

Le Paysage ringuétien (Étude de style)

René Labonté

Volume 9, Number 1, 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600300ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600300ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Labonté, R. (1975). Le Paysage ringuétien (Étude de style). *Voix et images du pays*, 9(1), 139–160. <https://doi.org/10.7202/600300ar>

LE PAYSAGE RINGUÉTIEN *

(Étude de style)

Peu après sa parution, en 1938, *Trente Arpents* de Ringuet avait été qualifié par A. Thérive de « pièce maîtresse du roman canadien-français ¹ » ; aujourd'hui, plus de trente-cinq ans après, il est considéré comme un classique de notre roman. *Trente Arpents* est « par excellence le livre bien fait de notre littérature ² ». « C'est presque un chef-d'œuvre ; en tout cas, c'est sans doute dans la langue française, le dernier roman où triomphe d'une manière absolue, le naturalisme paysan ³ ». Cette œuvre, qui marque la ligne de partage entre les deux versants de notre

* Texte d'une conférence présentée à Kingston, le 31 mai 1973, aux membres de l'Association des professeurs de français des Universités Canadiennes.

1. A. Thérive, « *Trente Arpents* », dans *le Devoir*, 4 mars 1939, p. 8.
2. G.-A. Vachon, « le Domaine littéraire québécois en perspective cavalière », dans *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1967, t. 1, p. 31.
3. J. Ethier-Blais, « *Confidences* de Ringuet », dans *le Devoir*, 18 sept. 1965, p. 13.

production romanesque est apparue à sa publication — et apparaît encore — « comme un roman du terroir plein de signification, écrit de main de maître et charpenté avec une rare puissance ⁴ ».

Bien que de nombreux critiques se soient déjà penchés sur ce roman, il nous a semblé que celui-ci pouvait encore se prêter à une analyse, qui, visant à « saisir des significations à travers des formes ⁵ », permettrait un contact intime avec le monde intérieur et extérieur de Ringuet. L'étude du style nous est apparue comme l'un des meilleurs moyens qui puisse nous révéler cette vision du monde de l'écrivain.

À cause des nombreuses acceptions que peut prendre le mot style et à cause des différentes conceptions dont le style fait l'objet, il importe, au départ, de préciser que nous entendons par style, une manière d'être révélée par une manière d'écrire. Notre analyse qui portera sur une phrase de *Trente Arpents* utilisera la méthode de commutation, mise au point par Bernard Dupriez ⁶ ; en gros, cette méthode « consiste à établir, pour chaque élément du texte, des variantes vraisemblables, conformes au langage et à l'esprit du temps ⁷ » où vit l'écrivain.

Une fois qu'une phrase a été choisie, on procède à l'analyse du sens premier ou « objectif » de cette phrase (sous ses aspects graphique, phonétique, rythmique, mélodique, lexical, morphologique, syntaxique et rhétorique). On rassemble ensuite des variantes qui pourraient apporter une réponse adéquate à la question suivante : comment la même chose aurait-elle pu être exprimée dans les mêmes circonstances ? Parmi ces variantes, on en reliendra une, qui, accolée à l'élément du texte, forme un signe stylistique qu'on appelle stylème. Le choix des variantes sera suivi de l'interprétation des stylèmes ; le décalage entre les deux termes du stylème indique ce par quoi l'écrivain est différent du groupe social ou culturel auquel il appartient. Il est à noter que parmi les hypothèses explicatives du choix de l'auteur, ne sont retenues que celles qui se rapportent à sa manière d'être en tant qu'écrivain ; celles-ci seulement

4. R. Duhamel et P. de Grandpré, « le Roman, de 1930 à 1945 », dans *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1968, t. 2, p. 283.

5. Selon l'expression de J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1964, p. 1.

6. Méthode que l'auteur a exposée dans son *Etude des styles*, Paris, Didier, 1969.

7. *Ibid.*, p. 5.

concernent le sens « subjectif » ou second du texte. Finalement, les hypothèses dégagées au cours de l'interprétation seront confrontées entre elles ; celles qui présentent un caractère de concordance pourront constituer une stylémie, « un ensemble de stylèmes, perçus et exprimés par l'analyste comme doués d'une structure unique — en d'autres termes une attitude de l'auteur⁸ — ». C'est cette phase finale, l'intégration des stylèmes et une stylémie, qui nous mettra vraiment en contact avec la personnalité de l'auteur, rencontré personnellement et de plus en plus intimement, au cours de cette re-création d'une phrase, considérée comme un microcosme qui reflète un macrocosme.

Voici maintenant la phrase que nous allons analyser :

Les arbres font sentinelle, dressant sur tout ce blanc leurs fauves bras squelettiques avec, bien rangé, le pointillé des piquets de clôture presque disparus ; et parfois, une tache noire qui est un petit sapin têtue, comme une épave sur cette mort blanche, plane, illimitée, auprès de quoi la mer mobile et changeante et glauque est toute vie⁹.

Analyse du sens premier

En ce qui concerne les graphies, on remarque le ;, plutôt étrange, qui scinde la phrase en deux parties, isolant un élément du paysage des deux autres qui le précèdent. Les consonnes l, r, t et les voyelles a, ε, i, qui sont les plus fréquentes, n'attirent pas l'attention. Même si elles sont moins nombreuses, ce sont les sonorités ā et k qui se font remarquer. Il y a onze lexèmes avec finale en ā dans la page où figure la phrase que nous analysons ; on en trouve deux dans cette phrase-là, plus quatre autres avec ā en position non finale ; cependant, cette sonorité attire davantage l'attention lorsqu'elle est répétée à courts intervalles dans « sentinelle, dressant sur tout ce blanc ». Le son k se retrouve dix fois dans cette même phrase, dont trois fois en finale d'élément rythmique. Dans cette même position, on remarque une prédominance des finales masculines (vocaliques et consonantiques brèves) sur les finales féminines (consonantiques longues) (18 contre 9), ce qui, avec la sonorité k, en particulier, contribue à donner à cette phrase un caractère mâle.

