

## Les mots du corps dans *Alexandre Chenevert* ou l'envers de la communication avortée

Céline Tanguay

Volume 34, numéro 1-2, 2022

Second souffle – des passeurs de mémoire pour Gabrielle ROY

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1094028ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1094028ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tanguay, C. (2022). Les mots du corps dans *Alexandre Chenevert* ou l'envers de la communication avortée. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 34(1-2), 175–196. <https://doi.org/10.7202/1094028ar>

Résumé de l'article

Depuis sa parution, *Alexandre Chenevert* a régulièrement fait l'objet d'études dites «psychologiques». La dimension corporelle du héros, pourtant traduite par la narration, a longtemps été laissée pour compte. Que dit, au sens propre et littéral, le corps d'Alexandre? Voilà la question à laquelle cet article répond, en partie. Par une lecture sémiotique du corps – vu comme un émetteur de signes communicants –, dont les principes méthodologiques sont explicités, nous cernons d'abord l'attitude comportementale du protagoniste en rapport avec différents personnages, nous dégageons ensuite les conditions d'existence de telle ou telle conduite et nous établissons, concurremment, la poétique du non-verbal chez Gabrielle Roy dans ce roman. Nous étudions trois extraits: l'avant-midi de travail de notre héros à la banque, le dîner avec Godias et la rencontre avec Émery Fontaine. Notre analyse nous amène à conclure que l'étiquette de «victime» ne convient pas toujours à Alexandre et, s'il arrive qu'elle lui colle à la peau, c'est qu'il se trouve face à des gens imbus du langage de la propagande, de la publicité trompeuse, de l'information, langage qui pullule dans le roman et dont il faut constamment se méfier, se répète le caissier montréalais. L'aliénation du personnage se trouve encore prouvée, mais le langage du corps, pour Alexandre, constitue un moyen d'y échapper.

## Les mots du corps dans *Alexandre Chenevert* ou l'envers de la communication avortée\*

Céline TANGUAY  
Université McGill

### RÉSUMÉ

Depuis sa parution, *Alexandre Chenevert* a régulièrement fait l'objet d'études dites «psychologiques». La dimension corporelle du héros, pourtant traduite par la narration, a longtemps été laissée pour compte. Que dit, au sens propre et littéral, le corps d'Alexandre? Voilà la question à laquelle cet article répond, en partie. Par une lecture sémiotique du corps – vu comme un émetteur de signes communicants –, dont les principes méthodologiques sont explicités, nous cernons d'abord l'attitude comportementale du protagoniste en rapport avec différents personnages, nous dégageons ensuite les conditions d'existence de telle ou telle conduite et nous établissons, concurremment, la poétique du non-verbal chez Gabrielle Roy dans ce roman. Nous étudions trois extraits: l'avant-midi de travail de notre héros à la banque, le dîner avec Godias et la rencontre avec Émery Fontaine. Notre analyse nous amène à conclure que l'étiquette de «victime» ne convient pas toujours à Alexandre et, s'il arrive qu'elle lui colle à la peau, c'est qu'il se trouve face à des gens imbus du langage de la propagande, de la publicité trompeuse, de l'information, langage qui pullule dans le roman et dont il faut constamment se méfier, se répète le caissier montréalais. L'aliénation du personnage se trouve encore prouvée, mais le langage du corps, pour Alexandre, constitue un moyen d'y échapper.

---

\* Version remaniée d'une communication présentée au congrès annuel de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS) qui a eu lieu à l'Université McGill du 13 au 17 mai 1996.

### ABSTRACT

Since it was first published, *Alexandre Chenevert* (*The Cashier*) has regularly been studied from the so-called “psychological” perspective while the hero’s bodily dimension, as revealed through the narrative, has long been ignored. But what literally and properly can be said about Alexandre’s body? The aim of our paper is to answer this question, at least in part. Through a semiotic reading of the body seen as a vector of communicative signs, for which we provide the methodological principles, we first of all define the protagonist’s behavioural attitude in relationship to other characters in the novel. Secondly, we isolate the conditions behind the existence of various behaviours. Finally, and concurrently, we establish the poetics of the non-verbal in Gabrielle Roy based on three extracts, i.e. chapters two, three and five of the first part of the novel. Our analysis leads us to conclude that labelling Alexandre as a “victim” is not always appropriate. Although the label appears to fit, Alexandre is confronted with people who are permeated with the language of propaganda, false advertising and information. This language abounds in the novel and the Montreal cashier tells himself he must constantly be on his guard against it. The character’s alienation is subjected to yet another trial but, for Alexandre, body language is a way to escape it.

---

*Il se redressa, s’avança du fond des champs, chétive silhouette à courtes jambes et grosse tête embroussaillée. Comme une mouche de son bourdonnement, lui était enveloppé de ses plaintes, rabâchage constant de griefs, défis et menaces dans le vide, que peut-être il ne percevait même plus.*

*Parvenu devant le petit jardin, il s’arrêta, vit le travail accompli par Martha, parut en prendre violemment ombrage, secoua la tête avec emportement et se répandit en un nouvel accès de lamentations. Puis, sa casquette enfoncée jusqu’aux oreilles il vint se mettre à table, saisit du pain et, comme si c’était aussi quelque chose à quoi s’en prendre, le déchira de ses dents.*

*Était-ce encore un visage humain que Martha avait sous les yeux? Le front, la bouche, le regard, tout ce qui en des physionomies même rébarbatives est porte d’accès, chez Stépan se cachait sous du poil. La grosse moustache en herse couvrait tout le bas*

du visage; l'effroyable brousse des cheveux de jour en jour s'étendait; d'énormes sourcils noueux et sombres la rejoignaient; au fond, veillaient des yeux de loup, défiants et sombres.

(Roy, 1994b, p. 126; nous soulignons)

L'oeuvre de Gabrielle Roy problématise à souhait le concept de «communication». Qu'il s'agisse de cette technologie moderne que le progrès, pourtant souhaité et loué, traîne dans son sillon, mais qui déshumanise les contacts, les relations, ou de ces différents peuples constituant une véritable mosaïque culturelle qui n'arrivent pas à s'entendre et que la romancière voudrait voir se réconcilier – cette «chaîne enfin unie des hommes» –, ou de ces simples personnages qui cherchent vainement à se comprendre. Dans l'oeuvre royenne, ils ne sont pas rares en ce sens, et c'est significatif, ceux que la parole répugne au point qu'on pourrait les croire aphones. Que l'on pense au Nick Sluzick de *La Petite Poule d'Eau*, individu fermé, renfrogné, peu bavard s'il en est, et qui,

[...] Dans un pays où on était souvent silencieux, faute d'avoir du nouveau à commenter, détenait le record de la taciturnité. Il passait pour avoir mené ses affaires, accepté des commissions, rendu service, accompli son devoir de facteur<sup>1</sup>, fait l'amour, procréé des enfants, tout cela sans prononcer plus d'une dizaine de phrases (Roy, 1994a, p. 19).

