montagne intérieure et celle qu'il pourra peindre. Cependant, il n'a encore trouvé ni l'une ni l'autre.

Dans les trois extraits que nous venons d'observer, le déplacement des personnages provoque chez eux une transformation ; transformation d'abord physique, puis davantage intérieure. Ainsi, contrairement à ce qu'affirme Carol J. Harvey – « le voyage extérieur et physique dans le temps et l'espace est subordonné au voyage intérieur et affectif<sup>52</sup> » – nous avons découvert que les personnages de Gabrielle Roy se déplacent parce qu'ils se sentent mieux ainsi, ils se sentent libérés et réalisent des choses qu'ils n'auraient pu réaliser s'ils étaient restés immobiles. La marche, sans contredit, agit sur les personnages en transformant leur corps, ainsi que leur esprit. Elle provoque, en quelque sorte, une libération chez les personnages.

## 2.2. L'ouverture des sens

Quatre des cinq sens ont un rôle particulier à jouer dans les trois romans que nous étudions : ils sont tous utilisés lorsqu'il y a description de la ville. En effet,

---

<sup>52</sup> Carol J. Harvey, *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1993, p. 210.

l'ouïe, le toucher et l'odorat contribuent, de la même façon que la vision des personnages, à transmettre au lecteur une certaine image de la réalité urbaine : ils servent aussi d'outils de description de la ville. En plus de voir la ville, les personnages l'écoutent, la sentent et ils établissent un réel contact physique avec elle.

a) L'ouïe

Les personnages de Gabrielle Roy sont très attentifs aux sons qui les entourent. Alexandre Chenevert est particulièrement affecté et même dérangé par ces bruits provenant de la ville. En réalité, Alexandre a une relation tout à fait unique avec ces derniers, qui ne cessent jamais, ni le jour ni la nuit. Et, bien sûr, Alexandre en souffre terriblement, puisque Montréal semble être la ville par excellence des bruits assourdissants.

Cependant, par cette résistance à la tentation il espéra avoir mérité le sommeil. Il reprit sa place au lit, tirant les couvertures sur lui avec lassitude. Comme s'il n'attendait que ce moment, le chien vagabond se mit à japper, juste sous la fenêtre de la chambre. Une colère terrible souleva Alexandre. La condition humaine lui paraissait tout à coup véritablement insoutenable. Un instant dévoré par le désir de changer le monde et de se changer soi-même, l'homme se découvrait une minute plus tard impuissant à seulement faire taire un chien. Qu'était donc venu faire Alexandre en ce monde impitoyable! Les jappements s'éloignèrent. Ils cessèrent tout à fait. Alexandre pensa alors qu'il devrait se hâter de profiter du silence pour s'endormir. Bientôt, d'autres bruits l'en empêcheraient<sup>53</sup>.

Alexandre se trouve dans sa « chambre », enfermé entre quatre murs. Il n'est pas en train de déambuler dans les rues de son quartier. Pourtant, son agitation physique et mentale provoque la même réaction que s'il était en train de se déplacer ou d'errer : ses sens sont extrêmement sollicités. Sa chambre semble être située en

---

<sup>53</sup> Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 24.

plein centre de la ville, à la merci de tous les bruits qui surgissent çà et là. Ces derniers sont ceux qui viennent vers le personnage et non le contraire.

Dans cet extrait, l'univers du sommeil s'oppose à celui du bruit. Les termes « sommeil », « lit », « couvertures », « silence », « s'endormir », « taire » et « chambre » renvoient tous au thème du sommeil et du silence, alors que « japper », « jappements » et « bruits » renvoient à l'univers de l'ouïe. Dès la première phrase, le mot « sommeil » est associé au mot « mérité », comme si le sommeil devait être gagné à la sueur de son front. Curieusement, Alexandre ne semble pas y avoir droit, puisque tout l'empêche de fermer l'oeil.

Très rapidement, l'atmosphère de calme qui régnait dans la chambre, lieu par excellence du sommeil, est totalement bouleversée par le bruit. À cause de simples « jappements », Alexandre sort de ses gonds. Il s'emporte d'une façon qui semble quasiment exagérée. Trois adjectifs commençant par des préfixes privatifs viennent appuyer cette atmosphère lourde qui pèse sur le personnage. Il s'agit des adjectifs « insoutenable », « impuissant » et « impitoyable ». Ils viennent accentuer le sentiment d'Alexandre d'être dépassé par les événements. Le son « in » revient à trois reprises à l'oreille du lecteur, comme si Gabrielle Roy voulait solliciter l'ouïe de ce dernier au plus haut point, comme l'est celle d'Alexandre. Les sons qui émergent lors de la lecture du texte correspondent à ceux de la ville. Par exemple, la consonne « p », qui revient du début à la fin de l'extrait, crée une allitération, comme une pétarade de sons assourdissants pour les oreilles du lecteur. Nous pourrions presque parler d'une rhétorique de l'audition, comme nous l'avons fait avec la

rhétorique de la marche, en ce sens que les sons provenant de la lecture du texte font écho aux sons entendus par le personnage.

Un chien, élément extérieur qui ne peut être contrôlé, vient complètement transformer Alexandre. Quelques phrases de révolte se succèdent alors. Puis, l'atmosphère dégénère rapidement à cause de la prise de conscience d'Alexandre et ce, jusqu'à ce que les « jappements » cessent. Le bruit fait qu'Alexandre pose des constats sur la dure réalité de la vie de l'homme. Il est alors question de la « condition humaine », de la volonté de « changer le monde » et de celle de « changer soi-même ». Pourtant, l'extrait se termine comme il avait commencé, c'est-à-dire que le silence est de retour dans la chambre d'Alexandre. Mais la dernière phrase de l'extrait laisse planer l'idée que l'homme ne peut se débarrasser de tous ces décibels qui heurtent ses tympans.

Un autre extrait d'*Alexandre Chenevert* vient appuyer le constat que le bruit revient constamment et ne quitte que rarement l'univers urbain dans lequel évoluent les personnages. « Il entendit gémir le gong des tramways, les freins, les sirènes des bicyclettes. Le cri de la ville n'eut d'abord que des moments d'accalmie. Puis il céda presque complètement, reprit encore, s'éteignit à peu près<sup>54</sup> ». Dans ce court extrait, les bruits de la ville sont encore une fois omniprésents. Mais ces bruits prennent des allures plus ou moins désagréables. Tout d'abord, on les entend « gémir », comme s'ils se plaignaient, se lamentaient de quelque chose. Puis, ils deviennent un véritable « cri », qui vient hanter les oreilles du personnage.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 147.

Ces bruits ne sont plus de simples sons, ils sont transformés en vacarme ahurissant, comme en témoigne l'usage qui est fait des allitérations dans cet extrait. En fait, l'auteur emploie ici des consonnes gutturales et des occlusives qui alternent avec des consonnes dites sifflantes. Il s'agit, par exemple, du mot « presque » qui suit immédiatement le terme « céda ». Des sons doux à l'oreille succèdent à des sons plus durs, un peu comme le sont les bruits de la ville qui se calment parfois, mais jamais entièrement, comme l'expriment si bien, dans cet extrait, les expressions « presque complètement » et « à peu près ».

La dernière phrase de l'extrait exprime bien cette idée que le bruit est constamment présent : « Puis il céda presque complètement, reprit encore, s'éteignit à peu près. » En fait, le bruit ne quitte pas la scène urbaine, mais il est présent à des degrés divers, tout comme sont diverses les allitérations qui sont parfois composées de consonnes occlusives, d'autres fois de consonnes sifflantes. En somme, les personnages de l'univers royen, grâce à leur ouïe, perçoivent la ville d'une tout autre façon et cela permet à Gabrielle Roy de la représenter sous un aspect différent : l'ouïe possède aussi une fonction descriptive.

#### b) L'odorat

L'odorat est tout autant sollicité lorsqu'il est question de la ville chez Gabrielle Roy. Les personnages sont très souvent envahis par des odeurs de parfum, de fumée et de cuisson, par exemple ; l'air de la ville est rempli d'odeurs plus ou moins agréables. L'univers urbain apparaît alors au lecteur sous forme d'impressions et de perceptions olfactives. Le géographe Marc Brosseau s'est beaucoup intéressé

au roman *Le Parfum* de Patrick Süskind dans lequel les odeurs volent presque la vedette au personnage principal. Il a d'abord étudié ce roman en fonction de sa géographie : discipline qui est avant tout visuelle. Pourtant, Brosseau a davantage parlé du sens de l'odorat que de celui de la vue.

Il est [...] possible, en dialoguant avec le récent roman à succès de P. Süskind, d'identifier une véritable différenciation de l'espace en fonction de l'odeur. *Le Parfum* nous introduit dans un monde où l'odorat est maître. Par l'entremise d'un personnage doté d'un sens olfactif éminemment développé, un nouveau paysage se dessine, non pas selon la palette habituelle des formes, des volumes et des couleurs, mais selon un riche réseau d'odeurs<sup>55</sup>.

Pour Brosseau, il existe une « géographie olfactive<sup>56</sup> », c'est-à-dire qu'il est possible de décrire la ville grâce à l'odorat des personnages d'un récit et c'est précisément ce que fait Gabrielle Roy dans les trois romans que nous étudions. Dans *Bonheur d'occasion*, les exemples sont nombreux, puisque les ballades dans la ville sollicitent presque instantanément l'odorat des personnages.

Les filatures, les silos à céréales, les entrepôts ont surgi devant les maisons de bois, leur déroband la brise des espaces ouverts, les emmurant lentement, solidement. Elles sont toujours là avec leurs petits balcons de fer forgé, leurs façades paisibles, leur petite musique douce qui s'élève parfois le soir derrière les volets et coule dans le silence, comme la voix d'une autre époque : îlots perdus sur lesquels le vent rabat les odeurs de tous les continents. 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, de mélasse, de cacahuètes, de fourrures, de farine blanche et de pins résineux<sup>57</sup>.

Un petit univers, nommé « la cité des entrepôts », semble être créé grâce à la présence des « filatures », des « silos » et des « entrepôts ». Ce monde clos gravite autour des « maisons de bois » qui paraissent étouffées par tant de grandeur. En fait, « les entrepôts », avec leur hauteur, s'opposent aux toutes petites maisons et viennent

<sup>55</sup> Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 110.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>57</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 31.

bloquer la vue en créant un mur autour d'elles. De plus, même les maisons, qualifiées d' « îlots perdus », semblent se créer un monde à elles, un espace clos et isolé. Elles sont d'autant plus isolées qu'elles le sont par le monde vertical des « silos ».

Dans cet extrait, les sons semblent être paisibles, ils ne sont pas qualifiés de bruits ou de « cri » comme dans les extraits précédents d'*Alexandre Chenevert*. Au contraire, tout est fluide dans ce passage. La musique devient même quasiment matérielle, lorsqu'il est dit qu'elle « coule dans le silence ». On peut presque l'imaginer se mouvoir, se glisser à travers les maisons. Elle « s'élève » aussi, comme pour aller rejoindre le monde vertical des « silos » dont nous venons de parler. Un équilibre est ainsi créé entre le monde des maisons et celui des « entrepôts ».

De la même façon que la musique répand les sons, le vent disperse autour de lui des odeurs. La dernière phrase, dans laquelle les senteurs s'accumulent et s'entassent, répond en quelque sorte à la première phrase, en ce sens que les odeurs proviennent de produits manufacturés fabriqués dans les bâtiments cités au tout début de l'extrait. Ces odeurs, qui correspondent en grande partie à des aliments, sont des plus diverses, tout comme le sont la texture et la consistance des produits cités : elles passent du solide au farineux, puis au liquide.

Dans cet extrait, plusieurs sens sont sollicités en même temps et cela permet au lecteur de percevoir la ville de plusieurs façons. Par exemple, les produits énumérés dans la dernière phrase sont d'abord là pour leur odeur. Mais leur texture, en étant si diverse, permet aussi de se les imaginer visuellement et d'imaginer leur goût, puisque ce sont des aliments. Les sens peuvent s'entremêler les uns aux autres

et ils deviennent parfois indissociables. Tout le corps est alors en éveil. Il existe donc des géographies olfactive et auditive de la ville, tout comme il existe une géographie dite visuelle. En fait, Gabrielle Roy tente de décrire la ville de façon sensorielle, grâce à chacun des cinq sens. Le lecteur peut s'imaginer voir la ville, mais aussi respirer ses odeurs et ses parfums, entendre ses sons et sa musique.

Enfin, tout comme les personnages flânent dans la ville, les sons et les odeurs flottent dans l'air de façon tout à fait inattendue. Les odeurs parviennent au nez des personnages par pur hasard et les musiques atteignent leurs oreilles sans même qu'ils s'en aperçoivent. La sollicitation des sens revêt un caractère tout à fait aléatoire, les personnages ne peuvent rien prévoir, rien choisir de ce qui atteindra leur corps. Les odeurs et les sons viennent à eux, comme eux vont à travers la ville de façon imprévisible.

### c) Le toucher

Lorsque le corps des personnages se déplace et bouge dans la ville, un des cinq sens est toujours et inévitablement sollicité : le toucher. En effet, la marche, en tant que mouvement physique du corps, permet aux personnages d'être en contact avec la réalité urbaine grâce à leurs pieds. Ceux-ci touchent à la ville, à ses trottoirs et à ses rues. Ils la ressentent sous eux.

En outre, de nombreuses précisions sont données sur la manière dont déambulent les personnages. Nous avons déjà abordé ce sujet lorsque nous avons parlé de la rhétorique de la marche de Michel de Certeau et constaté que la façon de marcher des personnages pouvait se répercuter sur le texte. Par exemple, un

déplacement rapide et parsemé d'obstacles correspondait à des phrases très ponctuées. En fait, Gabrielle Roy qualifie très souvent le rythme de la marche, la lourdeur ou la parfaite légèreté des pas. Les personnages ne font pas que marcher, ils avancent à pas légers, ils trottent, ils courent ou ils cheminent.

Cependant, le sens du toucher ne fait pas intervenir que les pieds des personnages, mais plutôt la totalité de leur corps. La peau étant l'organe tactile par excellence, elle intervient inévitablement lorsque le sens du toucher est sollicité chez l'un ou l'autre des personnages de Gabrielle Roy.

Observons un extrait dans lequel le sens du toucher permet une description très singulière de la ville.

Il y avait sous les pas des citadins ce tapis léger de choses mortes qu'ils aiment fouler, que ce soit d'aiguilles, de fougères séchées ou de graines perdues sur le ciment. Or un vent singulier s'éleva. Hier encore le vent cherchait à arracher aux passants leur chapeau ; il malmenait les petits groupes aux arrêts des tramways, comme si lui aussi eût reçu l'ordre de se montrer dur aux hommes. Ce soir, il caressait les joues ; il rafraîchissait les fonctionnaires tracassés ; il faisait battre doucement contre le visage des femmes leurs cheveux flous ; il paraissait embellir leurs yeux qui brillaient. Il avait presque la douceur d'une main sur un front accablé<sup>58</sup>.

