

UN RECUEIL DE RÉCITS BREFS

“Ces enfants de ma vie” de Gabrielle Roy

Jean-Pierre Boucher

GABRIELLE ROY FIGURE au premier rang des écrivains québécois ayant abordé le genre encore mal défini du recueil de récits brefs. Nonobstant leur appellation d'ailleurs variable selon les éditions, sept titres de son oeuvre se rangent dans cette catégorie.¹ La critique d'expression française s'est jusqu'à ce jour peu intéressée à ce genre, privilégiant l'étude des récits individuels désignés comme des nouvelles, plutôt que l'analyse de l'ensemble dans lequel ils s'insèrent, le recueil. Au terme de son survol historique de la nouvelle française, R. Godenne souligne cependant l'apport original au vingtième siècle du recueil-ensemble de nouvelles dont l'auteur conçoit dès le départ la composition comme celle d'un tout cohérent, chaque récit ayant une place et un rôle déterminés dans la suite, l'unité organique de l'ensemble reposant sur des liens, des interférences, des interactions entre les différents récits constitutifs.² Comme le note avec justesse Michel Butor,³ rassembler des textes les transforme, un texte seul, et le même texte en recueil, n'étant pas les mêmes. Plus près de nous, F. Ricard⁴ constate le caractère paradoxal de la composition de semblables recueils, devant d'une part préserver l'autonomie de chaque récit et d'autre part les intégrer à la structure d'ensemble. Si une première lecture est en effet sensible à la discontinuité résultant des ruptures marquées entre les différents récits d'un recueil, une "lecture globale," pour reprendre l'heureuse expression de J. Rousset, est doublement nécessaire et exigeante ici pour saisir la structure d'ensemble. La signification d'un récit bref étant fonction de ses relations avec la structure englobante du recueil, étudier ce dernier en tant qu'unité constituée est donc une nécessité absolue.

Voilà cependant ce à quoi la critique francophone semble être réticente, continuant le plus souvent à quasi ignorer l'existence du recueil auquel on n'accorde guère plus d'attention qu'à un emballage sans intérêt. La critique anglophone se préoccupe par contre depuis longtemps des "short story cycles." Dans un ouvrage alliant la réflexion théorique à l'étude de cas particuliers, F. L. Ingram propose d'entrée de jeu la définition suivante: "A short story cycle, then, is a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individual-

ity of each of the stories and the necessities of the larger unit.”⁵ Définition qu’il modifie plus loin de la manière suivante: “I will define a short story cycle as a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern significantly modifies his experience of each of its component parts.”⁶ Et qu’il modifie à nouveau en fin de volume au moment de préciser la spécificité de la structure à double niveau des recueils de récits brefs: “Their overall structure emerges from the complexus of static and dynamic patterns of their self-contained relatively independent components. Each short story has its own static and dynamic structures. At the same time, connective pattern on all levels draw these together to form a cycle.”⁷ Selon F. L. Ingram, la spécificité des recueils de récits brefs tiendrait dans le jeu des “dynamic patterns of recurrence and development,” c’est-à-dire dans la réapparition dans une forme modifiée ou un contexte différent d’un élément préalablement utilisé, de telle sorte que sa signification s’élargisse à chaque réapparition en même temps qu’elle modifie en retour celle de l’élément original devant alors être reconsidéré dans le contexte de l’ensemble.

La littérature québécoise possède quantité de recueils de récits brefs. Tant par leur nombre que par leurs qualités d’écriture et de composition, ceux de Gabrielle Roy offrent un champ quasi vierge à la recherche. Pour fin d’exemple, j’ai choisi *Ces enfants de ma vie*,⁸ le dernier recueil publié du vivant de l’auteur et l’un des plus achevés de toute son oeuvre.

Notons en premier lieu que l’appellation du texte lui-même varie selon les éditions. L’originale ne précise ni en page couverture ni en page intérieure le genre de l’oeuvre. L’édition de poche plus récente chez le même éditeur (Stanké 10/10) identifie en page intérieure seulement, et encore de manière ambiguë, l’oeuvre comme un roman. Déterminer la part de l’auteur et celle de l’éditeur dans ce flottement importe peu en vérité, l’analyse révélant l’unité des six récits du recueil.

L’histoire racontée est en effet à la fois différente et semblable dans les six récits, chacun enchaînant de quelque manière sur le précédent, et le dernier, *De la truite dans l’eau glacée*, les résumant tous par la reprise d’éléments présents dans les récits précédents. Dans chaque cas se développe une relation privilégiée entre l’institutrice et un élève, le cercle formé par le couple originel s’agrandissant cependant progressivement à l’entourage familial, puis social, dans *L’alouette*, *Demetrioïff* et *La maison gardée*. Le découpage temporel rapproche par ailleurs les enfants qui avancent en âge de l’institutrice qui, elle, rajeunit, amorce d’une réflexion sur le choc des valeurs de l’enfance et de l’âge adulte.