Ou, exemple encore plus éloquent, au couple Martha-Stépan, on ne peut plus muet, de la nouvelle «Un jardin au bout du monde» (Roy, 1994b).

Cependant, ces derniers, qui ne parviennent pas à s'épanouir dans la communication verbale, communiquent quand même: de façon consciente ou non, leur corps parle d'eux. En effet, le corps «ne peut pas ne pas communiquer. *Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de message; geste, volontaire ou non, intentionnel ou irréflecti, conscient ou inconscient, tout est communication*» (Fortier, 1993, p. 14)<sup>2</sup>. Selon Fernando Poyatos, l'un des spécialistes de l'étude de la communication non verbale dans le roman, une bonne partie du message se camoufle dans ce langage corporel: «if we were to rely exclusively on what words characters say, a good part (perhaps the most important one) of the total human message would simply be lost» (Poyatos cité dans Fortier, 1993, p. 28). De même, dans son article «Fonction gestuelle: *Bonheur d'occasion* de

Gabrielle Roy», Alexandre L. Amprimoz croit que ce langage du corps fait partie des nombreux éléments structurant le récit. N'en vient-il pas à émettre l'hypothèse que «la dynamique gestuelle entre deux personnages principaux détermine la direction narrative du roman» (Amprimoz, 1982, p. 134)? Nul doute donc que les mots du corps forment l'une des composantes de tout texte littéraire dont la critique doit rendre compte.

Or, cette composante, c'est-à-dire la communication non verbale, non seulement se prête bien à l'analyse du personnage éponyme d'*Alexandre Chenevert*, mais elle en constitue un détour obligatoire. D'une part, parce que l'une des impuissances qui se trouvent à la base du drame vécu par le protagoniste est précisément son

[...] incapacité de communiquer [verbalement et par écrit], que traduit d'une manière particulièrement frappante l'image du caissier enfermé dans sa cage de verre, et qu'expriment aussi, surtout dans la première partie du roman, les nombreux dialogues de sourds [...] (Ricard, 1975, p. 80)

auxquels il participe; d'autre part, parce que la critique qui, à l'unanimité, définit ce personnage comme LE personnage aliéné par excellence semble avoir oublié de considérer la part que pourrait prendre ou non, dans son aliénation, le langage corporel. En effet, la plupart des études portant exclusivement sur *Alexandre Chenevert* s'emploient à reconstituer la psychologie du protagoniste qui, selon les interprétations, subit ou non, au cours du récit, une transformation positive dans laquelle l'épisode du lac Vert joue un rôle déterminant (Bellemare, 1991; Bessette, 1973; Bessette et Montaut, 1982; Brotherson, 1981, 1991; Drummond, 1990, 1991; Greenstein, 1977; Jones, 1982; Murphy, 1965; Socken, 1984, 1987; Whitfield, 1974). Les chercheurs qui, eux, ne s'intéressent pas particulièrement au personnage se tournent vers la société du texte (Chassay, 1995; Kwaterko, 1994). Plus récemment, ont paru quelques articles où l'on se penche sur le plan de l'expression du roman plutôt que sur celui du contenu (Babby, 1982; Boucher, 1988; Frédéric, 1995; Schonberger, 1995). Conséquemment, la dimension corporelle du héros, pourtant traduite par la narration, est complètement évacuée par ce premier mouvement critique. Par ailleurs, parmi les études portant sur le corps dans l'oeuvre roylene, on privilégie comme objet d'investigation soit *Bonheur*

*d'occasion* (Amprimoz, 1982; Elder, 1995), soit le corps féminin (Bourbonnais, 1988, 1990; Stéphan, 1991). Il est très rarement question d'*Alexandre Chenevert* (Daviau, 1993), et on ne parle jamais de ces ensembles «traits physiques–prédicats» en terme de langage corporel. Nous tenterons donc ici de pallier ces manques en explorant le corps du petit caissier, instrument participant à sa communication avec les autres, et en complétant ses nombreux portraits psychologiques déjà esquissés ainsi que ses insuffisants portraits physiques.

En ce sens, notre but sera double: d'une part, nous cernerons l'attitude comportementale d'Alexandre en rapport avec d'autres personnages et dégagerons les conditions d'existence de telle ou telle conduite; d'autre part, nous établirons la poétique du non-verbal chez Gabrielle Roy dans ce roman, c'est-à-dire que nous verrons comment les mécanismes narratifs ménagent un espace aux signes corporels et comment cette organisation particulière produit un effet sur le lecteur. Notre étude portera donc autant sur le plan du contenu que sur celui de l'expression. D'abord, nous nous livrerons à un exposé théorique et méthodologique et, par la suite, à l'analyse proprement dite. Pour les fins de cet article, nous n'avons retenu, comme corpus, que trois scènes de la première partie d'*Alexandre Chenevert* ou trois moments d'une même journée du protagoniste: l'avant-midi de travail à la banque, le dîner avec Godias et la rencontre avec Émery Fontaine, le directeur<sup>3</sup>.

## EXPOSÉ THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

Une réflexion théorique ne s'avère pas complètement inutile ici, non seulement pour bien définir ce que nous entendons par «langage corporel», mais aussi parce que la méthode que nous mettons à profit est, on l'aura deviné, la sémiotique, mais une sémiotique particulière, adaptée à la lecture du corps.

Définissons d'abord ce qui, dans le texte littéraire, peut correspondre à ce que nous appelons «langage corporel». En fait, il s'agit de toute manifestation du corps qui est un signe, c'est-à-dire toute entité sensible et perceptible qui a la propriété de représenter autre chose qu'elle-même, et qui sera évidemment transposée ici dans un intermédiaire, les mots. Qu'Alexandre s'empare d'un crayon pour écrire, par exemple, ne retiendra pas notre attention, puisque ce geste n'a d'autre signification que ce

qu'il représente, c'est-à-dire le fait qu'il faut prendre un crayon pour écrire. Cependant, qu'il mâchouille de temps à autre ce même crayon tout en écrivant nous intéressera puisque, selon le contexte bien sûr, il pourra s'agir d'un signe de nervosité. En outre, «[e]n se plaçant au niveau de la représentation, le gestus [ou signe corporel] peut être défini comme toute émission qui ne se sert pas de voix et [est] exclu de toute séquence articulée par cette voix» (Amprimoz, 1982, p. 126). Aussi, accorderons-nous de l'importance autant aux gestes qu'aux expressions du visage, aux regards, aux registres de la voix, c'est-à-dire à sa forme (force, ton et rythme) et non à son contenu. Par ailleurs, chacun de ces signes se constitue, bien sûr, d'un signifiant et d'un signifié. Le premier correspond à l'image visuelle que l'on se fait d'un signe corporel, une mimique exprimant une moue, par exemple, la véritable manifestation de ce signe dans la fiction renvoyant plutôt au référent – référent et signifiant du signe corporel se confondent presque, une matière semblable les traduisant, alors que le référent du signe linguistique est réel et le signifiant, fait de lettres ou de sonorités –; le second, à la signification (idée ou concept) qu'on peut lui associer, soit ici le dégoût ou l'aigreur. En somme, toute manifestation du corps, excepté le contenu de la voix, qui renvoie à autre chose qu'elle-même, appartient à la classe des signes corporels, tous composés d'un signifiant et d'un signifié.