Il existe bel et bien un contact entre les pieds des personnages et le trottoir dans cet extrait. En fait, les pieds sont la seule partie du corps à toucher véritablement la ville, mais ils en sont souvent séparés à cause de certains éléments qui reposent sur les trottoirs et les rues et créent un obstacle entre eux et le sol. Les personnages ne touchent pas réellement à la ville, mais plutôt à ces éléments : « aiguilles », « fougères séchées » et « graines perdues sur le ciment ». Ceux-ci

---

<sup>58</sup> *Id.*, *Alexandre Chenevert*, p. 83-84.

semblent alléger « les pas des citadins » en faisant un « tapis léger » pour leurs pieds. Le sens du toucher permet, ici, une énumération de trois « choses mortes ».

Tout cet extrait est empreint d'une très grande « douceur ». Même le « vent » ne semble ni violent ni déchaîné, puisqu'il « fai[t] battre doucement [...] les cheveux flous ». Il crée pourtant de nombreuses impressions tactiles. En effet, certains verbes traduisent l'idée que les personnages ressentent une sensation physique sur leur peau. Il s'agit des verbes « caressait » et « rafraîchissait » qui viennent préciser l'atmosphère dans lequel évoluent les personnages. De plus, le « vent » est comparé à « une main », comme s'il touchait véritablement les personnages. Il chemine entre les corps mobiles de ces derniers et les frôle en provoquant des sensations.

Dans cet extrait, il n'y a pas véritablement de description de la ville, puisque les personnages ne « touchent » pas directement à celle-ci. En effet, les « passants » ne touchent pas à la rugosité des briques d'un édifice, par exemple, mais ils ressentent le souffle du vent sur leur peau. Ils établissent un contact physique avec cet élément – le vent – qui fait partie de l'environnement urbain. Ainsi, le lien qui existe entre le corps et l'air ambiant vient préciser l'atmosphère qui règne dans la ville.

En somme, le sens du toucher a aussi son rôle à jouer lorsqu'il est question d'environnement urbain et ce, à deux points de vue. D'abord, il existe un contact physique entre les pieds des personnages et le sol, qui permet une description de la ville, ou plutôt de ses trottoirs. Puis, il existe un contact entre la peau et le vent, qui permet une précision de l'atmosphère qui règne. Le sens du toucher transmet, d'une

façon singulière, des informations sur la ville. Il possède aussi une fonction descriptive.

La déambulation des personnages provoque donc une ouverture des sens : le corps est pleinement en éveil et réceptif aux signes extérieurs. Ainsi, quatre des cinq sens contribuent à donner au lecteur une certaine vision de la ville. Dans un premier temps, nous avons pu observer que la vue intervenait presque instantanément lorsque Gabrielle Roy devait décrire une scène urbaine. La vue, sans contredit, est le sens qui est le plus mis à contribution dans les descriptions de la ville chez cet auteur. Pourtant, nous venons de le voir, trois autres sens interviennent aussi de façon constante lorsqu'il est question de description urbaine. Quatre des cinq sens font connaître, à leur manière, l'environnement urbain dans lequel évoluent les personnages de Gabrielle Roy. Tout autant que grâce à la vision des personnages, la ville est perceptible grâce aux sons, aux odeurs et au toucher. Et cette observation vient sensiblement enrichir l'interprétation qu'il est possible de faire de la ville. Celle-ci n'est pas que vue, elle est sentie et ressentie par les personnages. Chez Gabrielle Roy, il n'existe pas qu'une géographie visuelle, mais aussi des « géographie[s] olfactive », « tactile » et « auditive »<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Le terme « géographie olfactive » est de Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, p. 109. Les termes qui suivent sont de moi.

### 2.3. L'immobilité des personnages ou la négation des sens

Le goût est un sens à part dans les trois romans que nous étudions : il ne semble jamais directement relié à la déambulation des personnages. Lorsque ceux-ci mangent, ils sont souvent assis et immobiles. Par conséquent, le goût, dans l'œuvre royenne, joue un rôle tout à fait différent de celui des quatre autres sens. Il ne peut servir d'outil de description de la ville, puisque les personnages ne goûtent pas à celle-ci comme ils ont la possibilité de la voir et de la toucher. Ils mangent plutôt des aliments qui sont indirectement reliés à l'univers urbain.

L'immobilité – reliée, entre autres, au goût – provoque une réaction particulière dans le corps des personnages, réaction qui est à l'opposé de celle produite par leur déambulation : leurs sens sont beaucoup moins réceptifs aux signes extérieurs, ils tendent à couper tout contact avec le monde environnant et à empêcher la communication. Observons quelques extraits dans lesquels les personnages bougent très peu, nous nous apercevrons que leur façon de ressentir et de percevoir la ville change radicalement.

Dans un passage de *Bonheur d'occasion*, Florentine se retrouve au restaurant avec Jean Lévesque. Les deux personnages sont alors assis à une table, à peu près immobiles. Le sens du goût est alors fortement sollicité chez Florentine. Pourtant, la jeune femme se surprend à ne pas goûter ce qu'elle mange, comme si ses sens ne répondaient plus aux stimuli extérieurs. Son corps n'est pas complètement en éveil.

Les plats se suivaient : le potage julienne, les hors-d'œuvre, une entrée de filet de sole, l'entrecôte, la laitue, les pâtisseries françaises. Et elle parlait toujours. Elle s'arrêtait parfois pour picorer dans son assiette comme un oiseau. Elle

goûtait de tout et disait brièvement : « C'est bon. » Mais, en vérité, elle était trop surexcitée pour trouver une saveur aux aliments<sup>60</sup>.

Cet extrait débute avec une énumération des plats qui sont servis à Florentine, comme si l'on voulait allécher le personnage. Pourtant, la jeune femme ne porte pas véritablement attention aux aliments, elle est occupée à autre chose : « elle parl[e] ». La nourriture est rapidement reléguée au second rang, d'autant plus que Florentine ne semble pas pouvoir faire deux choses en même temps. En effet, lorsqu'elle parle, elle ne peut pas manger, elle doit complètement cesser de parler pour pouvoir s'intéresser à la nourriture. Le temps semble même arrêté sur ce personnage alors qu'il est en train de goûter aux aliments.

Dans ce passage, il est bien question de goûter et non pas de manger, comme si, encore une fois, le personnage ne pouvait accomplir deux actions en même temps. Florentine goûte, mais ne mange pas ou alors elle mange, mais ne goûte pas. En fait, la dernière phrase de l'extrait vient éclairer la façon dont Florentine mange les aliments. Elle y goûte sans trouver « aucune saveur ». Elle a coupé tout contact sensoriel avec la nourriture. Elle s'est isolée du monde des plaisirs, comme si elle n'y avait pas droit ou comme si d'autres choses, plus intéressantes, attiraient son attention. Un des sens de Florentine, le goût, est bloqué, non réceptif. Cette négation d'un des sens peut être expliquée par le fait que Florentine est « surexcitée » par la présence de Jean Lévesque, mais aussi parce qu'elle est complètement immobile. Comme ce personnage ne déambule pas dans les rues et les quartiers de Montréal, il n'arrive pas à bien maîtriser son corps et ses sens.

---

<sup>60</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 83.

Dans *Alexandre Chenevert*, le goût est tout autant influencé par l'inertie du personnage que dans *Bonheur d'occasion*. Mais cette fois-ci, tout le corps d'Alexandre est fermé à l'ingestion de nourriture. Il se tient debout, immobile, parce que bloqué par une file de gens indécis devant la nourriture qui leur est offerte.

D'ailleurs, il était sans appétit. Gâteaux, pointes de tartes, fromages, poudings, sorbets, compotes : Alexandre, échoué devant le comptoir des desserts, plissait le front, se demandant ce qu'il voulait de tout cela. Cette tarte aux pommes peut-être? Sans doute le rendrait-elle malade, mais autant l'être pour une bonne raison. Toutefois, il y avait peut-être une sorte de péché à faire exprès de se rendre malade<sup>61</sup>.

D'entrée de jeu, l'expression « sans appétit » vient illustrer la façon dont Alexandre Chenevert se sent. Il est l'heure de manger, le personnage se trouve dans une cafétéria, mais, visiblement, il n'a pas faim. D'ailleurs, toute son attitude physique reflète son état d'esprit. Il est « échoué devant le comptoir des desserts », comme un véritable naufragé, malheureux de se retrouver dans un endroit qu'il n'a pas choisi. Encore une fois, une énumération présente aux lecteurs les plats qui sont proposés au personnage, plats qui ne semblent nullement l'allécher. Au contraire, Alexandre est dégoûté par ce qu'il voit. Il va même jusqu'à penser qu'un simple dessert – une « tarte aux pommes » – « le rendrait [...] malade ». Son corps semble vouloir rejeter toute trace de nourriture, il ne peut rien absorber, rien ingérer. En somme, Alexandre Chenevert est immobile et son corps ne veut plus rien accepter de ce qui vient de l'extérieur, il refuse tout stimulus.

Le goût n'est pas le seul des cinq sens à être affecté par l'immobilité des personnages. La vue, ainsi que l'ouïe, sont aussi grandement influencées. Analysons une longue phrase dans laquelle Florentine se permet un moment de repos alors

---

<sup>61</sup> *Id.*, *Alexandre Chenevert*, p. 47.

qu'elle travaille au *Quinze-Cents*. Elle semble complètement immobile, en train d'observer ce qu'elle n'arrive pourtant pas à voir.

Par delà les cinq ou six dîneurs qu'elle avait à servir, son regard fuyait vers les comptoirs du magasin – le restaurant occupant le fond du *Quinze-Cents* – et dans le miroitement de la verroterie, des panneaux nickelés, de la ferblanterie, son sourire vide, taciturne et morose s'accrochait sans but à quelque objet chatoyant qu'elle ne voyait pas<sup>62</sup>.

Dès le début de l'extrait, le regard de Florentine n'est ni franc ni direct. Il « fu[it] vers les comptoirs du magasin », il semble vouloir échapper à son rôle. Pourtant, une multitude d'objets – tous plus éclatants les uns que les autres – sont énumérés et pourraient facilement attirer l'attention de la jeune femme. Les effets lumineux sont d'ailleurs fort nombreux et donnent l'impression que cette scène au restaurant est clinquante de luminosité. Il est question de « miroitement de la verroterie, des panneaux nickelés, de la ferblanterie » et de « quelque objet chatoyant ». Cependant, et c'est ce qui paraît bien curieux vu l'importance de la lumière dans cette phrase, Florentine ne voit pas tous ces objets. Sa vision est close, fermée à tout stimulus extérieur. D'ailleurs, le regard de Florentine régresse du début à la fin de cet extrait : il commence simplement par « fu[ir] » les objets, puis finit par ne plus les « vo[ir] » du tout.

De la même façon qu'à Florentine, il arrive que certains sens d'Emmanuel ne répondent plus aux stimuli provenant du monde extérieur.

Cent appareils de radio, à sa droite, à sa gauche, derrière lui, devant lui, lançaient des bribes de nouvelles et faisaient de leur mieux pour rappeler l'agonie dans laquelle le monde se débattait. Il ne les entendait plus ou, s'il les entendait encore, fermait son âme à cette invasion d'ombre, de terreur, n'y laissant pénétrer que les mots qui, vides de sens, l'ahurissaient<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> *Id.*, *Bonheur d'occasion*, p. 9.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 316.

Dès le début de l'extrait, l'ouïe du personnage est sollicitée : des bruits envahissent son environnement. Ces derniers semblent venir de toutes parts : « à sa droite, à sa gauche, derrière lui, devant lui ». Ils entourent Emmanuel et l'enferment presque dans un monde de sons, de perceptions auditives. Ces bruits ne semblent pas être de bon augure, puisque les radios rappellent « l'agonie dans laquelle le monde se débattait ». Mais, ici aussi, le personnage se coupe du monde sensoriel. Il n'« entendait plus » les sons qui l'envahissaient, il « fermait son âme » aux bruits. En effet, Emmanuel ferme tout son corps à cette agression venue de l'extérieur. Tout ce qui est relié aux décibels est rejeté, il ne reste plus que les mots, qui même prononcés, sont « vides de sens ». Ceux-ci perdent toute leur valeur, ils ne sont plus que matérialité, ils ne sont plus que des lettres.

En résumé, l'inertie du corps provoque une réaction inverse à son déplacement. Lorsque les personnages se déplacent, leurs sens sont davantage réceptifs, alors que lorsqu'ils sont immobiles, leurs sens ne sont plus complètement ouverts. L'immobilité renferme les personnages sur eux-mêmes, empêche tout contact avec la réalité extérieure. Ainsi, comme le goût n'est jamais sollicité lorsque les personnages déambulent, ce sens ne peut être pleinement réceptif. Au contraire, les personnages de l'univers royen ont une relation particulière avec la nourriture : soit ils ne la goûtent pas, soit ils la rejettent carrément. L'immobilité des personnages agit sur leur corps en le coupant de son environnement et de ce qui a pour but de le stimuler.

## 2.4. La découverte de soi

En plus de libérer le corps et d'accentuer la réceptivité des sens, la déambulation agit à un tout autre niveau : elle permet aux personnages de se découvrir et d'apprendre à mieux se connaître. En effet, le déplacement des personnages, dans les trois romans de Gabrielle Roy que nous étudions, est loin d'être anodin. La plupart du temps, il représente une quête. Les personnages qui déambulent sont tous à la recherche de quelque chose. Nous n'avons qu'à penser à quelques grands récits, tel *L'Odyssée* de Homère dans lequel Télémaque part à la recherche de son père. Les personnages de ces grands récits voyagent tous avec un but en tête, ils poursuivent une idée bien précise.

Dans l'univers de Gabrielle Roy, les personnages qui déambulent ne font pas exception à cette règle : ils sont aussi en quête de quelque chose. Toutefois, leur quête se fait de façon inconsciente, puisqu'il ne faut pas négliger le fait que les personnages que nous étudions sont des flâneurs, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de réel but en tête alors qu'ils déambulent. En fait, ces personnages sont tout simplement à la recherche d'eux-mêmes, sans véritablement le savoir.

Dans ce chapitre, nous ne limiterons pas nos analyses à la simple déambulation des personnages. Nous nous intéresserons aussi au déplacement de façon plus globale. Rose-Anna, Alexandre et Pierre ne font pas que déambuler à travers les rues et les quartiers, ils parcourent parfois de longs trajets et utilisent des « moyens de transport » plus efficaces que la simple marche : l'autobus, le bateau et même l'imagination. Et malgré le fait que les personnages n'utilisent pas leurs pieds

pour se déplacer d'un endroit à un autre, les réactions qui se produisent dans leur corps et leur esprit sont les mêmes que lorsqu'ils déambulent en milieu urbain : introspection, questionnement, réflexion et découverte de soi.