Les interventions de la narratrice réfléchissant aujourd’hui à des questions nées dans sa jeunesse mais non encore résolues au moment de sa narration, confèrent à son évocation du passé un caractère dynamique. Plutôt que de n’être que le lieu du souvenir, sa conscience est surtout celui de l’interrogation intérieure. Aux échanges d’autrefois entre l’institutrice et les enfants répondent maintenant ceux se dévelop-

pant tout au long du recueil entre la jeune femme qu'elle a été et la vieille femme qu'elle est devenue.

Le recueil peut aussi se lire comme une longue réflexion sur les mérites comparés de l'école du savoir et de l'intégration des enfants au monde adulte, et de l'école de la vie et de la nature, où l'institutrice est initiée par les enfants à une réalité sociale et spatiale qu'elle ignorait. Son voyage dans l'espace se déroulant au fil des six récits évoque ainsi son voyage intérieur. Tout le recueil apparaît alors comme une initiation progressive à la plaine et à ce qu'elle représente, l'exemple même de ce que F. L. Ingram désigne comme ce qui constitue la spécificité du recueil de récits brefs, la reprise d'un élément préalablement utilisé de telle sorte que sa signification s'approfondisse à chaque réapparition et modifie en retour l'élément original.

L'itinéraire suivi par la narratrice est en apparence simple: dans les quatre premiers récits elle enseigne dans une école de la ville d'où elle passe, dans les deux derniers, à une école de village aux confins de la plaine, avant de rentrer à la ville par le train à la fin du recueil. Cet itinéraire est cependant fictif, ne coïncidant pas, étant même à l'opposé, de celui parcouru par l'institutrice dans la réalité. Ses premières années d'enseignement se sont en effet déroulées à la campagne. Ce n'est que plus tard qu'elle a enseigné en ville, vraisemblablement quand, grâce à son ancienneté, des postes dans les grands centres lui sont devenus accessibles. La narratrice a donc substitué à l'ordre chronologique un nouvel ordre qui confère à son récit sa signification particulière.

DANS *Vincento*, premier récit du recueil et point de départ de son initiation, l'école dans laquelle elle enseigne se trouvant à la ville, toute référence à la nature est absente. C'est ici que l'école paraît la plus hostile à l'univers de l'enfance, Vincento réfugié dans les bras de son père et distribuant des coups de pied à l'institutrice. Ce n'est que dans *L'enfant de Noël* que la nature commence à franchir les murs de l'école par les flocons de neige accrochés aux vêtements des enfants: "Ils n'aimaient rien tant que de s'en venir à l'école sous ces flocons légers qu'ils s'efforçaient de cueillir au vol sur leurs lèvres entrouvertes ou dans leur paume tendue vers le ciel. Ils apportaient avec eux la bonne odeur de petits animaux à fourrure qui rentrent du froid. Parfois je trouvais intact sur leurs cils ou sur la manche d'un manteau un immense flocon en forme d'étoile. Je détachais avec précaution, pour la montrer à l'enfant qui la portait, cette merveille" (28).

Dans *L'alouette* cette invasion de l'école par le monde extérieur progresse de deux façons. Les jours de pluie, les enfants arrivent "enrhumés, mouillés, grognons, avec d'énormes pieds boueux qui eurent vite transformé en une sorte d'écurie ma salle de classe que j'aimais brillante de propreté" (43). Cette souillure de l'univers