En ce qui concerne la méthode, commençons par rappeler les grands principes sémiotiques. Un premier principe veut que les éléments de signification [soient] définis de façon formelle par leurs oppositions réciproques» (Hénault, 1993, p. 30). Conséquemment, «[u]n seul terme-objet ne comporte pas de signification [...] c'est l'apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification» (Greimas, 1972, p. 19) et plus précisément la différenciation formelle. En outre, le second principe affirme que

[...] L'étude de la forme de la signification ne peut en aucun cas se concevoir comme la description et la classification "d'objets" de signification, si minimes soient-ils, [mais comme] l'étude des relations de signification à tous les niveaux (Hénault, 1993, p. 33).

Ainsi, nous ne viserons pas à compiler tous les gestes accomplis par le protagoniste pour les consigner dans un catalogue ou un répertoire du non-verbal, propre au personnage «Alexandre

Chenevert», outil qui, sans souligner la présence de certaines récurrences nous dirigeant vers des éléments de conclusion, serait totalement inutile. En fait, le sens, le message, l'idée surgissent de la différence formelle observée entre les unités discrètes de différents niveaux qu'on intègre en des totalités plus globales. La théorie des niveaux, provenant de la linguistique structurale, et que Barthes a reprise à son compte pour l'analyse structurale des récits, explique plus clairement de quoi il en retourne:

([T]elle que l'a énoncée Benveniste), [elle] fournit deux types de relations: distributionnelles (si les relations sont situées sur un même niveau), intégratives (si elles sont saisies d'un niveau à l'autre). Il s'ensuit que les relations distributionnelles ne suffisent pas à rendre compte du sens. Pour mener une analyse structurale, il faut donc d'abord distinguer plusieurs instances de description et placer ces instances dans une perspective hiérarchique (intégratoire) (Barthes, 1977, p. 14).

Or, nous devons établir quels seront nos niveaux d'analyse et, en ce sens, nous ne pouvons ignorer que nous nous trouvons devant des *gestus* et non devant des signes linguistiques. C'est que ceux-là ne sont pas donnés comme tels, mais traduits par ceux-ci. Le texte littéraire, par essence constitué de langage, ne saurait effectivement être composé d'une suite de mots du corps. Ainsi, tous les signes corporels que nous avons repérés dans *Alexandre Chenevert* n'entrent pas directement en relation entre eux comme le font les unités discursives. Puisqu'il nous semble impossible de ne pas considérer d'abord chaque *gestus* comme une entité fermée ou comme un bloc disjoint, parce que ce dernier interagit avec d'autres significations véhiculées par la situation diégétique d'émission d'un signe corporel, comme les discours des personnages, les conditions particulières d'élocution, nous définissons trois niveaux: d'abord, comme simple outil de repère, celui des signes corporels représentés – signifiant et signifié –, ensuite, celui des contextes distincts de ces signes et enfin, celui de la totalité des contextes réunis. La première signification résultera donc de l'intégration du signe corporel dans son propre contexte; la seconde, plus générale, de l'intégration de tous ces contextes à un niveau supérieur qui sera celui de la globalité du texte.



Il ne nous reste maintenant qu'à déterminer selon quels «traits pertinents» nous observerons les signes corporels. Sur le plan de la diégèse, deux questions retiendront notre attention: quel est le rôle de la communication non verbale? et dans quelles circonstances le corps devient-il indice, signal? Ces deux derniers concepts sont empruntés à Luis Prieto (1975): le premier, l'indice, renvoie à un signe fait inconsciemment, c'est-à-dire sans intention expresse de communication; le second, le signal, est déployé manifestement pour transmettre un message donné. Sur le plan de l'expression, deux autres questions orienteront notre travail: quand les discours des personnages sont-ils narrativisés, c'est-à-dire assumés par le narrateur, plutôt que rapportés? et à combien de reprises? enfin, quand les contenus des signes corporels sont-ils relégués à l'avant-plan, à l'arrière-plan? Ces deux dernières notions sont de Harald Weinrich et participent de la mise en relief dont la principale fonction consiste à «donner du relief à un texte en projetant au premier plan certains contenus [par l'emploi du passé simple] et en en repoussant d'autres dans l'ombre de l'arrière-plan [par l'utilisation de l'imparfait]» (Weinrich, 1973, p. 107). Ces traits pertinents<sup>4</sup> nous aideront à atteindre nos deux buts.

Précisons qu'au départ, dans l'établissement de la poétique du non-verbal chez Roy, nous avons prévu répondre à des questions comme les suivantes: «À quel moment le narrateur omniscient ne livre-t-il que le signifiant d'un *gestus*, ou le signifié, ou les deux?»; «Quand délègue-t-il son pouvoir de focalisation à un personnage qui, lui, dévoilera les dimensions du signe en question ou décodera un signifiant qui aura été fourni par le narrateur? à qui dans ces deux derniers cas?». Cependant, en cours de route, nous avons pris conscience de l'extrême complexité de cet appareil analytique pour un corpus somme toute assez vaste. L'ajout de ces quelques traits pertinents nous aurait certes permis d'obtenir une esquisse plus juste de la poétique du non-verbal, mais nous avons décidé de les mettre de côté, considérant que nous aurions déjà une bonne idée de l'action du narrateur par l'étude du contrôle exercé sur le discours des personnages et du jeu de l'avant-plan et de l'arrière-plan.

## ANALYSE

Avant de parler d'échange de signes corporels entre les personnages, il faut voir dans quelle mesure ceux-ci sont capables de les détecter. Dans le cas d'Alexandre, il n'y a aucun doute. Comment un personnage pour qui «il [est] rare qu'il ne [retienne] pas quelque particularité affligeante [du physique chez l'autre]: par exemple, un nez trop fort, cette verrue près de la bouche, une grosse main calleuse» (Roy, 1995, p. 41)<sup>5</sup>, pourrait-il ne pas tenir compte des traces que laissent à la surface du corps les sentiments les plus intimes, qu'ils soient positifs ou négatifs? D'ailleurs, son attitude, le matin, alors qu'il entre à la banque, le prouve:

[...] Il filait entre les bureaux des comptables dont l'un ou l'autre, à cette heure, était déjà au travail. Il recevait quelques bonjours distraits. Avant de donner son raide petit coup de tête, il paraissait, l'oeil susceptible, s'assurer de l'exact degré d'amabilité auquel l'autorisait chaque physionomie. Il éprouvait à saluer son directeur, si celui-ci exceptionnellement se trouvait arrivé si tôt, une contrainte qui faisait sauter sa pomme d'Adam [...] (Roy, 1995, p. 29)

Alexandre est donc éminemment conscient de cette communication réciproque et se montre habile autant dans la compétence de décodage que dans celle d'encodage.