Prenons le cas de Rose-Anna. Ses déplacements peuvent se traduire par une recherche constante du paradis perdu de son enfance et de sa campagne natale. Même si elle habite un environnement entièrement urbain, Rose-Anna est souvent à la recherche de la campagne et des grands espaces verts à travers Montréal, tout comme le fait Pierre Cadourai à Paris. De plus, et c'est ce qui la fait se déplacer, Rose-Anna désire trouver un logement qui représenterait un monde meilleur pour elle et sa famille.

Observons d'abord un extrait dans lequel cette mère, aigrie par la vie, se trouve en ville et se déplace, tout simplement, grâce à ses pieds.

« Non, se dit Rose-Anna, Florentine ne voudra jamais venir ici... » Elle rebroussa chemin, s'engagea cette fois vers la rue du Couvent. Elle se trouva dans une petite avenue paisible, bordée de maisons bourgeoises. Il y avait des rideaux de dentelle aux vitres de verre coloré ; les stores de couleur 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. Elle comprenait que cette oasis de silence n'était point pour eux<sup>64</sup>.

Cet extrait de *Bonheur d'occasion* commence abruptement par une négation qui surgit d'une des pensées de Rose-Anna. Et c'est à cause de cette pensée-là, ou plus directement à cause de sa fille, que Rose-Anna change de chemin, de trajet. En effet, Rose-Anna pense que Florentine ne voudra jamais vivre dans un quartier

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 101.

misérable et c'est pour cela qu'« elle rebrouss[e] chemin ». Dès le début de l'extrait, le lecteur est « dérouté », au sens propre, par ce changement de direction. Toutefois, le chemin que prend Rose-Anna est décrit de façon à ce que le lecteur puisse le suivre précisément, et trois verbes traduisent le mouvement de Rose-Anna : « rebroussa », « s'engagea » et « se trouva ».

Après ces précisions concernant le trajet du personnage, vient une description de ce qu'il voit. Cette fois-ci, peu de verbes font directement référence à la vue, si ce n'est le verbe « entrevus ». Toutefois, l'extrait regorge de détails sur la richesse de l'endroit. En effet, il est question de « dentelle », de « verre coloré » et de « cuivre ». Les matériaux utilisés montrent l'aisance des gens qui vivent dans ce quartier. De plus, une grande importance est donnée aux fenêtres, comme si l'on voulait entrer plus profondément encore dans les maisons. Pourtant, quelque chose vient constamment bloquer la vue : les « rideaux », « les stores » et même les « plantes ». Rose-Anna n'est pas en mesure de tout voir, comme si certains éléments urbains ne faisaient pas partie de son univers. Le quartier des riches s'oppose à celui dans lequel vit Rose-Anna. Même les plantes ont « plus d'air, plus d'espace » que les enfants des quartiers pauvres.

L'extrait se termine de la façon dont il a commencé, c'est-à-dire avec une négation. Une prise de conscience s'établit dans l'esprit de Rose-Anna et celle-ci réalise que « cette oasis de silence », telle qu'elle est qualifiée, n'est nullement pour elle. Cette expression, « oasis de silence », ajoute encore à l'impression de richesse et de plénitude de l'endroit.

Rose-Anna est une femme meurtrie qui éprouve de la difficulté à être heureuse en vivant en ville. Lorsqu'elle pense à la campagne où elle a vécu une jeunesse paisible, elle rêve d'y retourner. Elle idéalise ce qu'elle a quitté depuis fort longtemps : la campagne de son enfance. Dans l'extrait qui suit, Rose-Anna ne déambule pas dans les rues de Montréal, elle se déplace plutôt grâce à son imagination. Pourtant, des réactions semblables à celles provoquées par la marche se produisent dans son corps et son esprit.

Et pourtant, elle se voyait déjà là-bas, dans les lieux de son enfance ; elle avançait à travers l'érablière, dans la neige molle, vers la cabane à sucre et, oh, miraculeusement! Elle avançait à longues foulées, avec sa démarche de jeune fille svelte [...]

Elle ne cessait de voir surgir, se recomposer, s'animer, s'enchaîner les délices de son enfance<sup>65</sup>.

Encore une fois, l'importance de la vue est notable, surtout grâce aux verbes « voyait » et « voir surgir ». Cependant, Rose-Anna voit « les lieux de son enfance », non pas grâce à ses yeux, mais plutôt grâce à son imagination, c'est pourquoi la réalité est grandement transformée. En effet, Rose-Anna change de milieu physique en même temps qu'elle redevient, pour un court moment, « une jeune fille svelte ». Elle se déplace à la fois dans l'espace et dans le temps : elle se retrouve à « l'érablière » et redevient « jeune ».

Une atmosphère de rêve est mise en place. Tout est parfait et idéalisé grâce aux pouvoirs de l'imagination de Rose-Anna. Et le terme « miraculeusement » ajoute encore au côté irréel de la scène. Enfin, l'énumération verbale de la dernière phrase crée une attente chez le lecteur et met l'accent sur les derniers mots de l'extrait qui

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 177-178.

sont « les délices de son enfance ». En fait, Rose-Anna ne se souvient que des beaux côtés de ce temps passé à la campagne.

Nous l'avons dit, Rose-Anna arrive difficilement à être heureuse en vivant en ville. Et pour échapper à toute cette misère, elle préfère fuir la réalité en se déplaçant, mais cette fois-ci elle le fait grâce à son imagination. Elle est constamment à la recherche d'un ailleurs, d'un paradis perdu qu'elle n'arrive plus à trouver. Certes, le voyage de Rose-Anna vers sa campagne natale sera un échec, puisque le retour vers la vie rurale n'est plus possible pour elle. La campagne ne correspond plus du tout à celle où a grandi Rose-Anna. Mais elle est transformée par le pouvoir du rêve, tout comme dans l'extrait précédent.

Selon Marc Gagné :

Alors que le regard premier avait comme objet l'émotion brute surgie de l'événement lui-même, le regard second porte sur un objet « onirisé », c'est-à-dire plus ou moins transformé déjà par la puissance du rêve et par les jeux de l'imagination. Cet objet second est en général plus fidèle aux dominantes de l'imagination qu'à la réalité de l'émotion première<sup>66</sup>.

L'imagination du personnage de Rose-Anna, est particulièrement sollicitée lorsqu'il se déplace. En effet, c'est en grande partie à cause de ses déplacements que cette mère de famille se laisse aller à réfléchir et même à se découvrir elle-même. Rose-Anna se déplace, physiquement ou mentalement, pour essayer de se rapprocher du paradis perdu de son enfance, mais aussi, d'une certaine façon, pour apprendre à se connaître.

---

<sup>66</sup> Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, p. 189.

Marc Gagné affirme que « la route conduit vers la découverte de soi, de son identité propre<sup>67</sup> ». Le déplacement du corps, ou, à plus grande échelle, le voyage devient, selon lui, une quête du sens de la vie. Alexandre Chenevert, par exemple, a dû changer de milieu physique, il a dû se déplacer pour apprendre à mieux se connaître et à mieux s'apprécier. Sa quête en est une d'identité et de liberté.

À présent, ils longeaient la rivière des Prairies. Des poteaux de téléphone suivaient les routes ; leurs fils enjambaient des champs restreints ; les arbres étaient en bouquets rares, encore chétifs ; de l'autre côté de la rivière, une banlieue défilait. L'herbe n'était pas encore verte.

À gauche de la route, il y avait le pénitencier. Mais Alexandre se trouvait à regarder du côté de la rivière.

Et lui, qui ne connaissait pour ainsi dire rien d'autre au monde que la ville, ses poteaux, ses numéros, il la quittait, étonné, troublé comme s'il sortait de prison.

Que d'espace, de lumière, de liberté<sup>68</sup>!

Cet extrait d'*Alexandre Chenevert* se déroule au moment même où Alexandre quitte la ville pour aller passer quelque temps à la campagne. Il s'agit d'une partie du trajet qu'Alexandre effectue en autobus, lequel fait apparaître et coexister des éléments urbains et d'autres dits naturels. Les premiers sont représentés par les « poteaux de téléphone », les « fils » et « le pénitencier », alors que les seconds sont représentés par « la rivière des Prairies », les « champs », « les arbres » et « l'herbe ». Le lecteur peut très bien sentir que le personnage n'a pas encore quitté complètement la ville, puisqu'il y a présence d'éléments urbains, d'autant plus que la présence de la nature se fait rare, incomplète et quasiment illusoire. Par exemple, les « champs » sont dits « restreints », « les arbres » sont en « bouquets rares » et « l'herbe n'[est] « pas encore verte ». La nature n'est pas encore complètement

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>68</sup> Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 147.

épanouie et la ville a encore le dessus dans cet extrait. Ce passage, nous le voyons, n'est qu'une transition entre la ville et la campagne.

Le premier paragraphe rappelle au lecteur que le personnage est en mouvement, puisque les objets ou les réalités physiques défilent devant ses yeux en même temps que devant ceux d'Alexandre. L'extrait est tout en mouvement et ce dernier semble suivre une direction longitudinale, c'est-à-dire que la plupart des éléments énumérés rejoignent des lignes imaginaires horizontales ou verticales. Il s'agit bien évidemment de la « route », mais aussi « des poteaux » qui s'allongent dans le ciel et des « fils » qui contrastent avec la verticalité de ces « poteaux ». L'autobus et le personnage qui s'y trouve suivent en quelque sorte un chemin, une route, une ligne droite qui les mènent vers un ailleurs.

À partir du troisième paragraphe, une nette coupure s'établit. Le narrateur passe du « ils » à « Alexandre ». Le personnage se retrouve alors seul et isolé du reste du monde : il y a introspection. Et la conjonction « mais » vient ajouter à ce sentiment de coupure ou même de renversement qui s'établit. Alexandre se rapproche davantage de la nature en se laissant épanouir par la campagne qui surgit çà et là autour de lui. Il est même dit qu'Alexandre « se trouvait à regarder du côté de la rivière », comme s'il tournait maintenant le dos à la ville et à tout ce qu'elle représente.

Cette présence de la nature vient agir sur le personnage qui se sent comme libéré d'une « prison ». En réalité, Alexandre quitte véritablement l'endroit où se trouve le « pénitencier », c'est-à-dire la ville. L'expression, « comme s'il sortait de prison », vient amplifier le sentiment de libération du personnage. Ce dernier quitte

un monde clos qui l'étouffait. Et tout ce qui lui manquait en ville lui apparaissait : « Que d'espace, de lumière, de liberté ! » La campagne commence déjà à agir sur le personnage alors qu'il vient à peine de quitter son environnement urbain.

Mais comme Alexandre ne connaît « rien d'autre au monde que la ville », cette affirmation implique que le personnage ne se connaît même pas lui-même. C'est par son déplacement que cet homme arrivera à changer la perception qu'il a de lui. C'est grâce au voyage qu'Alexandre effectue qu'il réussit à mieux s'accepter en tant qu'individu.

Ici, nous n'irions pas jusqu'à dire que le simple déplacement qu'Alexandre effectue en autobus le change au point qu'il se redécouvre totalement. Mais déjà, dans cet extrait, le rapprochement qu'Alexandre fait avec des éléments naturels agit sur lui en le libérant de la sensation d'étouffement qu'il éprouvait en milieu urbain. Sa quête d'identité et de liberté est un long cheminement qui prendra sa réelle importance lorsqu'il se trouvera à la campagne. Mais son déplacement en autobus est le commencement de cette découverte de soi.

Si nous replaçons Alexandre dans le cadre plus général de déambulation, nous découvrons que cette même conséquence – la découverte de soi – est entraînée par la marche. Peu importe la façon dont le personnage se déplace, son corps et son esprit réagissent au mouvement. Une phrase-clé exprime bien cette idée qu'Alexandre Chenevert se découvre en tant qu'homme. Celle-ci suit un long déplacement du personnage dans la ville et elle est un aboutissement à ses réflexions. « Le merveilleux, au fond, c'était, à travers son étonnement de lui-même, de se découvrir un homme comme un autre, qui avait le goût du bonheur et qui enfin y

cédait<sup>69</sup> »! Cette longue phrase exclamative, saccadée par de nombreuses virgules, met en place une atmosphère exceptionnelle, presque extraordinaire, en raison de la présence des termes « merveilleux » et « étonnement ». Alexandre Chenevert est véritablement « étonn[é] » par ce qu'il découvre : « lui-même ». Cette découverte est « étonnement », elle relève de la surprise, comme si le personnage de s'y attendait pas. D'ailleurs, deux aspects des trois romans que nous étudions relèvent aussi de l'aléatoire, de l'imprévisible : la façon dont se déplacent les personnages et la sollicitation de leurs sens. En somme, le hasard est fort présent dans l'univers royen. Alexandre, ici, a déambulé au hasard, tout comme il s'est découvert, de façon imprévisible.

L'emploi du pronom réflexif « se » et de l'adjectif « même », dans l'expression « lui-même », vient mettre l'accent sur l'ego du personnage d'Alexandre. Tout semble tourner autour de sa petite personne : il y a, d'un côté, Alexandre et, de l'autre, tous les « autre[s] » habitants de la Terre. Cependant, un certain équilibre est créé dans cette phrase grâce à la comparaison « un homme comme les autres ». Alexandre est maintenant sur un pied d'égalité avec les hommes. Il est « comme [les] autre[s] », il est « comme [tous les] autre[s] » : il se confond avec la masse humaine.

Cette découverte faite par Alexandre est un réel aboutissement. L'adverbe « enfin » exprime parfaitement cette idée : Alexandre semble attendre depuis toujours que quelque chose survienne dans sa vie. Pourtant, malgré cette découverte, une autre recherche, celle du « bonheur », est entreprise. Alexandre est un être

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 142.

comme les « autre[s] », et puisque tous ces « autre[s] » sont à la recherche du bonheur, il ne semble plus avoir de choix. En effet, les hommes ont le « goût du bonheur ». Ici, nous ne pouvons nous empêcher de faire un parallèle entre les cinq sens dont nous venons de parler dans la partie précédente et cette expression : « le goût du bonheur ». Alexandre Chenevert est prêt à « goût[er] » au bonheur, il est prêt à vivre de façon sensorielle son apprentissage de la vie.