aseptique de l'école amorce chez l'institutrice son initiation à des réalités sociales qu'elle ignore encore. En second lieu, et bien que cette école soit encore à la ville, apparaît pour la première fois la plaine, du moins de manière fictive. Les chansons de Nil, qui tient son surnom de sa ressemblance avec l'alouette des prés, évoquent "la ronde des amoureuses dans la prairie" (53) et l'Ukraine perdue que sa mère lui avait donné à garder, "sa prairie, ses arbres, un cavalier seul s'avançant au loin dans la plaine" (56), image annonçant l'apparition fulgurante de Médéric dans le dernier récit. Lorsqu'il chante, Nil désigne en outre de la main "au loin de cette chambre de malade une route? une plaine? ou quelque pays ouvert qui donnait envie de le connaître" (49). Suite à cette évocation imaginaire de la plaine, celle-ci apparaît pour la première fois directement dans le texte lorsque l'institutrice reconduit Nil à la cabane qu'il habite avec sa mère. Le site de cette cabane, dans une "zone de déshérités" (57), aux confins de la ville à laquelle elle tourne le dos indique la valeur initiatique de la démarche de l'institutrice guidée par l'enfant. La configuration du chemin qui y mène a même fonction. L'institutrice doit en effet perdre momentanément sa route avant de la retrouver au-delà de "la mare boueuse" où se dresse la cabane. Ignorante des lieux comme des conditions de vie des gens qui y vivent, elle ne sait de quel côté se diriger: "aussitôt que nous eûmes quittés le trottoir, je ne savais plus pour ma part, où poser le pied" (57). La marche est en outre difficile car "il avait plu très fort pendant plusieurs jours et les champs à travers lesquels me conduisait Nil n'étaient que boue avec, de place en place, des touffes basses d'arbrisseaux épineux auxquels s'accrochaient mes vêtements" (57). L'obscurité ajoute encore à sa détresse: "Je devinais plutôt que je ne voyais cet étrange paysage, car il n'y avait plus de lampes de rue là où nous allions. Ni même à proprement parler de chemin. Tout juste une sorte de vague sentier où la boue tassée formait un fond un peu plus ferme qu'ailleurs" (57). Elle s'en remet pour la diriger à Nil qui, lui, voit dans le noir, "se dirigeant dans cette pénombre avec la sûreté d'un chat, sans même se mouiller, [sautant] avec aisance d'une motte à peu près sèche à une autre" (57), se retournant, lui tendant la main, l'encourageant à prendre son élan pour sauter d'une planche à l'autre formant trottoir. Cette épreuve franchie, la jeune femme découvre enfin, "sous le haut ciel plein d'étoiles" (57), les cabanes "le dos à la ville, tournées vers la prairie que l'on pressentait vaste et libre" (57), alors que succède à l'odeur fétide de l'abattoir celle, puissante, de la jacinthe. L'aventure se termine dans la joie de la contemplation de la nuit que l'on écoute "sous le ciel immense," "à l'air libre" (59).

Ce voyage initiatique de l'institutrice est exemplaire: il sera repris, essentiellement le même mais avec quelques variantes, dans les trois récits qui complètent le recueil.

Dans *Demetrioïff*, la jeune institutrice se retrouve en effet dans la situation exacte qu'elle a connue en se rendant chez Nil. Sa promenade, un soir, du côté de la Petite Russie la fait passer "en territoire inconnu," lui fait traverser "une frontière"

(73) : “Jamais, dans ma propre ville, je ne m’étais sentie si loin aventurée à l’étranger” (73). Entre la cabane de Nil et “les pauvres maisons” (73) à la porte basse, éparpillées à travers champs, la parenté est évidente. De même aussi, puisqu’elles ont cessé “de maintenir entre elles une distance à peu près égale et de se présenter de manière à former une rue” (73), la jeune femme éprouve-t-elle le sentiment d’être perdue, d’être une “étrangère” (74). Comme aux abords de chez Nil, s’étend devant elle un champ ouvert sur la plaine : “Un vaste champ à l’abandon me faisait face, bout de ville retourné à la campagne, ou bout de campagne jamais venu en ville, comme on en voit parfois, réfractaire pendant des années à la cité qui les entoure. Toutes les mauvaises herbes de la plaine en étaient, jusqu’au *tumbleweed* qui ressemble si parfaitement à de vieux rouleaux emmêlés de fil de fer” (74). Au retour de cette nouvelle expédition où elle a rencontré Demetrioïff père et fils, la jeune institutrice sait avoir parcouru une distance bien supérieure à celle séparant la ville de ce quartier limitrophe : “M’en revenant vers ce que nous appelions “notre” ville, “notre” vie et dont il me sembla avoir été éloignée depuis des années” (78). S’étant rendue ce jour-là au seuil de l’univers de la plaine, elle devra désormais résolument s’y enfoncer pour franchir l’étape suivante de son initiation. Aussi commence-t-elle à enseigner l’alphabet aux enfants par la lettre M, qu’elle leur présente “comme trois petites montagnes reliées qui marchaient ensemble par-delà l’horizon” (79). C’est, avant son apparition réelle, le paysage des deux derniers récits du recueil.