Dans la première scène que nous avons retenue, c'est-à-dire l'avant-midi de travail de notre héros à la banque, nous observons trois phénomènes quant au contenu. D'une part, dès les premiers clients, le corps d'Alexandre émet des indices qui construisent de lui une image plutôt négative. Il semble que le caissier n'ait aucun contrôle sur ces signes d'impatience, de fatigue, d'énervement qui émergent. Des expressions comme «fit Alexandre, déjà à bout de patience» (p. 34), ou «dit-il sèchement» (p. 34), ou «[i]l darda un regard aigu» (p. 35), ou «il s'emporta» (p. 39), ou «[i]l se mit à agiter ses papiers» (p. 40) l'incriminent. D'autre part, dans le même intervalle de temps, son corps se métamorphose en signal lorsqu'il se sent attaqué par les habitués de la banque, que ce soit verbalement ou non. Signaux de vengeance, de défense, d'appel à l'aide, tous sont consécutifs à la réception d'un signe agressant: «Le client au cigare éteint prenait déjà place au guichet, bousculant la vieille demoiselle, sans s'excuser. Toute amabilité disparut

du visage d'Alexandre» (p. 36). Son expression faciale, on ne peut plus claire ici, ne constitue pas l'unique réponse à l'attitude désobligeante de son vis-à-vis. Il semble, de plus, qu'il tâche d'être inébranlable, imperturbable, en prenant un comprimé à l'insu de tous. Dans le même ordre d'idées, après que la grosse dame lui a reproché son manque d'amabilité, il hausse le ton et s'évertue à prendre les employés de la banque à partie (p. 38). Par ailleurs, au moment où notre héros prend conscience que son corps en divulgue trop sur son intériorité, il cherche systématiquement à bloquer tous les canaux de communication non verbale:

Le client vérifia avec une prudence agaçante, et Alexandre se mit à agiter ses papiers. Puis il se préoccupa de garder un extérieur calme; plus que tout il devait éviter de donner des signes d'agitation, se garder en somme de toute réaction humaine [...] (Roy, 1995, p. 40)

Cette dernière intervention porte fruit puisque, par la suite, Alexandre n'émet plus aucun signe négatif, si ce n'est un: «En pleine affluence, un peu après, il retira ses lunettes. Il appuya le bout de ses doigts sur ses paupières» (Roy, 1995, p. 42). Il faut dire que, tout au long de cet extrait, la communication non verbale occupe une place prépondérante; elle fait même souvent office de dialogue, puisque les personnages qui entrent en interaction se connaissent peu.

Sur le plan de la narration, l'analyse de l'organisation des signes corporels nous apprend une chose essentielle: au personnage d'Alexandre ne convient pas toujours l'étiquette de «victime», comme la critique s'est plu à le dire longtemps. En effet, dans cet épisode, le héros parle beaucoup plus que les personnes qu'il sert, muettes ou au discours narrativisé (29 discours directs notés pour le caissier contre 9 pour les clients). Certes, les paroles de certains de ceux-ci sont rapportées de façon intégrale, mais ce sont ceux avec lesquels le petit homme s'entend bien – la veuve (p. 33), Violette Leduc (p. 36), le vieux qui le remercie (p. 41-42) – ou qui ne prononcent que deux ou trois mots sans importance: «Non» (p. 38), «Où?» (p. 41), «Où dois-je signer?» (p. 42). Au contraire, pour les clients qui ont des récriminations à faire au caissier, soit leur discours est narrativisé ou se range sous l'étiquette «indirect libre» (6 fois) – le livreur qui fume (p. 34), la grosse femme<sup>6</sup> –, soit leurs attaques adoptent la forme du non-verbal, mais un non-verbal dont l'importance

est minimisée, parce qu'il se situe à l'arrière-plan (14 signes sur 25) par rapport au langage corporel du protagoniste, presque toujours à l'avant-plan (19 signes sur 22). Doivent être cités à ce chapitre le client au cigare, celui qui refuse de se commettre, celui au regard tranchant, ceux qui piétinent<sup>7</sup>. Qui plus est, les scènes qui ont lieu entre Alexandre et certains de ceux-ci sont partiellement ou totalement éclipsées, comme si le narrateur voulait épargner à son héros les plus redoutables adversaires<sup>8</sup>. L'exemple le plus éloquent? Ce client qui ne cesse de regarder Alexandre comme s'il était une machine, mais qu'on ne voit jamais en rapport direct avec le héros. La narration fait donc en sorte, dans cet épisode, de montrer un personnage principal en possession de ses moyens face à d'autres, potentiellement aussi forts que lui, mais qu'elle muselle ou dépouille de leur mécanisme de résistance. Certes, nous notons, vers la fin de l'extrait, alors qu'Alexandre vient tout juste de se refermer comme une huître, l'apparition d'un indice l'accusant: la veine à sa tempe qui tremble (p. 40). Toutefois, ce détail, pourtant important, ne contredit en rien notre interprétation puisque, situé à l'arrière-plan, il participe au jeu narratif qui ne se lasse pas de camoufler la véritable nature du héros lorsqu'il n'y arrive pas lui-même.

Il ne faudrait pas minimiser ici la portée de cette première conclusion qui pourrait paraître banale, simpliste et même évidente pour certains. Nous ne répéterons jamais assez comment la critique a asséné sur tous les tons, à qui voulait l'entendre, qu'Alexandre Chenevert était aliéné sur tous les plans de son existence. Le seul relevé fait ici des causes de son aliénation, évoquées surtout dans les nombreuses analyses psychologiques, devrait nous en convaincre. Selon leur ordre chronologique d'apparition dans la critique et en utilisant les termes mêmes des chercheurs, bien que certaines notions se recoupent, il s'agit de la culpabilité ressentie envers la mère – dans une optique psychocritique – (Bessette, 1973), de la dégradation de l'homme en général, causée par la mécanisation (Gagné, 1973), de «[l']incapacité pour le personnage de se trouver soi-même» et de communiquer (Ricard, 1975, p. 80), de son impuissance à toucher et définir le bonheur, même au lac Vert (Brotherson, 1981), du schisme fondamental présent et dans l'univers représenté et dans le protagoniste (Socken, 1984), de la technologie, des gouvernements et des structures

sociales changeantes (Socken, 1987), du jansénisme québécois et des médias (Bellemare, 1991), du regard de l'Autre, tel que défini par Sartre (Drummond, 1991), des facteurs conjugués ville-économie- culture (Kwaterko, 1994), de l'ère technique (Schonberger, 1995) et, enfin, des formes de diffusion de l'information (Chassay, 1995). De plus, non seulement cette aliénation constituerait une caractéristique intrinsèque au personnage que Roy décrit (plan du contenu), mais les processus d'énonciation (plan de l'expression) y «particip[eraient] autant qu'[ils] l'illustr[eraient]» (Boucher, 1988, p. 151):