Dans *La Montagne secrète*, Pierre Cadorai est aussi à la recherche de quelque chose. Il est à la poursuite de l'Absolu de l'Art. Dans l'extrait qui suit, le personnage n'a cependant pas les pieds sur la terre ferme. Il se déplace sur l'eau, en bateau, en direction de la France. Mais curieusement, même en n'ayant pas les deux pieds sur terre, ce personnage erre et se déplace. Il est même question de « route<sup>70</sup> » et de « chemin<sup>71</sup> », comme si Pierre Cadorai continuait malgré lui à suivre une voie. « Pour Pierre, le déplacement spatial figure la recherche passionnée de soi. Routes et voyages traduisent une insatisfaction à laquelle il espère, par ses déplacements, apporter remède<sup>72</sup> ». Ce personnage de *La Montagne secrète* se déplace dans le but d'atteindre la France, mais aussi pour pouvoir évoluer encore en tant que peintre.

En plein Atlantique, il faisait maintenant route vers le vieux continent. Sous ses yeux, l'Océan ; au-devant de lui, au terme de ce singulier chemin sans trace de navire, les lumineuses villes de la terre.

Autrefois, dans la solitude des seuls petits arbres, quand il peinait pour en rendre le sens et le climat, souvent, déjà, il avait souhaité dans l'intérêt de son œuvre le conseil d'un maître. Dans la peinture comme en forêt, se disait-il, il doit s'en trouver pour vous éviter de stériles marches. Mais rencontrerait-il jamais ces guides?

Cependant, à Montréal, il avait vendu quelques toiles, pour la première fois de sa vie connu la presque douloureuse exaltation de recevoir de l'argent pour des choses dont ç'avait été une joie de les faire – des choses

<sup>70</sup> *Id.*, *La Montagne secrète*, p. 113.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>72</sup> Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain*, p. 102.

qu'il n'aurait même pas pu s'empêcher d'accomplir. En même temps, il est vrai, à voir accolés aux images de la Montagne des prix de vente, il avait éprouvé quelque honte, le sentiment d'un intense malentendu entre lui et les autres. Ses toiles, n'eût-il pas mille fois préféré les offrir à qui paraissait les comprendre, les aimer, disant : Elles vous plaisent, mais prenez, prenez donc.

.....

Au quatrième jour, errant par le navire, sans demander son chemin à personne, il chercha la bibliothèque.

.....

La traversée s'achevait. Avec ses pensées, le vieux William, et le bruit de la mer toujours présent à son oreille, il avait atteint cet approfondissement de soi auquel convie l'océan et qui, pour quelque temps, tant s'est creusée l'âme, apparaît comme une sorte de vide – et c'est en effet comme un vide : la place faite à l'accroissement – et qui aspire à être comblé<sup>73</sup>.

Dans le deuxième paragraphe de cet extrait et dans ceux qui suivent, l'art, la peinture et le travail d'artiste sont mis au premier plan. L'expression les « stériles marches » vient établir un lien entre les marches qu'effectue Pierre en forêt et le cheminement qu'impose le métier d'artiste, c'est-à-dire que le déplacement physique du personnage, tout comme son art, implique un risque, celui de la stérilité, de la non-créativité. De plus, la question « Mais rencontrerait-il jamais ces guides? » qui est posée à la fin du deuxième paragraphe exprime l'idée que Pierre Cadrai a besoin d'être guidé à la fois lorsqu'il se déplace et lorsqu'il peint. Il a besoin d'un « maître » qui le dirige et le conseille, il ne peut avancer seul.

Même en étant sur un navire, Pierre Cadrai est un éternel flâneur. Son déplacement rejoint celui qu'il effectue en arrivant à Paris, c'est-à-dire qu'il « erre ». Le mouvement de ce personnage est double, il marche sur le navire et se déplace sur la mer grâce à ce dernier. Vers la fin de l'extrait, l'évolution du personnage se fait bien sentir grâce au champ lexical qui est utilisé. Il s'agit de celui du vide et il regroupe les termes « approfondissement », « océan », « creusée » et « vide ». En fait,

---

<sup>73</sup> Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, p. 113-115-117.

Pierre Cadorai éprouve un véritable manque en tant qu'artiste et l'océan, avec son infini grandeur et son abyssale profondeur, vient accentuer son sentiment de vide. Néanmoins, ce dernier semble partiellement comblé par trois éléments : « ses pensées, le vieux William et le bruit de la mer ». Pierre Cadorai est moins isolé qu'il ne le paraît, puisque son esprit, la littérature, ainsi que la nature sont toujours présents à ses côtés alors qu'il traverse l'océan. Ainsi, nous pourrions dire que Shakespeare devient une sorte de guide qui éviterait au personnage « de stériles marches », qui lui permettrait « cet approfondissement de soi ».

La littérature, tout comme la peinture, est fort présente dans l'univers de ce personnage-artiste, qui oscille ici entre la joie et la douleur. Cela est très visible grâce à l'expression « douloureuse exaltation ». Pierre a une image pure de l'art. Il ne peint nullement pour l'argent, son but est tout autre. Il veut donner un « sens » à ce qu'il fait et il veut faire « comprendre » et « aimer » ses toiles.

Dans ce chapitre, nous avons découvert que la déambulation des personnages peut être élargi au déplacement de façon plus globale. La découverte de soi peut être à la fois provoquée par une marche, un voyage imaginaire ou un déplacement physique quelconque – en autobus ou en bateau, par exemple. En fait, les personnages de Gabrielle Roy sont de grands insatisfaits et cela provoque leur mobilité physique et psychique. Plus ou moins consciemment, ces personnages se déplacent et sont à la recherche de quelque chose. Leur cheminement dans l'espace, quel qu'il soit, traduit un manque ou un vide. C'est l'une des raisons pour lesquelles les personnages de Gabrielle Roy se déplacent autant et c'est grâce à leur déplacement, ou à plus grande échelle grâce au voyage, qu'ils découvrent ce qui leur

manquait. Rose-Anna, dans *Bonheur d'occasion*, recherche le bonheur et le paradis perdu de son enfance, Alexandre, pour sa part, dans *Alexandre Chenevert*, recherche un endroit où il ferait bon vivre et Pierre Cadourai, dans *La Montagne secrète*, recherche l'Absolu de l'Art. En résumé, le déplacement des personnages de l'univers royen entraîne trois conséquences majeures : une libération du corps, une ouverture progressive des sens et une découverte, un apprentissage de soi.

### 3. La description de la ville chez Gabrielle Roy

Nous l'avons vu, le déplacement particulier des personnages de Gabrielle Roy qui habitent Montréal ou Paris sert d'outil de description de la ville. Inévitablement, ce déplacement entraîne chez eux une tout autre perception de l'espace urbain. Par conséquent, cela vient influencer la façon dont Gabrielle Roy décrit la cité dans les trois romans que nous étudions : la description est loin d'être statique, puisqu'elle est fonction de la déambulation des personnages, elle en dépend. Notre objectif, dans ce chapitre, sera d'analyser la façon dont est décrit l'espace urbain au moment même où les personnages bougent, avancent et cheminent à travers les rues et les quartiers.

Jusqu'à aujourd'hui, nombreux sont les critiques qui se sont accordés pour dire que Gabrielle Roy est un auteur réaliste<sup>74</sup>. Nous verrons, dans un premier temps, les principales raisons qui ont incité les critiques à affirmer qu'elle a réussi à rendre son univers littéraire visible et à le faire correspondre avec le réel. Dans un second temps, nous nous pencherons sur une autre interprétation qu'il est possible de faire de la façon dont Gabrielle Roy a décrit l'espace urbain grâce à la déambulation des personnages. Ainsi, nous nous apercevons peut-être que Gabrielle Roy n'est pas seulement un auteur réaliste.

---

<sup>74</sup> On entend par « réaliste », ce qui donne l'illusion du réel, qui imite la réalité et par « réalisme », l'art de la description et la présence de détails matériels.

### 3.1. Une grande part de réalisme

L'un des premiers qualificatifs qui nous vient en tête lorsqu'il est question de l'œuvre de Gabrielle Roy est bel et bien l'adjectif réaliste. Gabrielle Roy a montré la réalité telle qu'elle était. Elle a voulu faire voir ce qu'elle-même avait vu.

Selon Gilles Marcotte,

Les romans réalistes qui paraissent de 1939 à 1949 – et qui sont les seuls vrais romans réalistes de notre littérature – disent tous la même chose : la fin de la civilisation traditionnelle, campagnarde, et l'entrée difficile dans la civilisation urbaine, thème dont les sociologues, nouveaux historiens, s'approprient à faire leurs beaux dimanches. Ces romans disent, en somme, notre entrée dans l'histoire<sup>75</sup>.

L'arrivée de la ville dans la littérature québécoise n'est pas étrangère au développement du courant réaliste qui prend une réelle ampleur à partir du début des années quarante. La période qui précède ces années au Québec est pour sa part consacrée à la représentation de la vie rurale dans la littérature. Les romans de cette époque, parfois appelés romans paysans, se sont surtout attachés aux thèmes traditionnels du début du siècle, tels que la colonisation, l'agriculture et le défrichage; leurs personnages évoluant au rythme des saisons et ne connaissant que la réalité du monde qui les entoure.

Avec Gabrielle Roy et plusieurs autres écrivains, apparaît une tout autre littérature. Gilles Marcotte, dans sa préface au livre *Montréal dans le roman canadien* d'Antoine Sirois, parle de celle-ci de la façon suivante : « on parlait autrefois, et on parle encore, de littérature canadienne-française ; d'aucuns,

---

<sup>75</sup> Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 42.

aujourd'hui, préfèrent utiliser l'épithète québécoise ; mais n'est-ce pas, en fin de compte, d'une littérature montréalaise qu'il est question » ? La littérature urbaine fait donc son apparition dans la littérature québécoise. Les champs font place aux boulevards et les agriculteurs aux ouvriers. Gabrielle Roy s'illustre comme une vraie pionnière avec la publication de *Bonheur d'occasion* et innove en littérature québécoise, puisqu'elle ose montrer ces gens qui se sont éloignés de la campagne pour vivre en ville, bien souvent dans des conditions précaires. Elle se sert de Montréal comme décor littéraire : de là, vient l'expansion du roman urbain réaliste. Selon Monique Genuist,

Gabrielle Roy, dans son étude psychologique et son étude de mœurs, s'est attachée à faire vrai, à respecter la réalité avec minutie. Elle y réussit car son style colle au réel, ses descriptions trahissent une observation exacte des hommes dans un milieu précis<sup>76</sup>.

Pour certains, il est même indispensable d'avoir lu *Bonheur d'occasion* pour avoir une image plus exacte et complète de la ville de Montréal. Il est vrai que nous pouvons parfaitement reconnaître cette ville, à la fois dans *Bonheur d'occasion* et dans *Alexandre Chenevert*, puisque Gabrielle Roy s'applique à transposer la vie de ses personnages dans un univers reconnaissable. Elle situe ceux-ci dans un environnement, avant même de les faire bouger et agir. « Le premier soin de Gabrielle Roy, lorsqu'elle amorce une nouvelle scène, est de situer son personnage dans un décor ; jamais d'endroits vagues, imprécis ; jamais on ne voit de personnages s'abandonner à ses pensées, dans l'absence de tout décor<sup>77</sup> ». En effet,

---

<sup>76</sup> Monique Genuist, *La Création romanesque chez Gabrielle Roy*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1966, p. 124.

<sup>77</sup> André Brochu, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *L'Instance critique, 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 221.

Gabrielle Roy prend le temps de situer ses personnages dans un lieu précis et cela contribue au réalisme de chacun de ses récits.

Plusieurs critiques soutiennent aussi que Gabrielle Roy « ne démontre rien, elle a fait voir simplement ce que ses yeux ont vu, ce que nous tous, nous avons vu à maintes reprises<sup>78</sup> ». Certains des lieux qui apparaissent dans *Bonheur d'occasion* peuvent être retrouvés dans la ville de Montréal encore aujourd'hui. « *Bonheur d'occasion* présente à son lecteur montréalais et des environs une toponymie repérable. Par exemple, l'emplacement de la rue Sainte-Catherine de 1945 contenu dans ce roman occupe sa place dans la réalité de Montréal de 1983<sup>79</sup> ». Ce qui est certain, c'est que la réalité de la ville, Gabrielle Roy l'a vue bien avant de pouvoir la décrire.

Cet écrivain a fait de ses romans des romans d'observation, au sens où le lecteur peut s'imaginer voir exactement ce que Gabrielle Roy a vu en se promenant dans les rues de Montréal. Celui-ci est très bien guidé lors de sa lecture, puisque la romancière, en plus d'insister sur les noms de rues, indique la direction que prennent ses personnages, s'ils tournent à droite ou à gauche, s'ils traversent la rue, etc. Tout cela crée aussi, inévitablement, un « effet de réel<sup>80</sup> ».

Dès le début de *Bonheur d'occasion*, par exemple, le lecteur peut parfaitement s'imaginer l'atmosphère qui doit régner dans le Quinze-Cents. L'auteur a su intégrer le décor du restaurant aux pensées de Florentine. Et bien souvent, il

---

<sup>78</sup> Roger Duhamel, « Un beau, un très grand roman... » dans *Présence de la critique* sous la direction de Gilles Marcotte, Montréal, HMH, 1966, p. 46.

<sup>79</sup> Ekitike Behoude, *Dialectique de la ville et de la campagne chez Gabrielle Roy et Mongo Beti*, Montréal, Qui, 1983, p. 44.

<sup>80</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 89.

arrive que les deux s'entremêlent l'un à l'autre, c'est-à-dire que les limites qui sont supposées exister entre le narratif et le descriptif soient très faibles. Le lecteur peut même se demander s'il s'agit de la voix du narrateur ou de celle d'un des personnages. Par exemple, dans l'extrait suivant d'*Alexandre Chenevert*, les énumérations viennent brouiller la limite entre le narratif et le descriptif.

Alexandre tourna dans la rue Saint-Denis... et poursuivit : spécialiste des maladies nerveuses... des troubles de la peau... eczéma... *chiropractors*... homéopathie... dermatologie... gastro-entérologie... Il n'en trouvait plus ses chiffres, ni aussi complet, le sentiment de sa culpabilité.

Ensuite, au passage, les pharmacies lui parlèrent de pénicilline, de streptomycine ; et encore de sérum frais gardé sur la glace, d'injections par voies musculaire ou intraveineuse. Jamais Alexandre n'avait aussi bien vu à quel point la souffrance est précieuse. Il marchait, pensif<sup>81</sup>.

Le narrateur décrit ce qu'Alexandre voit autour de lui en énumérant les différentes pratiques médicales : « spécialiste des maladies nerveuses... des troubles de la peau... eczéma... *chiropractors*... homéopathie... dermatologie... gastro-entérologie »... Les pensées du personnage s'entremêlent alors à la description de la ville : Alexandre est « pensif » en même temps qu'il voit « la souffrance » autour de lui. Mais cet extrait est-il strictement narratif ou est-il davantage descriptif ? En fait, la limite entre les deux est difficilement repérable, et c'est ce qui rend la description royenne bien particulière. Chez cet auteur, certains procédés relient les effets narratifs et les effets descriptifs. L'énumération, par exemple, dont nous avons déjà parlé à maintes reprises, brouille les pistes : dans cet extrait, elle apparaît à la fois comme un procédé narratif et comme un procédé descriptif. Cela vient peut-être du fait que Gabrielle Roy, avant d'être écrivaine, a exercé le métier de journaliste.