8. *Ibid.*, p. 225.

9. *Trente Arpents*, Montréal, Fides, 1957, p. 64.

En ce qui concerne le rythme, voici la transcription de cette phrase selon la méthode de Pius Servien ¹⁰ :

25/24223/2 /3/4335 //3362/431 /1/4 //3/432 /3.

Les éléments rythmiques présentent, comme on le voit, une grande variété ; dans l'ensemble, ils sont plutôt courts, mais l'absence de régularité dans leur succession ne permet pas de caractériser le rythme. Il en va de même pour les groupes rythmiques, qui sont inégalement répartis au sein de trois ensembles rythmiques.

Dans cette phrase, la ligne mélodique est beaucoup moins marquée que dans une phrase périodique, par exemple. Bien qu'il ne soit pas toujours facile de suivre le déroulement des thèmes et des propos, et par suite, de déterminer le sommet mélodique de la phrase, il nous a semblé que ce sommet se situait après « sentinelle ». La protase, très courte (7 syllabes), correspond à l'énoncé d'un fait selon un ordre logique (thème et propos). On peut dire, grosso modo, que dans l'apodose, très longue (75 syllabes), l'auteur suit une démarche affective : il juxtapose tout d'abord les éléments du paysage, puis associe des images et des idées à l'un de ces éléments : un petit sapin.

Au point de vue lexical, on peut constater que, pour composer un paysage d'hiver, Ringuet utilise tout d'abord des végétaux (arbres, petit sapin) et des objets inanimés (piquets de clôture), dont il présente des aspects visuels : couleur (blanc, fauve, noir), forme et surface (pointillé, tache), dimension, disposition, apparence (petit, rangé, disparu) ; pour décrire les arbres, il utilise aussi des termes anthropomorphiques (bras, squelette, tête, faire sentinelle, dresser). Il rapproche ensuite le petit sapin d'une épave, puis il oppose la mer — la vie — à l'étendue enneigée — la mort. La mer est caractérisée quant à sa couleur (glauque) et à son caractère animé (mobile, changeant) ; la surface enneigée, quant à ses aspects visuels : couleur (blanc), surface et dimension (plan, illimité), tous statiques.

10. On désigne chaque élément rythmique d'un chiffre indiquant de combien de syllabes il est formé. Les pauses sont marquées par des traits ; le nombre plus ou moins grand de traits indique la longueur de la pause.

Notons que « glauque » n'est pas d'un emploi courant et que l'action de « faire sentinelle » (avec sa signification d'attendre, de guetter), utilisée pour désigner une activité des arbres, étonne quelque peu.

Sur le plan morphologique, on remarque la présence du présent de narration et l'emploi de l'adjectif « tout », d'où il résulte que la neige, aussi bien que la mer, est envisagée dans son entier. Par le verbe « font sentinelle », les arbres ont un rôle actif alors que l'hiver aurait pu les réduire à la passivité.

Au point de vue syntaxique, notons l'antéposition littéraire de l'épithète « fauve », qui crée une impression plus qu'il ne caractérise. À cause de ses nombreux éléments juxtaposés, cette phrase s'apparente à un type de phrase qu'on peut qualifier de « pointilliste » ; ce genre de phrase crée l'illusion d'une vision analytique ; chaque groupe syntaxique, largement autonome, constitue « un petit tableau dans le tableau plus large de la phrase entière ¹¹ ».

D'un point de vue rhétorique, on remarque les métaphores « faire sentinelle » et « bras » ayant toutes deux pour thème les arbres ; la première est empruntée à la langue courante et la seconde est un cliché de la langue poétique. Une troisième métaphore a pour thème l'étendue enneigée et pour phore la « mort blanche, plane, illimitée ». On observe aussi deux comparaisons : dans la première, un petit sapin est comparé à une épave ; dans la seconde, la mer apparaît comme vivante lorsqu'elle est comparée à la mort (l'étendue enneigée). Cette dernière comparaison donne lieu à l'antithèse mort/vie. L'emploi redoublé du *et* dans « mobile *et* changeante *et* glauque » est une figure appelée polysyndète. Littré la définit comme suit : « répéter une conjonction plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical » ; elle crée une impression d'unité et de cohésion.

Résumons maintenant cette analyse quant au sens premier. La phrase décrit un paysage d'hiver où, sur un fond blanc, émergent, saisis sous l'aspect de leurs couleurs, forme et surface, des arbres, des piquets de clôture et un petit sapin ; ce dernier est comparé à une épave, alors que toute l'étendue enneigée est mise en parallèle avec la mer et que

11. M. Cressot, *le Style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 1959, p. 170.

celle-ci, par son côté vivant, s'oppose à la mort. Cette phrase, plutôt mâle par sa trame sonore, déroule des notations juxtaposées que la ponctuation dispose en deux parties à peu près égales, alors que la ligne mélodique comprend une très courte protase et une très longue apodose.

Choix des variantes

Passons maintenant à la deuxième phase de notre analyse : la recherche des variantes.