Dans *Alexandre Chenevert* officie un narrateur externe qui désigne Alexandre et les autres personnages par la troisième personne du singulier. Sous ce regard distant et incisif, Alexandre fait figure de fourmi parmi un peuple de fourmis. La célèbre description de l'arrivée du caissier à la banque le matin, ou encore celle de son attente en file au restaurant le midi, montrent un personnage au pouvoir d'une instance narrative qui entretient avec lui un rapport de domination identique à celui des dirigeants de la banque avec leurs employés et des chefs politiques avec leurs gouvernés. Ce narrateur se permet des digressions étrangères à son propos principal. Il est par ailleurs d'autant plus menaçant pour Alexandre, dont la vie forme la matière de son récit, qu'il est anonyme et qu'il le tient sous observation constante, scrutant jusqu'à ses pensées les plus secrètes (Boucher, 1988, p. 150).

Pourtant, notre lecture des mots du corps dans le chapitre II de la première partie du roman nous permet de mettre l'accent sur l'autre côté de la médaille, cette facette d'Alexandre qui tente de s'en sortir<sup>9</sup>, encouragé, occasionnellement, par le narrateur. Globalement, les lecteurs ont certes l'impression de se retrouver devant un anti-héros, un être écrasé, mais il ne faudrait pas réduire l'importance d'effets qui, nous devons en convenir, ont moins d'impact sur eux, mais n'en forment pas moins une donnée narrative faisant partie d'un tout dont on aurait trop rapidement établi la vérité.

La situation change quelque peu dans le deuxième extrait choisi, c'est-à-dire lors du dîner avec Godias. D'abord, la communication non verbale, ici, accompagne la discussion plutôt enflammée des deux amis. Puisque, le plus souvent, leurs points de vue s'opposent radicalement et qu'ils veulent

se persuader l'un l'autre, ils causent ferme, en jouant sur les registres de la voix – ton et force – ou en ajoutant à leurs propos un geste qui les confirme. D'ailleurs, il arrive régulièrement qu'à un signe corporel réponde une phrase ou vice-versa. Ainsi en est-il lorsque le petit caissier décide d'en finir avec son voisin de cage: il se lève d'un bond et s'en va, «sans un mot, le regard fier» (p. 58). Et Godias de le poursuivre pour s'excuser: «Voyons, Alex, je parlais pour parler» (p. 58). Celui qui rétorque au corps par des mots a certes décodé son langage. Par ailleurs, comme il s'agit plus d'un affrontement que de bavardage anodin et strictement amical, les interlocuteurs s'échangent beaucoup de signaux et émettent peu d'indices: chacun a la ferme intention de communiquer à l'autre son parti pris. Les typiques «s'écria Alexandre en tapant sur la table [ou à pic]» succèdent aux nombreux «interrompt [ou accusa] Godias, monté à son tour» (p. 55). Néanmoins, séparer ici les indices des signaux s'avère une tâche peu aisée, car l'on se demande régulièrement si le *gestus* observé résulte d'une intention du personnage ou ne correspond pas plutôt à un trait de caractère de celui-ci que la situation fait ressortir. Godias, par exemple, alors qu'il critique la vision des juifs qu'a Alexandre, est «renversé sur sa chaise et [s'occupe] à se curer les dents» (p. 54). Veut-il ainsi montrer à son ami son assurance en regard de son opinion ou n'est-ce pas plutôt une attitude normale chez ce gros homme insouciant, comme se plaît à le remarquer Alexandre? De même, notre héros, au bout d'un certain temps, sans doute las des vaines démonstrations, se prend «un instant [la] tête entre [les] mains» (p. 56). Désire-t-il de cette façon faire comprendre à Godias l'ineptie de son point de vue ou n'agit-il pas de la sorte simplement parce que sa nature l'y incline? De toute façon, indice ou signal, il n'y a rien qu'on doive obligatoirement réprimer dans cet épisode, contrairement au précédent – sauf le regard mensonger d'Alexandre (p. 59), mais il n'arrive qu'à la fin.

Sur le plan de l'expression maintenant, nous constatons deux choses. En premier lieu, le narrateur accorde souvent la parole à Alexandre, bien que son vis-à-vis, dans ce cas, participe presque autant que lui à la conversation (30 interventions directes du premier pour 21 du second). On pourrait donc croire que notre héros se trouve face à un rival à sa hauteur. Cependant, la seule répartie, dans toute cette séquence, qui épouse la forme du discours indirect libre, sur laquelle le

narrateur a donc toujours une emprise, revient à Godias. Qui plus est, elle contient l'objection d'importance faite à Alexandre par le gros homme:

Et voici qu'il était lancé à répéter les généralités dont son attention paresseuse avait retenu les plus faciles, c'est-à-dire les plus haineuses. «Les Juifs détenaient les trusts, le monopole de la fourrure, de la bonneterie... et ne venez pas dire à *Godias* que c'était faux; il l'avait lu tout récemment; il avait des chiffres à donner, si on *lui* en laissait le temps [...]» (Roy, 1995, p. 54; nous soulignons)

Aussi, le schème précédent se répète en quelque sorte ici, les dires des personnages, à l'exception de ceux du caissier, étant maîtrisés par une instance autre. En second lieu toutefois, Alexandre subit une légère régression en ce qui concerne les signes corporels. Alors que, face aux clients de la banque dont les *gestus* se situaient à l'arrière-plan, le protagoniste faisait montre de réactions que la narration désignait au premier plan, ici les signes de l'adversaire prennent place à l'avant-plan (les 10 répertoireés pour *Godias* s'y rangent tous) et certains de ceux d'Alexandre se retirent à l'arrière-plan (4 sur un total de 26). L'un de ceux-ci indique le recul pris par notre héros, si on compare l'épisode de la banque à celui actuellement examiné. C'est qu'Alexandre, encore une fois, cherche à prendre les autres à témoin:

[...] Et il *dit* [avant-plan] d'une voix fielleuse, en ayant l'air d'en appeler aux étrangers dans la salle, à toute la ville: – Je lui ai nu! Vous entendez: moi, j'ai nu à *Godias* Doucet! (Roy, 1995, p. 58)

Et, malgré les récriminations de son ami, il poursuit, mais le narrateur accorde moins d'importance à son attitude cette fois: «[...] Alexandre *continuait* [arrière-plan] à implorer quelque témoin honnête» (p. 58; nous soulignons). Cette situation semble en partie annoncée au début du chapitre. En effet, devant la caissière du *North Western Lunch*, dont les signes d'impatience ainsi que ceux des gens qu'il fait attendre sont exprimés par l'imparfait<sup>10</sup>, Alexandre «enleva [au passé simple] son plateau avec précipitation» (p. 48), ce qui reproduit la situation initiale. Mais, tout de suite après, un indice de colère traduit par ses yeux apparaît à l'arrière-plan: «Ses yeux flambaient comme s'il eût été sur le point d'engager une chicane» (p. 48). De même, alors qu'il se cherche une place dans la cafétéria, ses *gestus* et

ceux des autres sont à égalité: «Comme Alexandre arrivait à la place qu'il avait repérée, quelqu'un de plus agile que lui *s'en empara et s'y assit, rayonnant*. Alexandre lui *lança un coup d'oeil aigri* en branlant un peu la tête» (p. 49; nous soulignons). On voit donc comment, progressivement, la narration montre un Alexandre qui se situe en retrait.