---

<sup>81</sup> Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 86.

François Ricard, dans sa biographie sur Gabrielle Roy, parle justement du passage du métier de journaliste de cet auteur à celui d'écrivain. Selon lui, ces deux métiers sont intimement liés. En effet, ils semblent se chevaucher l'un l'autre. Gabrielle Roy, en tant que reporter, a osé utiliser « une écriture de type littéraire, où le plus grand soin est accordé à l'invention verbale, à l'image, à la composition, bref, à la production d'un texte dont la forme importe autant que le contenu<sup>82</sup> ». De plus, Gabrielle Roy s'est rapidement intéressée à la ville de Montréal, à ses rues et à ses quartiers. Elle arrive déjà, à l'époque où elle était connue comme reporter, à bien faire voir ce qu'est la réalité urbaine à partir d'une série d'articles.

Toujours selon François Ricard,

l'intérêt de cette série d'articles tient surtout au fait que s'y répercute de manière directe, immédiate, un événement fondateur : la découverte de Montréal par l'auteur de *Bonheur d'occasion*, c'est-à-dire la découverte de l'univers sur lequel va s'appuyer en l'amplifiant et en le modifiant, l'élaboration de l'univers fictif du roman<sup>83</sup>.

Il est possible d'affirmer que les premières ébauches du roman *Bonheur d'occasion* proviennent du métier de journaliste de Gabrielle Roy. C'est pourquoi nous retrouvons aussi des traces d'écriture journalistique dans son travail littéraire :

Gabrielle Roy pratique, en somme, la méthode des romanciers réalistes et naturalistes : l'observation, la documentation, la cueillette du détail croqué sur le vif. Habitant alors rue Dorchester, elle descend dans Saint-Henri dès qu'elle a un moment libre [...] Et c'est ainsi, dira-t-elle, que « je me vis un jour avec un roman à écrire sur les bras » [...] La forme romanesque, dès lors, s'imposait d'elle-même<sup>84</sup>.

François Ricard ajoute que Gabrielle Roy voulait se consacrer à des écrits plus consistants que des articles de journaux. De là, vient la naissance de *Bonheur*

<sup>82</sup> François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 219.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 260.

*d'occasion* qui n'est, en quelque sorte, que la continuation de ses articles sur le quartier Saint-Henri. En résumé, nous pouvons dire que les deux métiers qu'a exercés Gabrielle Roy ont influencé sa façon d'écrire. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles il arrive souvent que, dans ses écrits, le narratif s'entremêle au descriptif.

Bien que notre objectif ne soit pas de faire une étude exhaustive du réalisme dans l'œuvre royenne, nous voyons bien que Gabrielle Roy est d'abord et avant tout un auteur réaliste : elle insiste sur les détails lors de ses descriptions, elle rend les choses visibles, les fait correspondre avec le réel et, enfin, elle utilise une toponymie repérable.

Néanmoins, certains critiques ont révélé un autre aspect de la description chez Gabrielle Roy. Pour eux, l'interprétation qu'il est possible de faire de la description royenne est tout autre. Par exemple, Carol J. Harvey affirme que les « lieux réels [dans l'œuvre de Gabrielle Roy] se trouvent investis d'une dimension mythique<sup>85</sup> ». La réalité deviendrait parfois poétisée et mythifiée. Pour Ben-Z. Shek, Gabrielle Roy est d'abord un auteur réaliste, mais elle sait ajouter une dimension symbolique à ses œuvres. Dans *Alexandre Chenevert*, par exemple, il y a moins d'indices spatiaux et de localisation que dans *Bonheur d'occasion*, mais ce roman est tout de même situé dans un cadre réel. Cependant, toujours selon Ben-Z. Shek, le côté symbolique d'*Alexandre Chenevert* l'emporte sur son côté réaliste. En ce sens, nous pourrions dire que certaines descriptions de la ville chez Gabrielle Roy tendent

---

<sup>85</sup> Carol J. Harvey, *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*, p. 59.

nettement à s'éloigner du courant réaliste et ce, grâce à plusieurs procédés descriptifs que nous tenterons maintenant de découvrir.

### **3.2. Les éléments embrouillants et la dématérialisation de la ville**

Dans certains passages des trois romans que nous étudions, le fait que les personnages sont très souvent en mouvement met en jeu un effet d'instantanéité, comme si le lecteur lui-même était le personnage et qu'il se déplaçait dans les villes de Montréal ou de Paris. Cette déambulation des personnages influence inévitablement la façon dont est décrit l'environnement urbain. Elle implique que la description soit mouvante ou plutôt que le champ de vision des personnages passe rapidement d'un endroit à un autre. En ce sens, la description qui fait suite à une déambulation n'est évidemment pas la même que celle qui est le résultat d'un regard fixe : celui d'un personnage accoudé à une fenêtre, par exemple.

De plus, si nous observons la description qui est faite de la ville lorsque les personnages se déplacent, curieusement, nous nous apercevons que, bien souvent, il y a présence d'éléments naturels. Par exemple, une grande partie de *Bonheur d'occasion* se déroule sous la neige, alors que le personnage principal du roman *Alexandre Chenevert* doit fréquemment se protéger de la pluie lorsqu'il se dirige vers la banque. La neige, ainsi que la pluie, ne sont que deux de ces éléments qui accompagnent les descriptions urbaines. D'autres fois, il peut s'agir du brouillard, d'un nuage de suie, de fumée, ou même de larmes. En fait, ces éléments ne

proviennent pas tous de la nature, mais ils ont la particularité commune d'embrouiller la vision des personnages. C'est pour cette raison que nous les appellerons des « éléments embrouillants » : ils rendent le regard trouble, ils perturbent la perception visuelle des personnages en rendant le décor urbain moins facilement discernable. Leur présence a un impact sur les rayons lumineux : ceux-ci sont parfois réfléchis, d'autres fois réfractés, lorsqu'ils passent d'un milieu à un autre.

Nombreux sont les extraits de *Bonheur d'occasion* dans lesquels les éléments embrouillants sont présents. Cette fois-ci, cependant, ils transforment littéralement la ville de Montréal.

Le train passa. Une âcre odeur de charbon emplit la rue. Un tourbillon de suie oscilla entre le ciel et le faite des maisons. La pluie commençant à descendre, le clocher Saint-Henri se dessina d'abord, sans base, comme une flèche fantôme dans les nuages. L'horloge apparut ; son cadran illuminé fit une trouée dans les traînées de vapeur ; puis, peu à peu, l'église entière se dégagea, haute architecture de style jésuite. Au centre du parterre, un Sacré-Cœur, les bras ouverts, recevait les dernières parcelles de charbon. La paroisse surgissait. Elle se recomposait dans sa tranquillité et sa puissance de durée<sup>86</sup>.

Plusieurs éléments embrouillants sont ici présents : « un tourbillon de suie », des « nuages » et des « traînées de vapeur ». Ils ont tous la particularité de voiler certaines parties de la ville, ils les font disparaître de la vision des personnages. Par exemple, la « base » du « clocher Saint-Henri » n'apparaît pas, elle est cachée par la « suie ». Ce « clocher » est d'ailleurs comparé à « une flèche fantôme », comme s'il n'était pas véritablement présent, comme s'il n'était qu'un voile vaporeux. En fait, les différentes parties de « l'église » semblent correspondre à des pièces de casse-

---

<sup>86</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 35.

tête, elles apparaissent les unes à la suite des autres – « le clocher », « l'horloge », puis « l'église » entière – dans le but de former un ensemble. Tout est fragmenté, divisé, divisible, même la « suie » est composé de « parcelles de charbon ». D'ailleurs, si cette scène venait à être illustrée, elle le serait peut-être suivant le courant pointilliste : une multitude de petits points noirs représenteraient les « parcelles de charbon ».

Les éléments urbains apparaissent peu à peu, morceau par morceau, de haut en bas, le temps que la suie se dépose sur le sol. Leur apparition crée presque un effet de surprise, puisque « la paroisse surgi[t] » de l'opacité créée par cette « suie ». Le « tourbillon[nement] » de cette dernière vient s'opposer à la verticalité, à la linéarité de « l'église » qui se dresse en plein centre de cette scène urbaine : la « suie » tombe au sol dans un mouvement circulaire, en tournoyant dans l'air, alors que le « clocher » de « l'église » est comparé à une « flèche ».

La fin de l'extrait laisse supposer que la ville, avant qu'elle ne se « recompos[e] » comme les pièces d'un casse-tête, était décomposée, comme dématérialisée par la présence d'un élément embrouillant. Elle doit renaître de ses cendres, elle doit reprendre forme. Il semble même que ce soit la ville en elle-même qui fasse l'effort de percer le « tourbillon de suie », l'écran plus ou moins opaque de « parcelles de charbon ». Deux verbes pronominaux – « se dessina » et « se dégagea » – exprime bien cette idée : la ville est celle qui doit réagir à la présence de la « suie ». Même le « cadran [de l'église] f[ait] une trouée », comme s'il combattait l'écran créé par cette « suie ».

Malgré le fait que certaines parties de « l'église » soient temporairement cachées par un élément embrouillant, la cité ne disparaît pas totalement de la vue des personnages. L'expression « puissance de durée » vient justement insister sur cette présence de la ville. La ville « dur[e] », au contraire des éléments embrouillants qui ne font que passer, qui sont éphémères. La suie, dans le cas qui nous intéresse, devra bien, un jour ou l'autre, être balayée par le vent ou la pluie.

Dans un autre extrait de *Bonheur d'occasion*, le brouillard est l'élément qui vient partiellement masquer la vue au personnage de Jean Lévesque. Ici, la ville change presque d'état physique : elle passe du solide au liquide pendant que le personnage déambule.

Le cadran illuminé de l'église de Saint-Henri marquait près de minuit, lorsqu'il s'engagea dans la rue Notre-Dame. Plus tard, il traversait la place Guay profondément endormie, avec ses fantômes d'arbres qui jetaient sur la pierre leurs ombres inquiètes. Un brouillard léger de fine pluie comme il y en a au printemps, les diluait<sup>87</sup>.

Le mouvement de Jean Lévesque est parfaitement perceptible ici grâce aux verbes « s'engagea » et « traversait ». La ville, au contraire, semble parfaitement immobile, « endormie », comme si elle était dans un rêve ou plutôt dans un cauchemar. En effet, l'environnement dans lequel se trouve Jean Lévesque est lugubre, inquiétant, à cause de la présence des « ombres inquiètes » et des « fantômes ». Ces « fantômes d'arbres » semblent jeter sur la ville un voile, tout comme la « flèche fantôme » de l'extrait précédent, d'autant plus que le « brouillard » les accompagne. Ce « brouillard » vient travestir la perception que l'on se fait de la ville en réfractant les rayons lumineux qui se déplacent d'un milieu à un

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 217.

autre : il change l'état de la matière en la faisant passer du solide au liquide. La ville est « dilu[ée] », dissoute par la « fine pluie ». Elle ne s'est pas décomposée en pièces d'un casse-tête, mais bien en infiniment plus petit, en d'innombrables petites molécules.

Un troisième extrait de *Bonheur d'occasion* montre bien que les éléments embrouillants ne font pas que transformer la perception que l'on peut se faire de la ville, ils font littéralement disparaître cette dernière de la vision des personnages. Dans cet extrait, Azarius est le personnage qui se déplace dans les rues de Montréal. Il est celui qui doit affronter les éléments naturels qui se sont changés en véritable tempête.

Vers huit heures du soir, la poudrière se déchaîna. [...] Et la neige continuait à tourbillonner [...]

On ne voyait ni ciel ni terre. Les maisons n'étaient plus que des masses d'ombre avec, de-ci de-là, un pâle clignotement de falot. Une main vigilante, aurait-on dit, tâonnait la tempête, allumait un réverbère qui s'éteignait aussitôt, fixait une ampoule qui ne produisait qu'une flamme brève et, jamais lasse, essayait toujours de faire jaillir la clarté. Rue Notre-Dame, les plus vives enseignes ne jetaient sur la chaussée qu'une lumière douteuse ; du trottoir, en face du cinéma, on n'apercevait qu'un vague rougeoiement comme la lueur lointaine d'un incendie.

Poussé, poursuivi par le vent, Azarius sortit d'un pan obscur, entra un instant dans le halo trouble d'un lampadaire, puis, à pas courts, rapides, courbé par la rafale, il se dirigea vers le restaurant des *Deux Records*. La façade blanche ne faisait qu'un avec la neige tournoyante. À trois pas, on n'aurait pu la distinguer. Un vague reflet pourpré marquait seul la porte<sup>88</sup>.

Encore une fois, l'élément embrouillant qui est présent suit un mouvement circulaire, il se déplace en « tournoyant », en « tourbillonn[ant] ». Mais alors que dans un extrait précédent, la « suie » descendait vers le sol, « la neige » ici semble être suspendue dans les airs. Par conséquent, elle cache encore davantage les

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

éléments urbains. « Ni [le] ciel ni [la] terre » ne sont visibles : troublante image qui rejoint presque celle d'une apocalypse, d'autant plus que la nature, la poudrerie se « déchaîn[ent] ».

Cependant, tout ce qu'il est possible de voir est accompagné d'adjectifs très imprécis. La lumière n'est jamais éclatante, elle a peine à percer les épaisseurs de la neige : « pâle clignotement », « flamme brève », « lumière douteuse », « vague rougeoiement », « lueur lointaine », « pan obscur », « halo trouble », « vague reflet ». La lumière ne fait qu'osciller entre clarté et noirceur : elle n'est ni l'une ni l'autre. Elle est toujours accompagnée d'adjectifs qui dénotent l'approximation : « vague », « trouble », etc. Même les « vives enseignes ne jet[tent] sur la chaussée qu'une lumière douteuse ». On se croirait dans un rêve, la ville n'est plus qu'un mirage. La neige fait écran à la vision, elle recouvre la ville. En outre, sa présence est plus durable que celle du brouillard qui ne fait que passer, elle se pose sur les objets et les fait complètement disparaître.

La neige empêche Azarius de bien percevoir la ville. Ce personnage chemine alors dans les rues sans même voir ce qui l'entoure, d'autant plus que « la tempête » l'oblige à marcher « courbé ». Son champ de vision est extrêmement réduit, à la fois par la position de son corps et par la neige qui lui voile le regard. Vers la fin de l'extrait, il n'est même plus possible de « distinguer » la « façade blanche » « des *Deux Records* ». Elle se confond avec la neige. La façade et la neige deviennent une seule et même chose. La ville et la nature se fondent l'une dans l'autre à un point tel que l'univers urbain n'est plus simplement décomposé ou dilué, il disparaît littéralement, il n'existe plus.