Au point de vue sonore, faisons disparaître l'assonance du début de la phrase. On peut avoir, par exemple, « les arbres veillent et dressent sur toute cette neige ». Le sens premier reste sensiblement le même ; aussi, on peut noter :

(font) *sentinelle, dressant sur tout ce blanc /
veillent et dressent sur toute cette neige*

Au point de vue lexical, cherchons tout d'abord une variante à « ce blanc ». Au lieu de faire appel à la blancheur de la neige, l'auteur aurait pu attribuer à celle-ci une valeur impressive en utilisant *cette mort* ou *cette beauté*. Il aurait pu aussi écrire : *cette neige*. Retenons cette dernière variante, ce qui donne :

ce blanc / cette neige

Essayons de remplacer la couleur fauve par une autre. La répétition de *br* dans *bruns bras* serait cacophonique ; *gris bras* présenterait le même inconvénient ; *roux* et *marron* seraient des couleurs trop soutenues. On pourrait cependant proposer la variante zéro et l'on aurait :

fauves (bras) / (bras)

« Le pointillé » pouvant très bien être remplacé par *les lignes discontinues*, nous inscrivons donc comme stylème :

le pointillé / les lignes discontinues

Vu que l'épithète « petit » ne saurait être analysée sans tenir compte de l'objet qu'elle caractérise, nous chercherons une variante, non seulement à « petit », mais à « petit sapin ». Il n'était pas nécessaire que l'arbre qui est « comme une épave sur cette mort blanche » soit un sapin. L'épinette est, au Québec, un conifère aussi connu que le sapin ; de plus, cet arbre

pousse dans les mêmes sols et il présente presque le même aspect que son congénère. Le sapin de ce paysage est petit. Il aurait pu être, par exemple, *gros*, ou *grand*, ou *beau*, ou ne pas être caractérisé du tout. Si l'on retient pour « petit » la variante zéro et pour « sapin » la variante épinette, nous aurons :

un petit sapin / une épinette

« Têtu » n'est pas plus que « petit » une caractéristique essentielle d'un sapin. La variante zéro serait possible, mais on peut aussi remplacer cette épithète par n'importe quelle autre qui puisse s'appliquer à un sapin, comme : *fragile*, *trapu*, *touffu*, *robuste*, *endormi*, *vigilant*. Puisqu'il faut choisir, pourquoi ne pas prendre la seule caractéristique qui ne peut s'appliquer qu'à un arbre (toutes les autres épithètes peuvent aussi qualifier un être humain) ? On aura donc :

têtu / touffu

Aux variantes lexicales font suite les variantes morphologiques, syntaxiques et rhétoriques.

Le participe présent peut très bien être remplacé par *et dressent*. On a donc :

dressant / et dressent

« Une tache noire qui est un petit sapin » peut devenir, sans rien changer au sens premier, *la tache noire d'un petit sapin*. On a :

une... qui est / la... d'

À quoi d'autre que la mer, l'auteur aurait-il pu comparer une « étendue enneigée, plane, illimitée » ? Pourquoi pas à *des prairies vertes et veïoutées* ? Ou bien à *un désert* ? D'ailleurs ce dernier terme est suggéré par « dune », « sable » et « enlisé », qu'on trouve dans la même page à propos de la neige. Une variante à la mer, en tant que terme de la comparaison pourrait se lire comme suit : « auprès de quoi *le désert avec ses oasis nombreuses et verdoyantes* (est toute vie) ». On a donc :

la mer mobile et changeante et glauque / le désert avec ses oasis nombreuses et verdoyantes

On peut aussi commuter le contenu de toutes la phrase par une variante de description. Comme celle-ci n'a aucun rôle à jouer au niveau de l'histoire racontée (il s'agit d'une description ornementale), la construction des variantes peut se faire sans contrainte, et par suite présenter une grande variété. Si l'auteur avait été frappé par un autre aspect de l'hiver, il aurait pu écrire quelque chose comme :

la campagne est grise et silencieuse ; soudain un coup de vent, prélude à la tempête, soulève la danse fougueuse de la poudrière ; l'espace va devenir la scène des violences éoliennes, et la neige, silencieuse et légère, sera éparpillée aux quatre coins du ciel, abandonnée à la frénésie du tourbillon et de la spirale.

Interprétation des stylèmes

Au choix des variantes succède maintenant l'interprétation des stylèmes. Il est à remarquer que notre interprétation fera largement appel à tout le roman *Trente Arpents* et aux œuvres qui le précèdent.

Afin de rendre plus facile la consultation des stylèmes, les voici réunis en une liste. Ils sont disposés selon leur ordre d'apparition dans le texte ; à chacun d'eux, on a attribué un numéro, précédé d'un x, l'inconnue du chercheur.

et dressent / dressant (x1)
 cette neige / ce blanc (x2)
 veuillent et dressent sur toute cette neige / (font) sentinelle,
 dressant sur tout ce blanc (x3)
 (bras) / fauves (bras) (x4)
 les lignes discontinues / le pointillé (x5)
 la... d' / une... qui est (x6)
 une épinette / un petit sapin (x7)
 touffu / têtù (x8)
 le désert avec ses oasis nombreuses et verdoyantes / la mer
 mobile et changeante et glauque (x9)
 La campagne est grise et silencieuse ; soudain un coup de
 vent, prélude à la tempête, soulève la danse fougueuse de
 la poudrière ; l'espace va devenir la scène des violences
 éoliennes, et la neige, silencieuse et légère, sera éparpillée
 aux quatre coins du ciel, abandonnée à la frénésie du tour-
 billon et de la spirale. / Les arbres font sentinelle... (etc.) (x10)
 et dressent / dressant (x1)

Les participes présents (et adjectifs verbaux) sont nombreux dans *Trente Arpents*. Ainsi, dans une même page¹², on trouve les participes suivants : *recouvrant*, *fondant*, *libérant*, *poussant*, *changeant*, *alternant*, *déroulant*. Et cette page est loin d'être unique en son genre¹³. Il arrive aussi que ces participes (et adjectifs en *ant*) soient fort rapprochés les uns des autres, par exemple, dans ces deux lignes, il y a trois mots avec finale en *ant* : « ses yeux *délirants*, *pleurant* le fiel à pleines prunelles dans sa face crayeuse ; *tournant* l'épieu [...] »¹⁴.

Il n'y a, semble-t-il, que la prédilection de l'auteur pour le participe présent qui puisse rendre compte du fait qu'il ait écrit une chose étonnante que : « Éphrem s'était emparé de la valise de son père et traversant un parterre incolore où l'hiver moisissait deux maigres plates-bandes, ouvrait la porte d'un rez-de-chaussée¹⁵. » Comment peut-on traverser un parterre et, en même temps, ouvrir une porte ? Il aurait fallu dire de toute évidence : « après avoir traversé ». On est porté à croire que, dès qu'une action ne comporte pas obligatoirement l'aspect ponctuel (comme *s'emparer* d'une valise, *ouvrir* une porte), elle est alors vue par Ringuet sous l'aspect duratif.