Enfin, le dernier épisode retenu dépeint un héros en perte de ses moyens. En effet, en ne tenant compte que de l'histoire, on est déjà forcé de reconnaître qu'Émery Fontaine a devancé Alexandre: tous les *gestus* du directeur, à une exception près qui est bien peu significative – surprise de voir le petit homme au fond du portique en sortant de la banque (p. 81) –, se regroupent sous la dénomination «signal». Il sait donc ce qu'il veut signifier au caissier; il maîtrise entièrement son corps. D'ailleurs, il récupère rapidement le seul dérapage déjà évoqué, «recouvr[ant] son timbre à la fois brusque et engageant» (p. 81) en un rien de temps. Alexandre, quant à lui, émet constamment des indices qui l'inculpent, indices d'insécurité, d'inquiétude, de nervosité, de surexcitation, d'abattement: soit il «surgit avec une telle précipitation que les chèques, les lettres paraphées d'une large signature vol[ent] en tout sens» (p. 72-73), soit son visage prend les teintes de l'exaltation (p. 73) ou de l'inquiétude (p. 78), au gré des propos de Fontaine, soit, «gêné par ce qui [peut] passer pour une impolitesse, il se hât[e] de prendre la cigarette qui lui [est] présentée» et «se précipit[ant] à la rencontre de la petite flamme [...] se heurt[e] au coin du bureau afin d'éviter à son directeur de se lever» (p. 75). Cependant, contrairement au premier épisode où il pouvait mettre fin à cette fuite d'informations à son sujet, ici, les quelques signaux par lesquels il voudrait sauver son image sont toujours contredits par d'autres indices négatifs. Par exemple, au moment où «il essa[ie] de paraître détendu, rasséréné, honoré de passer une minute en la compagnie de son directeur» (p. 75), ce dernier remarque immédiatement «la contrainte de ce visage tiraillé» (p. 76). De même, à la fin de l'entretien,

[j]usqu'à ce qu'il [franchisse] la porte, Alexandre se [tient] le dos raide, la poitrine rentrée. Après, les épaules cherch[ent] leur position la plus confortable, ployées et arrondies comme celles de l'oncle Adélar (Roy, 1995, p. 80).



Qui plus est, lorsqu'un indice n'annihile pas le contenu de ces signaux, comme nous venons de le mentionner, c'est que ceux-ci sont d'emblée vides de sens: «À présent tout à fait immobile, Alexandre acquiesça promptement, mais comme en rêve, comme si sa volonté n'y était pour rien» (p. 74) ou «[il] acquiesçait à tout, de la tête, mais trop rapidement; il avait l'air de dire oui d'avance à toutes les suggestions en bloc» (p. 79). En somme, les indices dévoilent l'état d'esprit du protagoniste. Quand il se sent percé à jour, il enclenche le processus de camouflage, mais celui-ci ne fonctionne pas. Or, il est clair qu'Émery Fontaine surpasse Alexandre ici. D'ailleurs, dans son cas, la communication non verbale appuie son discours; dans le cas de notre héros, peu bavard devant son directeur, elle fournit des réponses à ce dernier ou contredit son babillage.

Sur le plan de la narration, on observe le même phénomène. D'abord, les interventions de Fontaine, qui oriente la discussion, l'interrogatoire, sont beaucoup plus nombreuses que celles d'Alexandre qui ne dit, somme toute, que des banalités (18 discours directs du premier pour 6 du second): des «oui», des «non», parfois les deux en même temps (p. 81) ou des formules toutes faites. Par ailleurs, soit la narration éclipse ses paroles – «[il] eut fini son récit» (p. 73), dit simplement le narrateur –, soit elle l'intègre dans son cours:

Alexandre marqua qu'il sentait bien en effet tout ce que sa fanfaronnade avait eu de déplacé; que, par ailleurs, il serait très reconnaissant à M. Fontaine de ne plus la lui rappeler, parce que tout autre était maintenant son sentiment (Roy, 1995, p. 77-78).

En outre, tous les signes corporels du directeur de la banque se regroupent au premier plan (9 au total); certains de ceux du protagoniste, à l'arrière-plan (6 sur 19). Qui plus est, deux de ceux-ci sont des processus de camouflage où notre héros tente de dicter à son corps de se taire: «Pourtant Alexandre faisait de vaillants efforts pour chasser la fatigue de ses traits et paraître bien portant» (p. 78) et «[il] faisait un appel urgent à ce qu'il lui restait d'énergie pour empêcher les nerfs autour des yeux, de la bouche, de se raidir» (p. 78). Ici, c'est le masque du directeur qui se situe à l'avant-plan: «il en appela à sa réserve d'énergie et se composa un visage pour ainsi dire frais» (p. 73). On se souvient que, dans le premier épisode, ce genre de *gestus* de notre héros était localisé au premier plan. Enfin, dans les deux

acquiescements a-signifiants d'Alexandre que nous avons abordés au paragraphe précédent, il semble que, pour le second, non seulement le contenu mais aussi la forme ne plaident pas en faveur de notre héros, puisqu'il est du monde de l'arrière-plan par rapport au premier signe. On constate donc que, lentement, la narration amène Alexandre de l'autre côté de la clôture, c'est-à-dire là où se réfugiaient les clients au début, et que Fontaine en vient à occuper la position initiale du caissier.