Dans *Alexandre Chenevert*, les répercussions de la présence des éléments embrouillants sur la description de la ville sont moins flagrantes que dans *Bonheur d'occasion*. La réalité de la ville est aussi transformée par une sorte de lentille plus ou moins translucide formée par ces éléments embrouillants, mais elle l'est à un degré différent.

D'abord, nous l'avons déjà mentionné, la pluie accompagne fréquemment le personnage d'Alexandre lors de ses déplacements. En fait, elle est loin d'être une compagne, elle semble plutôt être un véritable obstacle à la déambulation des hommes.

Il chemina dans la ville. La pluie battait le pavé. Les réverbères luisaient, chacun dans un cerne d'humidité. [...] La nuit, sous la pluie, tous les hommes vont le dos voûté, la tête enfoncée dans les épaules, à peine distincts, sauf en passant devant les vitrines éclairées. Alexandre était plein d'amour pour son prochain lorsqu'il le voyait ainsi, sans visage, et qui s'éloignait<sup>89</sup>.

En effet, « la pluie » est une réelle entrave au déplacement des hommes. Elle est un poids, un fardeau, pour leur corps fragile, puisqu'ils vont « tous » « le dos voûté », « la tête enfoncée dans les épaules ». Cette position rend inmanquablement leur vision inefficace : ils ne regardent même pas devant eux, ils semblent se regarder eux-mêmes de l'intérieur. Ici, encore une fois, la ville est recouverte d'un halo, d'un voile vaporeux, qui se traduit par la présence d'« un cerne d'humidité ». L'environnement urbain est transformé par cette pluie inopportune, mais les hommes le sont d'autant plus qu'ils se confondent « tous » les uns avec les autres. Ils sont « à peine distincts », à la fois enveloppés par la noirceur de la nuit et dissimulés par l'écran formé par la pluie. Cette dernière, en plus de la noirceur, rend les hommes

---

<sup>89</sup> *Id.*, *Alexandre Chenevert*, p. 20-21.

moins facilement discernables : ils sont « sans visage », tous pareils, anonymes aux yeux des autres. Et étrangement, c'est ainsi qu'Alexandre apprécie le plus « son prochain », lorsqu'il est « sans visage », sans identité propre.

Le verbe «voyait », dans cet extrait, laisse perplexe, en ce sens que le personnage « voi[t] » quelque chose qui n'est pas. Il voit des hommes « sans visage » ou plutôt il ne voit pas le visage de ces hommes. En somme, « la pluie », ici, transforme presque davantage l'homme que la ville. Ainsi, alors que dans *Bonheur d'occasion* les éléments embrouillants font disparaître certaines parties de la ville, dans *Alexandre Chenevert*, ils enlèvent leur identité aux passants.

Dans un autre extrait, la pluie provoque les mêmes réactions chez le personnage d'Alexandre. Elle pèse sur lui, l'accable profondément et fait même en sorte que ses sens soient de moins en moins sollicités.

La pluie forçait Alexandre à rentrer les épaules. Comme ils passaient devant une vitrine, il aperçut à côté de Godias, large d'épaules, sa propre stature qui paraissait encore diminuée.

.....

Il fut trempé. Le ciel bas, la tristesse de cette journée, beaucoup plus près du mois des morts que du printemps, achevèrent de l'accabler.

Il pensa, distinguant encore un peu, au bout de la rue, les épaules de Godias, que c'était fini, que jamais plus désormais il n'aurait d'amis.

.....

Néanmoins, à cet endroit, et sous la pluie, Alexandre commença d'avoir sommeil<sup>90</sup>.

La nature est coriace pour Alexandre : la pluie pèse sur lui en le « força[nt] [...] à rentrer les épaules ». Et même le « ciel », en étant « bas », tenté de réduire l'espace vital qui lui est alloué. Tout semble s'acharner sur ce pauvre Alexandre en cette journée pluvieuse et ce, en le « diminu[ant] » aux côtés de Godias. Ce dernier

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 59 à 61.

apparaît presque comme un mastodonte, un géant, tellement Alexandre est réduit à se baisser, à se rabaisser vers le sol. D'ailleurs, on dirait que seul Alexandre est influencé par la température : tous ses sens en sont affectés. D'abord, sa vue est touchée, puisqu'il ne « distingue » qu' « un peu [...] les épaules de Godias ». Puis, tout son corps semble être marqué par la présence de la pluie : Alexandre « commen[ce] d'avoir sommeil ». Son corps ne semble plus vouloir répondre aux stimuli extérieurs, il est endormi par le temps qu'il fait. En somme, la pluie ne crée pas seulement un obstacle entre les yeux du personnage et la ville, mais aussi entre son corps tout entier et l'espace urbain. Les sens sont alors endormis, amorphes, le corps ne peut plus être stimulé.

La pluie, qui est souvent présente dans *Alexandre Chenevert*, se transforme parfois en glace et elle fait de la ville une patinoire. Ainsi, les rues et les bâtiments revêtent leurs plus beaux atours et une sorte de lentille les transforme en quelque chose de féérique.

Il y avait sur la chaussée une fine glace, assez vive ; elle rendait la circulation extrêmement dangereuse, mais, par ailleurs, les arbres, les édifices recouverts de givre donnaient à la ville un aspect de pure fantaisie, comme si elle eût été rebâtie durant la nuit de matériaux rares, friables, blancs et veinés d'étincelles<sup>91</sup>.

Cette fois-ci, « la glace » embellit l'apparence de la ville. Elle ne la ternit pas comme le fait la suie et n'en altère pas non plus la clarté comme le fait le brouillard, mais elle la transforme tout de même en autre chose. Les rayons lumineux doivent traverser un milieu plus opaque que l'air ambiant – « la glace » – ils sont alors réfractés par cette dernière. La ville semble irréaliste, comme tout droit sortie d'un

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 222.

rêve. L'expression « pure fantaisie » vient ajouter une note de magie à cet univers urbain. Celui-ci s'est complètement métamorphosé, il a été « rebâti[...] durant la nuit », comme si cette dernière, aidée du « givre », avait réussi à rendre la ville étincelante, pleine de beauté et de richesse. Cette brillance de la ville est perceptible grâce aux termes « fine glace, assez vive » et « veinés d'étincelles ». La présence de « la glace » ne vient pas cacher la ville aux yeux des personnages, elle vient plutôt la révéler dans toute sa brillance, son éclat et sa magnificence. L'adjectif « friables », cependant, vient rappeler que la ville est divisible : elle peut être réduite en poussière, en pièces, en morceaux.

Dans *La Montagne secrète*, les éléments embrouillants sont également fort présents. Il s'agit inévitablement de la neige lorsque le personnage de Pierre Cadrai se trouve dans le Grand Nord, alors que la pluie fait davantage partie du décor urbain parisien. Dès le début de ce roman, Pierre est à la recherche de sa Montagne. Pourtant, ce n'est qu'à la toute fin de l'histoire qu'il arrive à bien la capter visuellement. Cet artiste-peintre a déjà vu sa Montagne, mais ce n'est que grâce à son imagination qu'il réussit à la percevoir, à en saisir le sens. Dans le passage qui suit, qui ne se déroule pas véritablement en ville, mais plutôt dans l'esprit du personnage, le brouillard rend confuses les images que ce dernier tente d'appréhender grâce à son imagination. Pierre Cadrai retrouve sa Montagne, un peu comme Rose-Anna sa campagne natale : par l'imagination.

Il ouvrit les yeux, regarda ses toiles, en fut chagriné. Là n'était pas son œuvre, mais peut-être était-elle sur le point de se montrer. Il sentait rôder autour de lui comme un soleil qui cherche à percer un jour douteux – et, en certains endroits, le brouillard s'amincit au point qu'une forme apparaît, et, de ce côté, parviennent aussi comme des sons. Pour lui, les images souvent s'étaient accompagnées d'une sorte de musique indéfinissable ; non pas une

harmonie véritable, mais des sons filés, bizarrement beaux, comme simplement d'herbes au vent.

Or, ce qui était au-delà du brouillard, il en avait le sentiment, était si bien ce qu'il cherchait, était si proche, qu'il commença à s'agiter parce qu'il ne l'apercevait pas encore.

Puis, il éprouva qu'il commençait à marcher sans effort de son grand pas rapide d'autrefois ; il enjambait d'un seul bond de rudes obstacles ; l'Ungava revenait vers lui. Ou lui, vers le grand désert en sa splendeur incroyable.

Tout à coup, le parcourut un frémissement si heureux qu'il se dressa dans l'attente de l'image qui forçait la brume, s'avançait vers lui telle une personne aimée.

La Montagne resplendissante lui réapparaissait<sup>92</sup>.

La vue joue un rôle primordial dans cet extrait où Pierre semble pouvoir maîtriser deux visions différentes : le regard qu'il pose sur le monde est à la fois réel et imaginaire. Le personnage voit d'abord réellement ce qui l'entoure, il se situe dans un univers sensoriel tout à fait concret, puisqu'il « ouvr[e] les yeux » et « regard[e] ses toiles ». Néanmoins, comme il est « chagriné » par ce qu'il voit, il préfère basculer dans un autre univers, celui de son imagination. À partir de ce moment, tout – formes, images, lumière et sons – est plus ou moins bien défini. Le « jour » est « douteux », la « musique » est « indéfinissable » et le « désert » est d'une « splendeur incroyable ». Ici, les sons sont intimement reliés à la vision : « musique » et « images » vont de pair. Mais tout comme les « images » sont brouillées par quelque « brume », les « sons » semblent ralentis dans leur course, ils sont tout aussi mal perçus : la « musique » est « indéfinissable ». Curieusement, le « brouillard » semble même pouvoir empêcher ces « sons » de parvenir aux oreilles de Pierre : il réfracte à la fois les ondes visuelles et auditives. En somme, un élément

---

<sup>92</sup> *Id.*, *La Montagne secrète*, p. 169 à 171.

embrouillant vient empêcher à la vision de Pierre de s'exercer convenablement et un autre élément – peut-être le même, en fait – vient faire obstacle à son audition.

La vision de Pierre ne peut effectivement pas être parfaitement claire, puisqu'il y a présence de « brouillard » – terme qui revient à deux reprises. Encore une fois, un élément vient troubler la vue du personnage. Au début de l'extrait, Pierre ne parvient pas du tout à voir sa Montagne. Pourtant, ce brouillard ne l'empêche tout de même pas de se déplacer. Pierre « s'agit[e] » d'abord, puis « il commenc[e] à marcher sans effort de son grand pas rapide d'autrefois ». Cependant, le déplacement du personnage, tout comme ce qu'il voit, fait davantage partie de son imagination que de la réalité. En fait, le mouvement de Pierre correspond symboliquement à son évolution en tant qu'artiste. Il peut à nouveau cheminer en tant que peintre, il ne craint plus les « rudés obstacles », puisqu'il est parvenu, enfin, à voir, à percevoir, sa Montagne.

Celle-ci semble vivante, en ce sens qu'elle est mouvante, qu'elle vient vers Pierre. En effet, la Montagne est celle qui « forc[e] la brume », elle est celle qui « s'avanc[e] vers » Pierre. Le soleil agit aussi de la même façon : il « cherche à percer le jour ». Ce ne sont pas les yeux de Pierre qui font l'effort de voir à travers le « brouillard », ce sont plutôt les éléments qui ont le dessus sur le personnage, qui viennent vers lui, qui lui apparaissent. Même « l'œuvre » de Pierre « est sur le point de se montrer » : il semble que le personnage n'ait aucun contrôle sur elle, qu'il ne soit pas le responsable de ses tableaux. Tout vient vers lui : son œuvre, le soleil qui « rôde », sa Montagne et même l'Ungava. Et ces éléments lui apparaissent peu à peu. Le « brouillard s'amincit », la Montagne semble toute « proche », elle « for[ce] la

brume » et « réappara[ît] » enfin à Pierre, comme si elle était un mirage. Tout est très irréel, vaporeux. En somme, la brume, dans cet extrait, fait partie de l'univers mental du personnage. Elle n'est pas là dans le but de dématérialiser la ville, mais plutôt pour rendre moins nette la vision que Pierre se fait de sa Montagne.

Observons enfin une phrase de *La Montagne secrète* dans laquelle se trouve une image fort intéressante qui vient éclairer notre analyse. « Formes, images chéries, rêves, sortilèges et couleurs tourbillonnèrent : une neige dans la tempête ; une neige vue au kaléidoscope<sup>93</sup> ». Un terme de cette phrase résume l'idée que nous tentons d'exprimer depuis le début de ce chapitre : « kaléidoscope ». Gabrielle Roy s'est amusée à modifier la perception visuelle de ses personnages, tout comme un enfant s'amuse à observer les images et à les transformer grâce à la manipulation qu'il fait d'un « kaléidoscope ». La ville, chez Gabrielle Roy, est perçue à travers des éléments embrouillants, des lentilles, des écrans, qui changent la réalité, la transforme. Ces éléments réfléchissent ou réfractent les rayons lumineux et font que l'univers urbain est métamorphosé.

En somme, certaines descriptions de la ville chez Gabrielle Roy s'éloignent du courant réaliste et ce, en partie à cause de la présence des éléments embrouillants. Les bâtiments, objets et passants sont dématérialisés, dilués, divisés, ou même complètement absents : ils ne sont tout simplement plus les mêmes, ils ne sont plus conformes à la réalité.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 171.

### 3.3. Gabrielle Roy et l'art pictural

#### a) René Richard

Avec *La Montagne secrète*, Gabrielle Roy a fait découvrir à ses lecteurs l'univers de la peinture. Dans ce roman, elle met en scène un artiste-peintre. Et pour réussir à bien traduire les pérégrinations de son personnage, elle s'est grandement inspirée de la vie de son ami René Richard : paysagiste canadien né en Suisse en 1895. Celui-ci, tout comme le héros de *La Montagne secrète*, a passé de nombreuses années dans les forêts du Grand Nord québécois à peindre des arbres rachitiques et des chiens amaigris, affamés. « Il n'existe pas dans l'histoire de la peinture canadienne un semblable passionné de la vie sauvage<sup>94</sup> ».

Dans *La Montagne secrète*, la façon de peindre de René Richard est en partie transmise au lecteur. En effet, ce roman comporte certaines procédés picturaux qui sont utilisés comme procédés descriptifs et qui permettent de mieux saisir quelques-unes des techniques utilisées par le peintre. Celles-ci, à plusieurs points de vue, se rapprochent de la façon dont Gabrielle Roy a décrit les villes de Montréal et de Paris. Voyons d'abord comment René Richard a réellement peint, puis comment Gabrielle Roy a transposé l'art de ce dernier dans celui de Pierre Cadorai.