C'est également le cas de « dressant », car *dresser* est un verbe à l'aspect inchoatif, c'est-à-dire qui marque le début d'une action et qui exclut par là la durée. La variante *et dressent* aurait mis en relief cet aspect inchoatif, qui aurait tranché sur la continuité de « font sentinelle », mais l'auteur a choisi le participe présent, qui prolonge l'action dans la durée. L'activité qu'il a prêtée aux arbres imposait, il est vrai, de choisir un verbe d'action ; cependant, plutôt que de saisir ces arbres dans le dynamisme d'une action en train de se faire, Ringuet leur a prêté une attitude (action qui se prolonge). Donc, tendance à voir les êtres plongés dans un état ou une durée (x1a).

À partir de cet emploi, on peut, en tenant compte de l'ensemble du roman, énoncer ce qui suit : l'auteur aime le calme, la lenteur et la continuité (x1b). Voici trois aspects de l'œuvre qui appuient cette affirmation.

12. P. 87.

13. Voici quelques-unes de ces pages : 13, 31, 44, 47, 210, 245.

14. *Trente Arpents*, p. 239.

15. *Ibid.*, p. 257.

Tout d'abord, *Trente Arpents*, c'est la vie d'un paysan, envisagée dans sa durée, et qui s'écoule de façon lente et continue. Cette modalité est partout présente, qu'il s'agisse de rancunes qui couvent (querelle avec Phydime) ou de désirs entretenus et de projets caressés depuis longtemps (possession de biens et d'argent, mariage avec Phonsine, prêtrise d'Oguinase).

Puis, s'il arrive, dans le cours de la narration, qu'un événement prenne par surprise un personnage et qu'une réaction rapide doive normalement s'ensuivre (épisode de l'incendie, de l'annonce du vol des économies), l'auteur ne décrit des actions que pendant quelques lignes et se remet d'instinct à décrire le nouvel *état* dans lequel se trouve le personnage. L'auteur n'envisage pas autrement le passage du temps et du changement. Beaucoup de choses changent dans *Trente Arpents* : les gens, les coutumes, le mode de vie, mais le lecteur ne voit pas le changement en train de s'opérer ; celui-ci n'est perceptible que par les différences entre deux états donnés.

Finalement, chez Ringuet, une caractéristique, un état, une action donnés sont ordinairement modifiés dans le sens de la lenteur et de l'opacité, et pas seulement par le participe présent. Ainsi, les adverbes qui contribuent à accélérer une action (comme « éteignit subitement ») ou à aviver une caractéristique (comme « violemment éclairées ») sont exceptionnels ; ce sont des adverbes comme *lentement*, *éternellement*, *rarement*, *passivement*, *placidement*, *doucement*, qu'on retrouve le plus dans *Trente Arpents*.

Un auteur aurait pu, à l'exemple de Ringuet, concevoir un roman où la durée serait marquée de calme et de lenteur, mais son tempérament, sa façon, de raconter, le choix de son matériel linguistique aurait pu ne pas traduire ces caractéristiques jusque dans les moindres détails. Or, chez Ringuet, la thématique, aussi bien que l'attitude générale du narrateur et que la présence d'un certain matériel linguistique (dont le participe présent), manifesteront une façon personnelle d'envisager l'action, l'état et le changement.

cette neige / ce blanc (x2)

Neige aurait été un terme sans relief, alors que « blanc » est un élément qui fait partie intégrante d'un tableau « peint » avec des couleurs.

Neige aurait fait disparaître de ce tableau le contraste créé par les branches fauves qui se détachent sur un fond blanc. Première interprétation : la nature, vue avec un œil d'artiste, est exprimée avec les ressources du peintre (la couleur) (x2a). Deuxième interprétation : la neige, perçue immédiatement sous son aspect de blancheur, dénote une attitude impressionniste (x2b) ; nous utilisons ce terme d'impressionnisme, à l'instar de M. Cressot, sans aucune référence à une école littéraire ou artistique : « L'impressionnisme nous livre les faits tels que les fournit une perception immédiate. ¹⁶ »

veillent et dressent sur toute cette neige / (font) sentinelle,
dressant sur tout ce blanc (x3)

Pour interpréter convenablement cette assonance, il faut déborder les cadres de cette phrase et considérer la sonorité *â* dans l'ensemble du roman.

Si l'on ouvre au hasard une page de *Trente Arpents*, qui ne soit pas entièrement occupée par des dialogues, en fixant l'attention sur les sonorités, on aura vite fait de remarquer que les mots en *â* sont nombreux. Nous avons répété cette expérience maintes et maintes fois, et nous avons trouvé parfois jusqu'à une dizaine de mots en *â* par page : noms, participes présents (et adjectifs verbaux masculins) et adverbes de manière ; et encore n'avons-nous compté que les cas où cette sonorité est mise en relief par sa position finale. Ainsi, dans une même page ¹⁷, on peut trouver : *bâtiments*, *champs*, *advenant*, *secouant*, *soufflant*, *courant*, *paresseusement*, *lentement*, *sourdement*, *ruissellement*, *content*, *quêtement*, sans compter les mots-outils comme *en*, *dans* et *sans*. Les pages qui inaugurent les quatre parties de *Trente Arpents* rassemblent aussi une grande quantité de *â* ; à ce point de vue, elles peuvent également être considérées comme pages types.

Dans *Trente Arpents*, l'oreille, frappée autant par la fréquence que par la densité des mots en *â*, a vite l'impression que l'auteur doit aimer cette sonorité. Autrement, comment expliquer que celui-ci, d'habitude attentif à la qualité sonore de son texte, n'ait pas su éviter la lourdeur

16. *Le Style et ses techniques*, p. 7.