En somme, ce type d'analyse permet de dégager du texte des éléments qui, mêlés aux autres, n'apparaissent pas clairement. C'est que la narration agit insidieusement et, pourtant, elle influe sur tout. Par ailleurs, on peut dire que le troisième épisode est pratiquement l'exacte contrepartie du premier et que le deuxième offre une zone tampon. Bien sûr, nous ne bénéficions pas encore d'une vue d'ensemble du phénomène, c'est-à-dire autant de l'attitude comportementale d'Alexandre que de la poétique du non-verbal de Roy dans ce roman. Elle viendra notamment quand nous mettrons ces épisodes en perspective avec certains autres qui se déroulent au lac Vert et pendant la maladie du caissier, moments où notre héros subit des métamorphoses. Tout ce qu'on peut dire jusqu'à maintenant, c'est qu'Alexandre n'est pas aussi victimisé qu'on le croit et que la narration ne contribue pas toujours à le victimiser non plus. Bien souvent, il agit en toute connaissance de cause, allant même jusqu'à bloquer tous les canaux de communication non verbale, et les techniques narratives l'épargnent parfois. Le contrôle exercé sur le langage corporel est donc une façon pour Alexandre de sortir de cette aliénation dont il souffre. Cependant, il semble que cet exercice lui soit impossible devant certains personnages, Émery Fontaine en l'occurrence. À notre avis, ce qui déboussole notre héros, ce n'est pas un type de personnage en particulier, mais bien le type de discours que tient cet individu qui, dans ce cas, se rapproche du langage de la propagande, de la publicité trompeuse, de l'information, langage qui pullule dans le roman mais dont il faut constamment se méfier, se répète Alexandre. Rappelons-nous que, pour Émery Fontaine, le bonheur obéit à des formules et qu'il n'y a pas «une minute de l'existence de [cet homme] qui [n'ait] une valeur de réclame» (p. 72). Notre héros lui-même l'associe à l'individu de «l'annonce de la chemise Swifarrow en pur fil croisé, trois couleurs au choix, blanche, bleue, ton ivoire [qui] habille pour le succès» (p.75). En ce sens,

il semble qu'Alexandre ne partagerait pas la même conception du langage que celle prônée par tous ces messages publicitaires, la problématique de la communication chez Gabrielle Roy embrassant aussi le concept de «code» ou l'instrument par lequel cette dernière se concrétise.

#### NOTES

1. Fait à noter: ce personnage, responsable de la transmission des messages, c'est-à-dire d'une certaine communication entre les gens, est aussi celui qui parle le moins dans le roman.
2. L'extrait en italique est de Paul Watzlawick.
3. Précisons d'emblée que ce texte ne constitue qu'une partie d'un chapitre de notre mémoire de maîtrise portant sur les maux et les mots du corps dans *Alexandre Chenevert* où nous nous intéressons à la triple problématique «corps-communication-langage». En écrivant cet article, nous voulons simplement proposer une réflexion sur l'étude du langage corporel dans le texte littéraire. Bien sûr, nous avons dû nous limiter ici quant au champ d'application de la méthode mise au point et les conclusions que nous présentons sont en conséquence proportionnelles à cette limitation. Notons que, dans le mémoire, nous étudions notamment les rapports d'Alexandre avec le docteur Hudon, l'abbé Marchand et les Le Gardeur au lac Vert. En fait, c'est surtout le trio Fontaine-Hudon-Marchand qui nous permet de soumettre des conclusions intéressantes quant au comportement d'Alexandre et à sa fonction – son corps surtout – en tant qu'élément déclencheur d'une métamorphose chez l'autre.
4. Notre mémoire comportera des tableaux d'observation des signes corporels, c'est-à-dire d'une part l'énumération de ces signes et d'autre part les notations correspondant aux traits pertinents identifiés. Ces tableaux vont permettre d'avoir plus rapidement une vue d'ensemble du phénomène et éviter de parsemer le texte de parenthèses. Si nous avons omis de les publier ici, c'est qu'ils allongeaient indûment l'article, qu'ils n'ont pas véritablement leur place dans cette revue – plus dans une thèse ou un mémoire – et qu'on peut facilement s'y retrouver, pour les trois épisodes étudiés, avec le roman.
5. Lorsqu'il n'y a que la pagination, la citation est tirée d'*Alexandre Chenevert* (Roy, 1995).
6. Observez comment s'opère le glissement du discours direct à l'indirect libre:  
«– Non, fit-elle sur un ton de défi. Mais qu'est-ce que cela pouvait faire? Ce chèque qu'elle présentait était d'une personne fort connue.

[...]

La grosse femme fut un moment muette de colère. Puis elle éleva la voix comme pour se plaindre d'Alexandre à tous ceux qui les entouraient et pouvaient entendre: Non, mais avait-on jamais vu pareille chose! Elle présentait un bon chèque, un chèque en bonne et due forme, et on allait l'obliger à courir ailleurs!...

[...]

Elle ne lui laissa pas le temps de terminer son explication. Très bien. Très bien. Mais elle se souviendrait de l'accueil reçu ici... et si elle avait jamais quelque argent à déposer, elle ne le confierait sûrement pas à une banque où on avait si peu d'amabilité...» (Roy, 1995, p. 38).

7. Le client au cigare: «Il le *mâchonnait* d'un mouvement irrité, vulgaire, et toute sa physionomie *disait*: «Dépêchez-vous. Dépêchez-vous donc. Je n'ai pas le temps, moi, d'écouter vos petites amabilités... La vie est trop courte pour cela...» et «Le client au cigare éteint *prenait* déjà place au guichet, bousculant la vieille demoiselle sans s'excuser» (Roy, 1995, p. 36; nous soulignons).

Celui qui refuse de se compromettre: «Mais ce client, le visage comme de glace, *avait* l'air de refuser son opinion, de ne vouloir à aucun prix se commettre» (Roy, 1995, p. 39; nous soulignons).

Celui au regard tranchant: «[...] il le *regardait* comme si celui-ci eût été une machine.» et «[...] cet individu le *dévisageait*» (Roy, 1995, p. 40; nous soulignons) et «Il *regardait* toujours Alexandre» (Roy, 1995, p. 41; nous soulignons).

Ceux qui piétinent: «Ils devaient être huit ou neuf maintenant qui *piétinaient* devant Alexandre comme pour lui communiquer leurs préoccupations, leur sentiment du temps qui passait trop vite – ou qui était interminable» (Roy, 1995, p. 40; nous soulignons).

8. On ne sait pas du tout ce que ces deux clients demandent à Alexandre:

«Le client au cigare éteint *prenait* déjà place au guichet, bousculant la vieille demoiselle, sans s'excuser. Toute amabilité disparut du visage d'Alexandre. Appartenir à la race humaine redevenait affligeant. Il ressentit plus vivement son mal de tête. Aussitôt le client éloigné, il fouilla dans sa poche. Avec l'allure d'un coupable, il guetta le moment où personne n'aurait les yeux sur lui, et déposa sur sa langue un comprimé au goût acide» (Roy, 1995, p. 36).

Et:

«[...] Tous les autres dangers, il les avait pour ainsi dire prévus, hors ceci: Mr. Alexandre Chenevert, *Manager of the Bank of Economy*... Un client qui venait de s'accouder au guichet observa le caissier avec gêne. Cet homme est fou, pensa-t-il. Mais Alexandre, le regardant, comprit très bien ce que cet individu pensait de lui. – Et vous? fit-il, revenu à lui-même, raide et distant.