#### René Richard a été

influencé au début de sa carrière par Clarence Gagnon et quelques fois par la manière de J. Wilson Morrice (*Le Jardin du Luxembourg*), il devait une vingtaine d'années après son retour au Canada, se libérer définitivement de leur empreinte et trouver un style souple, nerveux, structural, auquel se mêle, lors de la période du Grand Nord, une certaine vision d'appartenance onirique<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> Hugues de Jouvancourt, *René Richard*, Montréal, Éditions La Frégate, 1978, p. I.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. II.

Plusieurs de ses tableaux s'apparentent en effet à des rêves, ils sont flous, paraissent parfois embrouillés par la présence de fumée. Par conséquent, la délimitation des objets n'est pas toujours très nette, comme c'était d'ailleurs le cas pour chacun des extraits que nous venons d'analyser et qui comportaient des éléments embrouillants. Le style de René Richard est dit « nerveux » : des petits coups de pinceaux très rapides sont apposés les uns à la suite des autres sur les toiles. Cela ne va pas sans rappeler le style de Gabrielle Roy : les phrases très ponctuées, saccadées, qui suivent le rythme des pas des personnages.

René Richard s'applique aussi à transformer légèrement le sujet qu'il peint : il est un « artiste [qui] donne libre cours à sa fantaisie, à son imagination, et de ce fait même, tout en s'inspirant du sujet, le déborde, le magnifie<sup>96</sup> ». Gabrielle Roy fait de même, elle travestit la réalité urbaine grâce à l'utilisation des éléments embrouillants. Par exemple, dans un extrait d'*Alexandre Chenevert* que nous avons déjà analysé et dans lequel la ville est recouverte d'une couche de glace, Gabrielle Roy décrit la ville en améliorant de beaucoup son apparence. L'univers urbain est alors embelli par une note de magie, de « pure fantaisie<sup>97</sup> ». En somme, René Richard et Gabrielle Roy transforment tous deux la réalité qu'ils tentent de représenter et ce, parfois, en la « magnifi[ant] ».

Un autre point commun existe entre ce peintre et cet écrivain : ils « peignent » tous deux les objets par fragmentation, par divisibilité. Chez René Richard, « les lignes principales soutenant la composition du tableau, révèlent un

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>97</sup> Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 222.

souci de construction qui peut échapper à un premier regard. Mais l'œil assemble le « puzzle » et bientôt l'ordonnance picturale des formes apparaît<sup>98</sup> ». En fait, il arrive que les éléments de ses tableaux paraissent comme déconstruits, comme détachés les uns des autres.

Dans *La Montagne secrète*, cette façon de faire de l'artiste René Richard est perceptible à travers la façon de peindre du personnage mis en scène par Gabrielle Roy : Pierre Cadorai. Ce dernier n'arrive jamais à saisir la Montagne dans toute sa globalité. Il la peint plutôt petit à petit, morceau par morceau. Par la suite, il pourra toujours réunir les pièces du « puzzle ». « Pierre multiplie « les croquis de préparation », se résigne à ne peindre « qu'une partie à la fois<sup>99</sup> ». Gabrielle Roy, de la même façon, fait aussi apparaître certains décors. Par exemple, dans l'extrait de *Bonheur d'occasion* dans lequel l'église Saint-Henri est ensevelie sous une couche de suie, cette dernière semble découpée, divisée en plusieurs pièces. Son clocher apparaît d'abord, puis vient l'horloge et, enfin, l'église tout entière. Les objets sont divisibles à l'infini, mais l'œil et l'imagination sont présents pour réunir le tout.

Gabrielle Roy s'est inspirée du travail de René Richard pour mettre en scène son personnage d'artiste-peintre. René Richard et Pierre Cadorai ont de nombreux points en commun : vie aventureuse, années d'errance et isolement en forêt. Du point de vue artistique, ils semblent être une seule et même personne : tous deux ont des idéaux semblables et consacrent une partie de leur vie à l'art. Pourtant, plusieurs sont tentés de dire que Gabrielle Roy s'est elle-même représentée dans le personnage de Pierre. « [...] une fois à Paris, ils font tous deux de « brefs croquis », des

<sup>98</sup> Hugues de Jouvancourt, *op. cit.*, p. IX.

<sup>99</sup> André Brochu, *La Visée critique*, Montréal, Boréal, 1988, p. 202.

« pochades » (Pierre peint les principaux sites qu'il a vus au cours de ses errances ; Gabrielle Roy fait des reportages sur le Manitoba), mais l'un et l'autre se préparent à une grande œuvre<sup>100</sup> ». Pierre est le spécialiste des « pochades », il en a peint des centaines. Gabrielle Roy, pour sa part, a fait de chacun de ses reportages dans Saint-Henri une préparation à la rédaction de *Bonheur d'occasion*. Avant d'être écrivain, elle a parcouru Saint-Henri de long en large et elle a rencontré ses habitants.

Enfin, nous pouvons dire que la couleur et la lumière sont aussi importantes dans les tableaux de Pierre Cadorai que dans les descriptions urbaines de Gabrielle Roy. Pour Pierre, la couleur représente la vie et la lumière qui lui manquent tant pendant ses longs séjours en forêt, il lui arrive même de peindre avec de simples crayons de couleur en bois. À la toute fin du roman, il jette « de légères petites touches de mauve, autour desquelles devait s'harmoniser l'ensemble des plans et des jeux lumineux, complexe écheveau de coloris, d'ombre et de clarté<sup>101</sup> ». « Des jeux lumineux », Gabrielle Roy en fait hautement usage dans ses descriptions urbaines. Rappelons-nous les analyses que nous avons faites concernant la fonction descriptive du regard. Dans un extrait où Florentine se trouve au marché, il y a de nombreuses précisions sur l'intensité de la lumière et les effets lumineux. Il est alors question d'adjectifs de couleur tels que « rouge » et « vertes », de l'expression « fête de couleurs » et de « gouttes d'eau » qui « scintillaient ».

La lumière a une fonction bien particulière dans les descriptions urbaines chez Gabrielle Roy, « elle est cause et objet à la fois des apparences<sup>102</sup> » : elle permet

<sup>100</sup> Gérard Bessette, *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 188.

<sup>101</sup> Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, p. 170-171.

<sup>102</sup> Jacques Busse, *L'Impressionnisme. Une dialectique du regard*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1996, p. 33.

de voir la ville et elle devient elle-même une réalité à décrire. Ainsi, Gabrielle Roy tente, en quelque sorte, de faire voir la lumière à son lecteur, tant elle insiste sur les effets et les jeux lumineux. Elle ne décrit pas seulement l'univers urbain, elle le qualifie de sorte que le lecteur le voit, ainsi que les rayons lumineux qui le font apparaître.

En résumé, la façon de peindre de René Richard, transposée dans celle de Pierre Cadorai, se rapproche de la manière dont Gabrielle Roy décrit la ville : ces deux « artistes » utilisent des éléments embrouillants, transforment leur sujet, décrivent par divisibilité et sont attirés par les effets lumineux.

#### b) Les peintre impressionnistes

En plus de s'apparenter à la façon de peindre de René Richard, la manière dont Gabrielle Roy décrit l'environnement urbain se rapproche de certains procédés ou effets picturaux propres aux peintres impressionnistes, qui ont surtout œuvré entre les années 1874 et 1886 (années durant lesquelles ils exposèrent leurs toiles aux expositions impressionnistes). Ces artistes préconisent « une perspective neuve, une facture hachée, le tableau s'accorde à la palpitation lumineuse et au rythme du motif, à la dynamique d'une perception active<sup>103</sup> ». Monet, par exemple, s'est beaucoup intéressé à la variation de la lumière sur ses étangs. Il les a peints, presque interminablement, entre le crépuscule du matin et celui du soir. Il a tenté de « traqu[er] « l'instantanéité », en fixant différents moments de la journée<sup>104</sup> ».

---

<sup>103</sup> Laurence Madeline et Dominique Lobstein, *L'ABCdaire de l'impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995, p. 8.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 8.

En fait, l'un des buts principaux des peintres impressionnistes était de saisir les impressions fugitives, la mobilité des objets plutôt que leur aspect stable. Ils se sont exercés à peindre le fugace, l'éphémère. L'eau, par exemple, était l'un de leurs sujets favoris.

L'eau est un nouveau thème exploré par les impressionnistes, dont Monet est devenu le maître incontestable ainsi qu'en témoignent ses contemporains : [...] Stéphane Mallarmé : « Claude Monet aime l'eau, c'est son don spécial d'en représenter la mobilité, la transparence [...] » Mais l'impressionnisme est aussi né de l'eau, de l'observation et de la représentation de cet élément variable, instable<sup>105</sup>.

La « mobilité », l'« instable » et le « variable » sont des termes propres à la peinture impressionniste. Ces termes se rapportent tout autant aux descriptions urbaines chez Gabrielle Roy et ce, de deux façons. D'abord, les personnages de l'univers royen sont mouvants, mobiles, ils déambulent dans les rues de leur quartier. La vision qu'ils posent sur ce qui les entoure est constamment, elle aussi, en mouvement : leur regard n'est jamais fixe. Par conséquent, la ville bouge, avance, se modifie devant leurs yeux. Gabrielle Roy doit, en quelque sorte, décrire un paysage urbain qui défile sous les yeux de ses personnages. La scène à décrire est changeante, tout comme le sont la lumière du jour et l'eau d'une rivière.

De plus, Gabrielle Roy décrit parfois la ville alors qu'elle est envahie par des éléments instables, qui ne font que passer. Rappelons-nous, encore une fois, l'extrait dans lequel un « tourbillon de suie » descend sur la ville. Ce « tourbillon » est mouvant, il se déplace du ciel vers le sol. Tout au long de cette descente, Gabrielle Roy décrit la ville, l'église Saint-Henri ; elle décrit ce qui se cache derrière le mouvement de la suie, tout en décrivant le mouvement lui-même. Cette église

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 51.

dissimulée derrière un nuage de suie n'est pas sans rappeler le tableau de Monet intitulé la *Cathédrale de Rouen*. Celle-ci a été peinte à plusieurs reprises par l'artiste qui n'en finissait plus de vouloir saisir la lumière du jour sur les pierres grisâtres de l'imposant édifice religieux. Ainsi, les nombreux tableaux qui en résultent sont tous différents les uns des autres. La cathédrale reste pourtant la même, mais ses couleurs, ses teintes et ses tons changent.

Les éléments embrouillants sont aussi un thème de prédilection pour les peintres impressionnistes. La pluie, les nuages et la neige ne sont que quelques-uns des motifs qui apparaissent fréquemment dans leurs tableaux. Ces peintres se sont surtout intéressés à la campagne, à ses champs (Vincent Van Gogh) et à ses montagnes (Paul Cézanne). Ils ont d'ailleurs représenté la neige d'une façon tout à fait particulière, non pas avec un blanc pur, mais plutôt avec des teintes de rose ou de bleu. « L'hiver est venu, l'impressionniste peint la neige. Il voit qu'au soleil les ombres portées sur la neige sont bleues, il peint sans hésiter des ombres bleues. Alors le public rit tout à fait<sup>106</sup> ». Cela n'avait jamais été fait auparavant. Gabrielle Roy représente la neige de la même façon que ces peintres. Elle fait refléter les couleurs des enseignes et des lampadaires sur celle-ci, la teintant ainsi de « vague rougeoiement<sup>107</sup> » et de « vague reflet pourpre<sup>108</sup> ».

Monet, malgré l'intérêt qu'il portait à ses étangs, est l'un des seuls à avoir peint la ville : ses gares et ses trains, entre autres.

Dans la ville, l'introduction du chemin de fer est [...] violente. Il taillade la cité, oppose la rigueur de ses lignes de fer et le brouillard des jets de fumée des locomotives. Manet et Caillebotte sont fascinés par cet affrontement mais

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>107</sup> Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, p. 153.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 154.

restent éloignés de la gare [...] Seul Monet s'en approche et pénètre dans son antre<sup>109</sup>.

La fumée des trains, tout comme le brouillard chez Gabrielle Roy, altère la clarté du décor urbain. Elle renvoie à quelque chose de flou, d'imprécis et elle déconstruit les bâtiments, elle les dématérialise. Dans l'extrait, il est même question d'« affrontement » entre la « rigueur » « du chemin de fer » et « le brouillard des jets de fumée ». La consistance de la ville s'oppose à la fluidité des éléments embrouillants. En somme, ces derniers détiennent les mêmes pouvoirs chez les peintres impressionnistes que chez Gabrielle Roy.

Les impressionnistes ont transformé la réalité, ils l'ont représentée suivant leurs impressions et leurs sens. Jacques Busse, peintre, enseignant et historien d'art, s'est posé la question suivante au sujet de leur art : « L'impressionnisme se situait-il du côté du concret, ou du côté de l'imaginaire<sup>110</sup> »? Il y a d'abord répondu de cette façon :

Si, en effet, l'impressionnisme paraît être dans toutes ses manifestations une volonté affirmée de saisir des choses et du monde les apparences les plus irréallement fortuites et fugitives, il n'en est pourtant pas moins évident qu'il se veut, à l'inverse de l'exercice de l'imagination, tout entier voué à la plus attentive observation. Où pourra-t-on s'effectuer cette conciliation entre la volonté d'une observation scrupuleuse et la quête des aspects les plus illusoire, ou illusionnistes de la même réalité<sup>111</sup>?

En ce sens, si nous relierions ces propos au travail littéraire de Gabrielle Roy, nous en venons à dire que cet auteur a tellement observé la ville, qu'il en est parvenu à décrire les aspects « illusoire, ou illusionnistes » de la réalité urbaine. Gabrielle Roy a décrit l'indescriptible.

<sup>109</sup> Laurence Madeline et Dominique Lobstein, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>110</sup> Jacques Busse, *op. cit.*, p. 27.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 27.

Jacques Busse tente également une autre réponse :

[...] les impressionnistes matérialisent la lumière, l'atmosphère, l'immatériel sans contours, ils dématérialisent les objets matériels, dissolvant les formes dans un espace rendu consistant. Il semble là qu'il y ait une indication irrécusable de toute attache avec le réalisme. Notre propos serait alors résolu : les impressionnistes ont voulu mettre en évidence l'immatérialité de toutes choses ; ils se situent sans équivoque dans une vision idéaliste du monde ; toutes formes s'évanouissent dans le mouvant, fluide, immatériel ; la réalité n'est qu'une apparence fugitive, création abusée de nos sens<sup>112</sup>.