17. *Trente Arpents*, p. 47.

inhérente à une construction comme « par moments, le laissait littéralement frémissant d'irritation », lourdeur si peu en rapport avec le sens de cette expression ? L'auteur n'a peut-être pas vu cette accumulation de â ou bien il n'a pas vu là de lourdeur ; mais dans un cas comme dans l'autre, ce jaillissement spontané sous sa plume révèle une prédilection pour cette sonorité.

Qu'est-ce que cette préférence révèle de l'auteur ? Selon M. Grammont, lorsque les nasales dominant, « l'ensemble devient propre à exprimer la lenteur, la langueur, l'indolence, la mollesse, la nonchalance¹⁸ ». Ceci serait possible, mais à condition que ces sonorités soient associées à des mots qui expriment la lenteur, la langueur, etc. Aussi, croyons-nous, avec M. Delbouille, que « les sons doivent avant tout leurs valeurs suggestives à l'influence de la structure sémantique » [et que] « la sonorité n'agit sur notre sensibilité que par l'intermédiaire de la signification des mots¹⁹ ». C'est donc la valeur de â dans *Trente Arpents* qu'il faut considérer.

Cette sonorité postérieure (et donc grave), qui devient lourde lorsque trop souvent répétée, exprime bien une certaine lourdeur, propre aux gestes, à la démarche, à l'esprit du paysan. Elle confère aussi à *Trente Arpents* un caractère de lenteur en même temps qu'une tonalité grave, qui s'accorde bien avec l'aspect sombre et âpre sous lequel est apparue à Ringuet la vie du paysan. Sa présence dans ce roman dévoile l'aptitude de l'auteur à exprimer le paysan et son monde par la structure sonore de son texte (x3a).

Derrière cet emploi de la sonorité â, associée en grande partie au participe présent et à l'adverbe de manière, se cache un penchant de l'auteur à exprimer l'aspect duratif, la lenteur (comme on vient de le voir) et la gravité, ce qui révèle chez lui la présence d'un tempérament grave, calme et pondéré (x3b).

(bras) / fauves (bras) (x4)

Si l'on demandait à n'importe quel paysan (ou à celui qu'on appelle

18. M. Grammont, *Petit traité de versification*, Paris, Colin, 1965, p. 133.

19. P. Delbouille, *Poésie et sonorités, la Critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, les Belles Lettres, 1961, p. 230 et 221.

l'homme de la rue) de nommer la couleur de l'écorce des principales espèces d'arbres québécois, on aurait à coup sûr : gris, noir, brun, peut-être beige, mais certainement pas fauve. D'ailleurs, dans le contexte, cette couleur est quelque peu irréaliste, même si l'on tient compte de la lumière (il y a du soleil dans ce paysage). Gris, noir, brun auraient été des couleurs très ordinaires ; fauve est plutôt une couleur d'artiste.

Si l'on enlève la couleur fauve de ce paysage, il n'en reste plus que du blanc et du noir ; Ringuet ne serait plus alors un « peintre », mais un dessinateur qui se contente de la monochromie. L'utilisation de « fauve » signale, chez Ringuet, la présence d'un artiste qui use de la couleur avec raffinement (x4a). L'emploi de *glauque*, couleur vivante et complexe, qui allie à la fois l'air (le bleu du ciel) et la terre végétale (verte), trahit également un artiste-peintre, très sensible aux nuances de couleur.

J.A. Hatzfeld, dans un article consacré à la littérature du XIX^e siècle²⁰, signale l'analogie de moyens entre écrivains naturalistes et peintres impressionnistes pour rendre la nature. Il remarque également que plusieurs écrivains de cette époque ont été très sensibles aux nuances de couleur (Flaubert, Huysmans, les Goncourt), alors que les symbolistes ont utilisé surtout des moyens musicaux et ont cherché à rendre des impressions. Ringuet, comme les écrivains réalistes et naturalistes français de la fin du XIX^e siècle, a utilisé les ressources du peintre pour rendre la nature et, comme eux, il a su nuancer la couleur.

les lignes discontinues / le pointillé (x5)

Le recours à la ligne, qu'il s'agisse de la variante ou de la version de l'auteur (« pointillé » : trait discontinu), de même que l'utilisation de la couleur et de la forme dans ce paysage, montre explicitement que Ringuet voulait constituer un tableau en utilisant les moyens dont dispose l'artiste imagier (x5a).

Le pluriel aurait été plus concret que le singulier, plus visuel aussi, vu que les piquets de clôture forment plusieurs lignes dans les champs. Cette stylisation manifeste une tendance « intellectualisante » à simplifier (x5b).

20. « Discussion sur le naturalisme français », dans *Studies in Philology*, n^o 39, 1942, p. 716 à 717 et 720 à 721.

L'emploi de *lignes discontinues*, la variante, révélerait une tendance « expressionniste », c'est-à-dire qui classe logiquement les faits reçus par la sensation, les piquets de clôture étant d'abord interprétés comme lignes, puis comme une succession discontinue. « Le pointillé » révèle une fois de plus l'attitude impressionniste de Ringuet (x 5c).

la... d' / une ... qui est (x6)

Comparons tout d'abord les articles *la* et *une* ; avec *la*, la tache est déjà déterminée ; avec *une*, la tache est imprécise. Comparons ensuite *d'* et *qui est* ; *de* introduit un déterminatif, c'est-à-dire qu' « un petit sapin têtû » donne une figure individuelle à la tache en la distinguant d'autres taches ; *qui est* fait de l'identité de la tache une caractéristique du sapin. Ringuet aime caractériser, c'est-à-dire noter les caractères essentiels ou accidentels des êtres ; il s'attarde plus volontiers à ce qui caractérise qu'à ce qui détermine et individualise (x8a). C'est cette même attitude qui lui fait voir, par exemple, dans Euchariste Moisan, non un paysan quelconque, mais un type de paysan.