Ensuite, il eut maille à partir avec une grosse femme d'allure autoritaire et déplaisante» (Roy, 1995, p. 37-38).

9. Dans un texte récent, Jean-François Chassay souligne cette autre personnalité d'Alexandre, tout en n'ignorant pas celle qu'on lui reconnaît habituellement:  
 «Assailli par la propagande et la publicité, il est écrasé sous les signes de l'information urbaine qui présentent le monde comme un tout, un ensemble de certitudes incoercibles, intimement liées. En ce sens, l'intérêt du roman de Gabrielle Roy aura été d'exprimer tout cela à travers un personnage foncièrement naïf, un individu chez qui l'on retrouve un degré zéro de la réflexion. Non pas parce qu'il s'agit d'un imbécile; au contraire, *Alexandre Chenevert est l'inverse d'un imbécile, c'est quelqu'un qui cherche à orienter lui-même sa pensée, refusant de se laisser mener par ce qu'il entend ou voit*. Il se révèle néanmoins naïf au sens premier: naturel, spontané, sincère, sans aucune position savante sur quoi que ce soit» (Chassay, 1995, p. 62; nous soulignons).  
 Tout ceci n'est finalement qu'une question d'accentuation.
10. «Trois personnes qu'il faisait attendre *suivaient* ses mouvements avec irritation. La caissière elle-même *perdait* patience» (Roy, 1995, p. 48; nous soulignons).

#### BIBLIOGRAPHIE

- AMPRIMOZ, Alexandre L. (1982) «Fonction gestuelle: Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy», *Présence francophone*, n° 24, p. 123-137.
- BABBY, Ellen (1982) «Alexandre Chenevert: Prisoner of Language», *Modern Language Studies*, vol. 12, n° 2, p. 22-30.
- BARTHES, Roland (1977) «Introduction à l'analyse structurale des récits», dans GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.) *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 7-57.
- BELLEMARE, Sylvie (1991) *La notion de Dieu dans «Alexandre Chenevert» de Gabrielle Roy*, M.A. (Département de langue et littérature françaises), Université McGill, 129 p.
- BESSETTE, Gérard (1973) *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 240 p.
- BESSETTE, Gérard et MONTAUT, Annie (1982) «Alexandre Chenevert, roman de Gabrielle Roy», dans LEMIRE, Maurice et al. (dir.) *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* (tome III: «1940-1959»), Montréal, Fides, p. 32-38.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1988) «Point de vue narratif dans Alexandre Chenevert», *Littératures*, n° 1, p. 149-164.
- BOURBONNAIS, Nicole (1988) «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», *Voix et images*, vol. 14, n° 1, p. 72-89.

- \_\_\_\_\_ (1990) «Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix», *Voix et images*, vol. 16, n° 1, p. 95-109.
- BROTHERSON, Lee (1981) «Alexandre Chenevert: an Unhappy Sisyphus», *Essays in French Literature*, n° 18, p. 86-99.
- \_\_\_\_\_ (1991) «Identity and Milieu in Gabrielle Roy's *Alexandre Chenevert: From Two to Three-Dimensionality*», *Australian Journal of French Studies*, vol. 18, n° 2, p. 179-189.
- CHASSAY, Jean-François (1995) *L'ambiguïté américaine: le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, 197 p.
- DAVIAU, Pierrette (1993) *Passion et désenchantement: étude sémiotique de l'amour et du couple dans l'oeuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 198 p.
- DRUMMOND, Dennis (1990) «Alexandre Chenevert and The Book of Job», *Essays in French Literature*, n° 27, p. 46-63.
- \_\_\_\_\_ (1991) «The Problem of the Other in *Alexandre Chenevert*», *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n° 2, p. 190-205.
- ELDER, Jo-Anne (1995) «Écrire le regard: analyse du discours optique dans *Bonheur d'occasion*», dans ROMNEY, Claude et DANSEREAU, Estelle (dir.) *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'oeuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 137-155.
- FORTIER, Paul (1993) *Cette «langue à part»: la communication non verbale dans le Paysan parvenu de Marivaux*, M. A. (Département des littératures), Université Laval, 188 p.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (1995) «Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert: une narration sous haute surveillance», dans ROMNEY, Claude et DANSEREAU, Estelle (dir.) *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'oeuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 69-82.
- GAGNÉ, Marc (1973) *Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 327 p.
- GREENSTEIN, M. (1977) «Quebec's Heart of Darkness: Retreat in *The Cashier, The Apprenticeship of Duddy Kravitz, and Surfacing*», *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone*, vol. 80, n° 1, p. 71-87.
- GREIMAS, Algirdas J. (1972) *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 262 p.
- HÉNAULT, Anne (1993) *Les enjeux de la sémiotique: introduction à la sémiotique générale*, Paris, PUF, 190 p.

- JONES, Grahame C. (1982) «*Alexandre Chenevert et Kamouraska: une lecture australienne*», *Voix et images*, vol. 7, n° 2, p. 329-341.
- KWATERKO, Jòsef (1994) «Problématique interculturelle dans *Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy», *University of Toronto Quarterly*, vol. 63, n° 4, p. 566-574.
- MURPHY, John-J. (1965) «*Alexandre Chenevert: Gabrielle Roy's Crucified Canadian*», *Queen's Quarterly*, vol. 72, n° 2, p. 334-346.
- PRIETO, Luis J. (1975) *Pertinence et pratique: essai de sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 175 p.
- RICARD, François (1975) *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, 192 p.
- ROY, Gabrielle (1994a) *La Petite Poule d'Eau*, Montréal, Boréal, 273 p.
- \_\_\_\_\_ (1994b) *Un jardin au bout du monde*, Montréal, Boréal, 179 p.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, 299 p.
- SCHONBERGER, Vincent L. (1995) «*Alexandre Chenevert: récit pluricodique*», dans ROMNEY, Claude et DANSEREAU, Estelle (dir.) *Portes de communications: études discursives et stylistiques de l'oeuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 83-102.
- SOCKEN, Paul (1984) «Les dimensions mythiques dans *Alexandre Chenevert*», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 499-529.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Myth and Morality in «Alexandre Chenevert» by Gabrielle Roy*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 96 p.
- STÉPHAN, Andrée (1991) «Attraites et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy: les prémisses de *Bonheur d'occasion* et leur écho dans le reste de l'oeuvre», dans PICCIONE, Marie-Lyne (dir.) *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Bordeaux, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 57-65. (Actes du colloque du Centre d'études canadiennes de l'Université de Bordeaux, qui a eu lieu les 13 et 14 mai 1987)
- WEINRICH, Harald (1973) *Le temps: le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 333 p.
- WHITFIELD, Agnès (1974) «*Alexandre Chenevert: cercle vicieux et évasions manquées*», *Voix et images du pays*, vol. 8, p. 107-125.