Ainsi, suivant les idées de Jacques Busse, Gabrielle Roy idéaliserait le monde en le transformant, en le créant selon ses propres impressions, selon une « création abusée de [ses] sens ». Nous en revenons à la sollicitation des sens : la vue, d'abord, qui a permis à Gabrielle Roy de décrire visuellement la ville, mais aussi chacun des quatre autres sens qui lui auront permis de décrire l'indescriptible, de représenter les impressions sensorielles.

Gabrielle Roy est loin d'être strictement un auteur réaliste : d'abord, parce qu'elle ne fait pas que représenter la réalité physique de l'univers urbain, ensuite, parce qu'elle déconstruit ce même univers. L'œuvre royenne fait voir ce qui n'est pas – la lumière – et dématérialise ce qui est – les bâtiments. Gabrielle Roy s'est faite impressionniste en réussissant à saisir les perceptions qui émanaient des villes.

Ce fut [...] à partir de [la] décision de peindre les choses dans la lumière réelle et dans leur apparence changeante, que les impressionnistes devaient aboutir à s'écarter radicalement d'une prétendue imitation de la réalité, pour en isoler la perception qu'ils en avaient dans sa vérité fluide<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 33.

## **Conclusion**

Tout au long de ce mémoire, nous avons observé la description qui est faite de la ville chez Gabrielle Roy lorsque les personnages sont en mouvement. Nous l'avons vu, ce mouvement est particulier, puisqu'il n'est pas représenté par une simple ligne droite, mais plutôt par une ligne brisée, c'est-à-dire que les personnages se déplacent de façon totalement aléatoire d'un endroit à un autre : à pied, en tramway et même grâce à leur imagination. Leur corps change parfois de milieu physique, d'autres fois ce n'est que leur esprit qui se déplace. Donc, dans les trois romans que nous avons étudiés, les personnages déambulent çà et là, ils errent, ils flânent.

Inévitablement, ce cheminement vient influencer la perception que les personnages ont de l'univers urbain – perception qui est le résultat de la sollicitation de chacun de leurs cinq sens. D'un côté, le regard qu'ils portent sur la cité est rarement fixe, puisque les personnages bougent constamment : les choses défilent sous leurs yeux, la ville semble être mouvante. D'un autre côté, l'image que renvoie l'univers urbain change à tout moment : la cité est remplie d'éléments dont la présence est éphémère, qui ne font que passer. Ces éléments – suie, neige, pluie, brouillard – transforment et travestissent l'apparence de la ville, de sorte que cette dernière n'est pas simplement vue dans son aspect stable et immobile, mais aussi dans son aspect variable. C'est d'abord visuellement que la cité est perçue par les personnages de l'univers royen. Dès qu'ils se mettent à déambuler dans la ville, leur vision est immédiatement sollicitée. Rappelons-nous que Gabrielle Roy a voulu faire

voir ce qu'elle-même avait vu dans les rues de Montréal et de Paris. Ce n'est pas sans motif qu'elle insiste autant sur les effets lumineux et les jeux de couleurs dans ses descriptions urbaines : elle tient à représenter tout ce que l'œil humain a la possibilité de voir et aussi, parfois, ce qu'il perçoit peu ou pas du tout. Gabrielle Roy a élargi ses possibilités descriptives en mélangeant des techniques qui proviennent de différents univers artistiques – littérature, cinéma, théâtre et peinture –, elle a entremêlé ces univers l'un à l'autre. Par exemple, elle a fait de la vue en contre-plongée et du travelling, procédés propres au monde du cinéma, des techniques purement littéraires.

Aussi, Gabrielle Roy est-elle allée plus loin que le simple réalisme en tentant de représenter l'insaisissable : les effets lumineux, l'instantanéité, etc. Elle a fait une intrusion à l'intérieur même de la matière, elle l'a décomposée de façon microscopique, entre autres, en transformant certains bâtiments en de véritables pièces de casse-tête ou alors en recouvrant la cité d'innombrables petites particules de charbon, ce qui donne l'impression de voir un tableau pointilliste. C'est pourquoi nous croyons important de rappeler que la description, dans les trois romans que nous avons étudiés, n'est pas seulement réaliste. Et cela est inévitablement dû au mouvement des personnages, puisque c'est en décrivant la ville pendant que ces derniers se déplacent, que l'auteur fait apparaître une nouvelle vision de la cité : une vision divisionniste, pointilliste, impressionniste.

Pour ce faire, Gabrielle Roy utilise des techniques descriptives liées à des univers artistiques qui sont d'abord et avant tout visuels. Ainsi, elle rend possible la représentation de certaines de ses descriptions urbaines, en les transformant en des

scènes théâtrales, cinématographiques ou en de véritables tableaux. Le lecteur ne fait pas que lire un texte, il a l'impression de voir naître un univers sous ses yeux. La force des images est telle qu'il peut s'imaginer les environnements dans lesquels évoluent Florentine, Alexandre et Pierre. D'ailleurs, nos analyses et nos interprétations montrent bien à quel point ces images tendent à constituer l'univers unique qu'est l'œuvre royenne<sup>114</sup>.

Il est étonnant de noter la nature des outils picturaux utilisés par Gabrielle Roy. Ce n'est pas pour rien que nous avons comparé certaines scènes urbaines à des tableaux impressionnistes. Cet auteur utilise des procédés picturaux qui ont été développés et approfondis plusieurs années avant sa naissance, de l'autre côté de l'océan. Les impressionnistes et Gabrielle Roy n'ont pas vécu à la même époque ni dans les mêmes lieux et ils n'ont pas défendu les mêmes intérêts artistiques. Comparer Claude Gauvreau et Paul-Émile Borduas irait de soi, mais comparer Gabrielle Roy et les peintres impressionnistes est plus inattendu. Toutefois, cette comparaison est possible, car Gabrielle Roy a véritablement mis à l'épreuve la sensibilité de ses personnages, entre autres, en insistant sur leurs possibilités sensorielles et en multipliant les effets lumineux dans ses descriptions. Les impressionnistes ont fait de même. Ils ont éprouvé leur sensibilité et ont testé la perception qu'ils avaient du monde. Ces peintres ont innové en représentant la matière d'une façon tout à fait nouvelle, en tentant de traduire la « non-matière », par

---

<sup>114</sup> Le roman *Bonheur d'occasion* a déjà été porté au grand écran, il recèle de nombreuses qualités du point de vue cinématographique : détails concernant le déplacement des personnages, leur état d'esprit, l'atmosphère qui règne à tel endroit, etc. Il serait peut-être intéressant de vérifier si le réalisateur de ce film a reconnu les procédés cinématographiques que nous avons observés – vue en contre-plongée et travelling – et s'il a su les intégrer à sa réalisation.

exemple la lumière, et en saisissant ce qui est habituellement imperceptible pour l'œil humain. Monet s'est d'ailleurs rendu aveugle à force de vouloir copier les effets que la lumière produisait sur ses étangs et ses nénuphars. Il a utilisé à l'extrême les capacités de son corps en essayant de capter la véritable couleur de l'eau. Mais quoi de plus difficile que de représenter une matière qui change constamment d'apparence, à chaque seconde, à tout instant?

Dans l'œuvre royenne, la vision picturale est également restituée à travers la perception des personnages. Ces derniers déambulent à travers la ville, leurs sens sont sollicités et cela permet au narrateur de décrire l'environnement urbain dans lequel ils cheminent. Ces personnages, ainsi que Gabrielle Roy, agissent un peu comme s'ils étaient des peintres : les premiers captent la réalité urbaine grâce à leurs cinq sens et l'auteur tente de représenter celle-ci de façon à traduire le plus fidèlement possible les sensations et les impressions qui y sont reliées. Gabrielle Roy sait se faire multiple, en ce sens qu'elle s'est immiscée dans différents univers artistiques, en plus d'avoir exercé plusieurs métiers : elle a été reporter, puis écrivain, et pourquoi pas, à sa façon, peintre et cinéaste ?

L'œuvre royenne a depuis toujours été analysée de façon éminemment réaliste et certes, Gabrielle Roy a voulu représenter la réalité telle qu'elle était. Dans ce mémoire, nous désirions renouveler cette interprétation en montrant que cet auteur a réussi à représenter l'univers urbain de différentes manières : d'abord de façon réaliste, mais aussi de façon impressionniste, lorsque les personnages déambulent et que leurs cinq sens sont sollicités. En somme, Gabrielle Roy s'est servie de la déambulation pour transmettre une vision toute sensorielle de la réalité qu'elle

désirait décrire. En utilisant des procédés picturaux propres aux peintres impressionnistes, elle s'est ouvert des perspectives sans borne. Elle n'a pas déplacé un simple miroir le long du chemin comme l'aurait fait Balzac, elle a utilisé un miroir déformant, une lentille qui modifie la réalité en la transformant en un univers sensible, semblable à celui des impressionnistes.

## **Bibliographie**

### **1. Corpus principal**

ROY, Gabrielle, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, 1995, [1954], 304 p.

ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, 1993, [1945], 416 p.

ROY, Gabrielle, *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal, 1994, [1961], 192 p.

### **2. Autres œuvres de Gabrielle Roy consultées**

ROY, Gabrielle, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, Montréal, Boréal, 1984, [1979], 122 p.

ROY, Gabrielle, *La Route d'Altamont*, Montréal, Boréal, 1997, [1966], 168 p.

### **3. Articles et ouvrages critiques concernant Gabrielle Roy et son oeuvre**

BESSETTE, Gérard, *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 240 p.

BOURBONNAIS, Nicole, « La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol. 7, no 2, 1982, p. 367-384.

BROCHU, André, « Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion* », *L'Instance critique, 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 206-246.

DANSEREAU, Estelle et Claude ROMNEY (dir.), *Portes de communication. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1995, 212 p.

DUHAMEL, Roger, « Un beau, un très grand roman » dans *Présence de la critique* sous la direction de Gilles Marcotte, Montréal, HMH, 1966, 254 p.

*Études françaises*, « *Le Survenant et Bonheur d'occasion* : rencontre de deux mondes », vol. 33, no 3, 1997-1998, 145 p.

*Études littéraires*, « Gabrielle Roy. Hommage », vol.17, no 3, hiver 1984, 182 p.

GAGNÉ, Marc, *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973, 327 p.

GENUIST, Monique, *La Création romanesque chez Gabrielle Roy*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1966, 174 p.

GODIN, Isabelle, *Alexandre Chenevert, de l'aliénation urbaine à une réconciliation avec l'humain*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 1994, 173 p.

HARVEY, Carol J., *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1993, 273 p.

HUGUES, Terrance, *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1983, 192 p.

LAFLECHE, Guy, « Les bonheurs d'occasion du roman québécois », *Voix et Images*, vol. 3, no 1, 1977, p. 96-115.

RESCH, Yannick, « La problématique urbaine dans deux romans de Gabrielle Roy : *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* », *Études canadiennes*, vol. 1, 1975, p.79-87.

RESCH, Yannick, « La ville et son expression romanesque dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy », *Voix et Images*, vol.3, no 2, 1978, p. 244-257.

RICARD, François, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996, 648 p.

SAINT-PIERRE, Annette, *Gabrielle Roy : sous le signe du rêve*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1975, 137 p.

SHEK, Ben-Z., « L'espace et la description symbolique dans les romans « montréalais » de Gabrielle Roy », *Liberté*, vol. 13, no 1, 1971, p. 78-96.

SOCKEN, Paul, *Concordance de Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy*, Toronto, Les Presses de l'Université de Waterloo, 1982, 1136 p.

*Voix et Images*, « Gabrielle Roy », vol. 14, no 3, 1989, 528 p.

## 4. Articles et ouvrages théoriques

### 4.1. La ville et l'espace

BEHOUNDE, Ekitike, *Dialectique de la ville et de la campagne chez Gabrielle Roy et Mongo Beti*, Montréal, Qui, 1983, 94 p.

BENJAMIN, Walter, « Le flâneur », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 55-98.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 974 p.

BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.

CAMBRON, Micheline, « Une ville sans trésor » dans *Montréal, mégapole littéraire* sous la direction de Madeleine Frédéric, Bruxelles, Centre d'études canadiennes, 1992, 153 p.

CERTEAU, Michel de, « Marches dans la ville », *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 171-198.

CHEVALIER, Michel (dir.), *La Littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993, 141 p.

CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française. De Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 531 p.

*Critère*, « La ville », no 17, printemps 1977, 250 p.

FREDETTE, Nathalie, *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal, l'Hexagone, 1992, 507 p.

MARCOTTE, Gilles, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, 1997, 179 p.

MARCOTTE, Gilles, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. 27, no 3, 1991-1992, p. 27-36.

MARCOTTE, Gilles et Pierre NEPVEU (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et Littérature*, Montréal, Fides, 1992, 424 p.

MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC (dir.), *Montréal 1642-1992. Le Grand Passage*, Montréal, XYZ, 1994, 229 p.

NICOLAS, Lucienne, *L'Errance dans la ville : deux romans de Gérard Étienne*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 1991, 116 p.

SIROIS, Antoine, *Montréal dans le roman canadien*, Montréal, Didier, 1968, 195 p.

#### 4.2. La description et le réalisme

ADAM, Jean-Michel, *La Description*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 127 p.

AUERBACH, Érich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, 559 p.

BARTHES, Roland, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, 181 p.

BROCHU, André, *Roman et Énumération. De Flaubert à Perec*, Université de Montréal, 1996, 146 p.

HAMON, Philippe, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, 288 p.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.

#### 4.3. L'art et l'impressionnisme

BAZIN, Germain, *L'Univers impressionniste*, Paris, Somogy, 1982, 351 p.

BUSSE, Jacques, *L'Impressionnisme. Une dialectique du regard*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1996, 191 p.

CALLEN, Anthea, *Les Peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, Sylvie Messinger, 1983, 192 p.

JOUVANCOURT, Hugues de, *René Richard*, Montréal, Éditions La Frégate, 1978, 129 p.

MADÉLINE, Laurence et Dominique LOBSTEIN, *L'ABCdaire de l'impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995, 119 p.

MAUCLAIR, Maurice, *L'Impressionnisme. Son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, 238 p.

REWALD, John, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, Albin Michel, 1986, 480 p.

#### **4.4. Histoire contemporaine de la littérature québécoise**

BAILLARGEON, Samuel, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1961, 525 p.

BESSETTE, Gérard, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 315 p.

BROCHU, André, *Le Singulier pluriel*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 232p.

BROCHU, André, *La Visée critique*, Montréal, Boréal, 1988, 249 p.

HAMBLET, Edwin, *La Littérature canadienne francophone*, Paris, Hatier, 1987, 159p.

HAREL, Simon, *Le Voleur de parcours. Identité et Cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 309 p.

MARCOTTE, Gilles, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, 194 p.

MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, 1962, 293 p.

ROBIDOUX, Réjean et André RENAUD, *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, 221 p.