Là où l'écrivain « expressionniste » aurait écrit, pour traduire la perception des voyageurs, quelque chose comme « un petit sapin qui fait une tache noire », Ringuet a d'abord perçu un contraste de couleur (une tache) qu'il a ensuite attribué à un sapin. Ici encore, l'auteur se montre impressionniste dans sa perception du monde extérieur et par sa manière de traduire cette perception (x6b).

une épinette / un petit sapin (x7)

Comme nous l'avons vu précédemment, le choix de l'auteur aurait pu s'arrêter sur la variante, vu que l'épinette est un arbre aussi répandu au Québec que le sapin. L'auteur aurait-il choisi le premier nom de conifère qui lui est venu à l'esprit ? C'est peu probable, car Ringuet connaît sa flore ; ainsi, on trouve dans *Trente Arpents* les noms des plantes suivantes, lesquels ne sont certes pas d'usage courant : salicaire, massette, silène, fléole, claytonie, ancolie, hépathique, saule discolore.

Même si l'on admet que le sapin est un arbre plus « littéraire » que l'épinette (on trouve le premier plus souvent que le second dans des chansons et des poèmes), cela ne saurait toutefois expliquer la présence

de sapins dans les paysages d'hiver de Ringuet (ceux de *Confidences* aussi bien que ceux de *Trente Arpents*). Pourquoi un sapin et non pas un autre conifère ? Parce que le sapin n'est pas un arbre comme les autres ; au sapin de Noël on associe des images de fêtes et de cadeaux. Fréquemment, des souvenirs d'enfance sont liés à cet arbre.

Pourquoi ce sapin est-il petit ? À côté des arbres qui font sentinelle — ce sont des adultes qui, d'habitude, sont gardiens — le petit sapin, à cause de sa taille, est semblable à un enfant. Ce sapin, qui est comme une épave sur la mer, est seul au monde. Un *sapin* ou un *gros sapin* inspire moins la sympathie qu'un petit sapin, et ce dernier en inspire davantage que des *petits sapins*, parce qu'il est solitaire. Un *sapin têtû*, c'est un arbre qui s'obstine à vivre ; un *petit sapin têtû* s'entête également à vivre, mais en dépit de sa petitesse.

Il faut aussi remarquer que, lorsque nous utilisons des expressions comme *le soleil se lève* ou *le vent souffle*, nous ne faisons pas de projection ou d'identification ; nous utilisons tout simplement des expressions de la langue courante, sans même penser que le soleil et le vent sont personnalisés. Il en va tout autrement lorsqu'on attribue à un arbre un trait de caractère ; cette attribution ne peut se faire que si l'on transporte sur un autre ou que si l'on perçoit dans un autre une attitude qui nous est propre. L'auteur se serait donc identifié (inconsciemment, sans doute) au petit sapin ou projeté sur cet arbre.

L'emploi de « petit sapin », compte tenu de « têtû » et de « comme une épave... », indiquerait, semble-t-il, que l'auteur se voit comme un enfant solitaire, qui s'obstine à lutter pour vivre (x7a).

touffu / têtû (x8)

Un sapin peut, de par sa nature, être *touffu*, alors qu'en le faisant « têtû », on lui attribue une caractéristique humaine. Si l'auteur avait ajouté à « têtû » quelque chose comme « tenant tête aux tempêtes » ou « devant la meute de l'hiver », ce trait de caractère aurait pu être attribué au sapin en vertu de l'anthropomorphisme, qui voit le monde à l'image de l'homme ; mais ici, aucun doute possible : l'auteur a projeté sur l'arbre un trait de son caractère (x8a). Têtû, entendu comme opiniâtre, tenace, persévérant, est un aspect du caractère volontaire de l'auteur ; le Dr Panneton fut, selon

ses biographes et ceux qui l'ont connu, un travailleur méthodique et infatigable.

le désert avec ses oasis nombreuses et verdoyantes / la mer mobile et changeante et glauque (x9)

D'un point de vue symbolique la mer représente la dynamique de la vie ; « tout sort de la mer et tout y retourne ; [la mer] est le lieu des naissances, des transformations et des renaissances²¹ ». L'auteur aurait difficilement pu trouver une image au symbolisme aussi puissant ; mais si riche en significations qu'elle soit, elle n'était pas la seule qui pouvait représenter la vie. La variante proposée n'aurait rien modifié d'essentiel à ce segment de phrase ; l'antithèse mort/vie aurait même été respectée. Le choix de la mer comme terme de comparaison témoigne incontestablement d'une attirance pour l'élément aquatique. Mais cet attrait ne pourrait-il pas dissimuler quelque chose, un trait du psychisme de l'écrivain, par exemple ? Impossible de répondre à cette question sans avoir approfondi l'image de la mer, et pour donner à celle-ci sa véritable dimension, il est indispensable de la considérer comme faisant partie d'un système d'images propre à *Trente Arpents*.

Tout d'abord, il y a dans ce roman un premier réseau d'images qui se rapportent à la terre et à la nature. La terre est tour à tour simple femme, épouse, maîtresse, suzeraine, servante et déesse. Alors que la nature est humanisée, les personnages, dans leurs sentiments, leurs pensées et leurs actions, sont comparés aux phénomènes atmosphériques, aux travaux de la terre et à la « vie » de la nature.

Ensuite, il existe dans *Trente Arpents*, un second réseau d'images, celui-là moins apparent ; de nombreuses images se rapportant à l'eau sourdent de la plume de l'auteur là où tout autre aspect eût pu être évoqué. Ainsi :

les mêmes mots *flottaient* en lui, doucement à la *dérive*.

cet amour silencieux, obscur, placide comme l'eau qui s'alan-
guit aux coudes des *rivières* [...]

21. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 1969, p. 501.

d'aussi interchangeable que la fuite des *eaux* vers le *golfe* et la *mer*.

le regard y coulait assuré comme une *eau* qui, consciente d'avoir fait tourner le moulin, glisse satisfaite entre les broussailles de ses *rives*.

une satisfaction s'insinuait en lui comme lentement débordent, au printemps, les *fossés* profonds.

sa ferme était un *îlot* d'humanité dans l'*archipel* des fermes voisines.

la famille d'Etienne montait sournoisement comme une *inondation* [...]

noyé dans l'océan de la grande ville dont il entendait tout près déferler les *vagues* bruyantes.

Ces nombreuses images, choisies dans toutes les parties de *Trente Arpents*, ont comme thèmes des objets ou des situations très différents les uns des autres, alors qu'elles ont toutes comme phore l'élément aquatique.

Le symbolisme de l'eau, qui englobe celui de la mer, est encore plus vaste que ce dernier. À l'eau se rattachent des valeurs de féminité, dont la mère en particulier. « Le sens maternel de l'eau est une des interprétations symboliques les plus claires de la mythologie. [...] C'est de l'eau que vient la vie » nous dit Jung²². Quant à la mère, c'est un archétype qui évoque à la fois la nature, la nuit, l'origine, l'instinctif, l'inconscient, la passivité²³. Dans *Trente Arpents* ces valeurs de féminité sont présentes de façon constante sous des visages divers : eau, terre, passivité qui imprègne la vie du paysan, tradition qui est recommencement, vie agraire en vase clos, ville américaine qui détruit Euchariste (c'est là l'aspect dévorant de la mère), temps qui est un éternel retour.

On aura peut-être remarqué que *Trente Arpents* porte la dédicace « À ma mère » ; mais sur la quatrième feuille de son manuscrit, Ringuet avait écrit : « À la femme que j'aime, à ma mère ». Qu'un auteur dédie son premier roman à sa mère est en soi peu important ; cependant la

22. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg, 1953, p. 364.

23. D'après C.G. Jung, *l'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot, 1962, p. 268.

manifestation d'une sorte d'exclusivité dans l'amour l'est beaucoup plus. On se souviendra également que Ringuet, pseudonyme du Dr Panneton, c'est le patronyme de sa mère.

Un rapprochement entre ces diverses remarques nous amène à constater la présence et l'importance d'un « thème », d'un « complexe », enraciné dans le psychisme de l'écrivain, et qui l'oriente, sans doute inconsciemment, dans le choix des matériaux qui constituent son roman. Tout dans *Trente Arpents*, depuis la dédicace jusqu'aux images les moins frappantes, se rapporte à « l'image primordiale » de la mère, et le « bonheur d'expression » qui émane de la matière romanesque axée sur cette « image » semble exprimer ce qu'il y a de plus riche et de plus vivant chez Ringuet. Il y a donc chez cet auteur un centre affectif qui s'exprime par l'archétype de la mère ; voilà ce qui expliquerait la présence de la mer (et aussi d'une épave) dans ce tableau d'hiver (x9a).

La campagne est grise et silencieuse ; soudain un coup de vent, prélude à la tempête, soulève la danse fougueuse de la poudrière ; l'espace va devenir la scène des violences éoliennes, et la neige, silencieuse et légère, sera éparpillée aux quatre coins du ciel, abandonnée à la frénésie du tourbillon et de la spirale / Les arbres font sentinelle... (etc.) (x10)

Autant d'écrivains (ou de personnes) face à un paysage à décrire, autant de points de vue différents. Ainsi, devant un paysage d'hiver, le moralisateur pourrait voir dans la blancheur de la neige une invitation à la pureté, l'helléniste ferait de ce désert glacé le séjour de Borée, le lettré comparerait cette nature québécoise à un paysage de romanciers russes ou scandinaves, l'angoissé évoquerait le voyageur perdu dans la fatale immensité, le nostalgique déplorerait la fuite de la vie avec la disparition de l'été ; la liste pourrait s'allonger encore...

La variante trahirait un imaginaire qui aime amplifier, un lyrique qui vibre et qui s'exalte, un artiste pour qui le mouvement est rythme. La description de Ringuet révèle un tout autre genre de personnalité et une toute autre attitude face à la nature.

On peut remarquer que cette description commencée par du concret (arbres, piquets de clôture, sapin) se termine dans l'abstrait avec « toute vie ». Alors que le tableau aurait pu se terminer par la présenta-

tion d'autres détails concrets, donc particuliers, il s'achève par l'évocation de la mer et de la vie, qui ont une portée universelle. Ce passage du particulier à l'universel, on le retrouve presque à chaque page de *Trente Arpents* ; on se contentera d'en donner ici deux échantillons : la terre d'Euchariste envisagée constamment comme la Terre, et la diaphore suivante : « comme dans tous les pays *le mort* est livré aux mains des femmes. La naissance et la *mort*. » La description de Ringuet illustre bien la tendance de l'auteur à dépasser le particulier, à briser les barrières de l'espace et du temps, pour atteindre l'universel (x10a).

Cette description permet aussi de saisir une attitude de l'écrivain envers la nature. Dans *Confidences*, celui-ci dit :

Personnellement, je n'aime point l'hiver. Je lui reconnais certes, du moins à la campagne, une certaine beauté. Mais ce n'est que la beauté tragique d'une morte. Le gel a étranglé la nature. Tout ce que j'aime ; [sic] feuilles, fleurs insectes, oiseaux, tout cela est tué par l'hiver. Et dans les villes cette neige tant chantée n'est plus qu'une boue effroyable, huile et calcium, qui tache et sent mauvais. Les belles journées de froid sec et brillant, la neige en paillettes de diamant, les arbres candélabres de crystal, cela ne se voit qu'à peine une fois le mois ²⁴.

Cet extrait, qui condense les valeurs que revêtent la neige et l'hiver dans *Trente Arpents*, nous permet de voir que, devant une saison qu'il n'aime pas, l'auteur, au lieu de maugréer, « apprivoise » cette nature morte dont il extrait de la beauté pour en faire un paysage. Simple observateur, Ringuet aurait pu considérer cette plaine enneigée dans une optique scientifique ou utilitaire, mais il l'a vue en artiste, ce qui suppose des contacts prolongés avec elle afin d'en saisir les aspects plastiques. Cette façon d'envisager la nature révèle une attitude de contemplateur. Une page de G. Durand, consacrée à l'art du paysage, et dont voici quelques extraits, aidera à mieux préciser cette attitude :

En Occident même le paysage [...] a conservé de l'icône son sens allusif, son intention de concentrer une rêverie ou une puissance en un petit espace facilement maîtrisable. [...] Le paysage peint est toujours microcosme : constitutionnelle-

24. *Confidences*, Montréal, Fides, 1965, p. 37.

ment il ne peut prétendre à une similitude de dimension et, à plus forte raison, à une gigantisation du modèle. On pourrait même dire que les structures privilégiées par une culture se reconnaissent dans la matérialité de son iconographie : les cultures à prépondérance « diurne » font prévaloir la figure humaine et ont tendance à gigantiser les héros et leurs prouesses, alors que les cultures qui se constituent autour d'un mysticisme et du sentiment de l'accord cosmique ont tendance à privilégier l'iconographie naturaliste. [...] le sentiment de la nature et son expression picturale, musicale ou littéraire est toujours mysticité : la nature « immense » ne s'appréhende et ne s'exprime que gulliverisée, que réduite — ou induite ! — à un élément allusif qui le résume et ainsi la concentre, la transforme en une substance intime ²⁵.

Ringuet, en accord avec le cosmos, est un contemplateur qui « intimise » une nature dont il extrait de la beauté (x10b).

À la suite de l'analyse de cette phrase, on peut se demander : cette description est-elle typique de *Trente Arpents* ; représente-t-elle, non pas une attitude, mais l'attitude de Ringuet face à la nature ? Oui, peut-on répondre à cette question. Ringuet apporte un grand soin à ce genre de description, comme en témoignent des exemples présentés au cours de ce texte. Face à une nature « naturelle », non altérée par la ville, il conserve la même attitude de contemplateur. Sa manière impressionniste et sa tendance à styliser se retrouvent en de nombreux endroits dans son roman. Les notations visuelles abondent tout au long de *Trente Arpents* ; il manque cependant à cette description, à cause de l'hiver, qui raréfie les sources de sensations, un échantillon de sensations auditives, olfactives et tactiles. Ce paysage est typique de *Trente Arpents* ; il représente l'attitude de Ringuet face à la nature campagnarde, mais il ne permet de montrer qu'une partie de la « palette sensorielle » de l'écrivain.

Intégration

Nous voici enfin parvenu à la phase de l'intégration.

Il reste à voir si toutes les interprétations sont compatibles entre elles et si elles peuvent être réunies en une synthèse harmonieuse et co-

25. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1963, p. 297-298.

hérente ; afin de réaliser cette intégration, nous allons d'abord les grouper en séries.

Tout d'abord, voici des interprétations qui ont trait à l'*écrivain face à la nature*, qu'il s'agisse d'une façon de la saisir, de la décrire ou de la sentir. L'attitude impressionniste de l'auteur se manifeste par le rendu immédiat d'une perception. Ringuet se montre artiste par le recours aux ressources du peintre : utilisation de la ligne et de la couleur — voire même raffinement dans le choix de celle-ci. L'artiste se révèle également par la stylisation qu'il fait subir à la nature et par l'accord qu'il établit entre sonorités et sens. Face à la nature, son attitude fondamentale est celle d'un contemplateur, accordé au cosmos ; dans cette nature, envisagée sous un aspect visuel, il trouve de la beauté.

Deux interprétations laissent voir une *attitude générale face au monde* : une tendance à voir les êtres plongés dans un état ou une durée, et une aptitude à choisir le caractéristique plutôt que l'accidentel.

La série suivante manifeste des *structures de pensée* de l'auteur. Celui-ci aime styliser, généraliser, dépasser le particulier pour atteindre l'universel ; c'est une tendance que nous pourrions appeler : intellectualité.

Une autre série se rapporte à des *traits généraux de la personnalité de l'écrivain* : tempérament calme, qui aime la lenteur et la continuité ; caractère volontaire, tenace et persévérant (x11a).

Une dernière série révèle *certaines aspects de la « thématique »* de Ringuet, c'est-à-dire de la valeur subjective que revêtent certains objets et certaines réalités pour lui. Devant une vie dure, qui oblige à la lutte, il se voit comme un enfant solitaire. L'attrait qu'il ressent envers la mer manifeste chez lui la présence, en même temps que l'importance, du centre affectif de la mère, archétype constamment présent dans *Trente Arpents*.

Puisque aucune de ces interprétations n'entre en conflit avec les autres, nous pouvons les conserver toutes et constituer une stylémie.

Ainsi, une description de la nature, qui n'a rien de romantique et qui est composée d'éléments en apparence bien « innocents », nous a permis de découvrir une certaine manière d'être de l'auteur de *Trente*

Arpents. Surtout visuel, Ringuet, à l'instar de l'artiste-peintre, utilise la ligne et, même avec raffinement, la couleur. Sensibilisé aux sonorités des mots, il accorde celles-ci avec le caractère de sa description. Contemplateur, il est en harmonie avec la nature, qui l'attire par sa beauté. Il situe les arbres dans la durée, et prête à l'un d'eux son caractère volontaire et une attitude d'enfant. Par ailleurs, il se révèle calme, grave et pondéré. Dans cette description de quelques éléments choisis de la nature, Ringuet se montre affectif, surtout par le « rendu impressionniste » de la perception. Il manifeste aussi son intellectualité en stylisant la nature et en débouchant sur des sujets généraux, mer et vie, qui ont cependant une résonance personnelle. La vie apparaît sous les traits de la mer, laquelle révèle un des lieux secrets de l'affectivité du romancier : la mère.

RENÉ LABONTÉ
Collège militaire royal
de Saint-Jean