Au début de *La maison gardée* nous apprenons en effet que l’école où enseigne cette année-là l’institutrice se trouve non à la ville mais dans un village éloigné, un “pauvre village de la plaine” (109), et dans ce village, à son extrémité, c’est-à-dire dans la position même où se situaient, par rapport à la ville, la cabane de Nil et la tannerie Demetrioïff. L’institutrice est ici placée d’entrée de jeu là où l’avaient amenée ses excursions pédestres des deux récits précédents : “L’école où je fus nommée, cette année-là, faisait partie, si l’on veut, du village, quoique attardée tout au bout, séparée même des dernières maisons par un champ assez vaste où paissait une vache. Malgré l’écart, il n’y avait pourtant pas de doute que j’appartenais au village triste avec ses pauvres maisons, la plupart en bois non peint, décrépites avant d’être finies . . .” (93). Les fenêtres de l’école ouvrent sur “un bout de route de terre qui s’élevait légèrement tout en tournant un peu sur lui-même et aussitôt se perdait dans l’infini” (96). De son pupitre “orienté du côté de la plaine” (94), l’institutrice guette l’arrivée de ses élèves dont “plus de la moitié . . . venait de ce côté sauvage et comme inhabité” (94). L’association est ici plus nette que jamais entre la plaine et l’enfance. La narratrice qui par le souvenir retourne dans sa jeunesse devra, pour remonter le temps, maintenant s’enfoncer dans la plaine dont elle est restée jusque là à la périphérie, habitant au village chez sa “logeuse” (127), alors qu’un André Pasquier s’enfoncé chaque soir dans la plaine envahie par la nuit. Elle désire découvrir ce monde connu des enfants et dont elle se sent

exclue: “A présent c’était mon tour de perdre les enfants. Un moment, je les voyais comme tout nimbés de lumière, au sommet de la route, puis l’inconnu me les déroba. Alors je me prenais à essayer d’imaginer leur vie dans ces fermes lointaines dont je ne connaissais rien. Je me doutais bien qu’une distance infinie séparait la vie de là-bas de la nôtre à l’école . . . , entre ces deux vies existait une frontière pour ainsi dire infranchissable. Pourtant je rêvais de mettre le pied dans ces fermes isolées, de me faire accepter peut-être par ces maisonnées de silence et parfois d’hostilité” (99).

Guidée par les enfants sur la route de la plaine, comme plus tôt avec Nil, elle découvre alors le “visage caché du monde” (106) dans l’atmosphère de douceur, de paix, d’harmonie de la fin du jour qui rappelle la scène finale de *L’alouette*. S’ajoute cependant ici l’expérience de l’ascension. Au début de la marche, le groupe a gravi une “petite montée” (101) d’où l’institutrice, en un phénomène de doublement analogue à celui de la narratrice adulte qui se retourne vers sa jeunesse, s’est vue dans l’école du village, “à [sa] place, à [son] pupitre, [se] regardant aller au sommet de la route avec les enfants” (102). Plus loin le groupe doit à nouveau remonter une légère dépression que le texte associe clairement à une montée vers le bonheur: “. . . il me semblait que nous montions infailliblement, les trois enfants et moi, vers le bonheur, invisible encore mais, à coup sûr, promis, sain et sauf, à nous attendre non loin” (106). Cette ascension au terme de la traversée de la plaine reviendra au récit suivant dans l’escalade des collines de Babcock dont l’institutrice demeure ici encore éloignée. Du moins la progression est-elle sensible par rapport aux récits précédents: l’institutrice a pénétré pour la première fois dans la plaine en même temps qu’à l’intérieur de la maison d’un de ses élèves, alors qu’elle n’avait pas franchi le seuil de celles de Nil et de Demetrioïff. Dans la cuisine des Pasquier a été en outre réussie la fusion de l’école et de la maison, deux espaces jusque là étrangers, voire hostiles l’un à l’autre.

De la truite dans l’eau glacée pousse l’initiation de l’institutrice plus loin encore. L’école où elle enseigne se situe à nouveau dans un “village isolé de la plaine” (131), peut-être le même que dans le récit précédent. L’arrivée fulgurante de Médéric chevauchant Gaspard à qui il fait sauter la clôture de barbelé et qui, attaché au mât où flotte l’*Union Jack*, ébranle “comme sous une rafale” (132), l’associe d’emblée à la plaine libre et sauvage, alors que l’institutrice, en train d’écrire au tableau noir, lui tourne symboliquement le dos. Ses yeux qui la fascinent parce qu’ils lui rappellent les “teintes rares que revêtent parfois les crépuscules d’été” (135), comme celui contemplé dans le récit précédent en compagnie des enfants, il les tient aussi de sa mère amérindienne retournée dans sa tribu de la plaine. Il s’évade de l’école par son regard qui erre au loin, et, la journée finie, il fonce “dans l’immensité de la plaine rase” (137), suivi des yeux par l’institutrice “jusqu’à ce que l’eût englouti la bleuissante distance” (137). Plus que la simple curiosité pour un univers qu’elle ignore, ce spectacle la jette dans un “état d’insoumission” (147)

qui la fait s'interroger sur l'orientation de sa vie: "Si jeune, je me voyais enfermée pour la vie dans ma tâche d'institutrice. Je n'en voyais même plus le côté exaltant, seulement sa routine implacable" (147-48).

Au soleil couchant, le regard de l'institutrice est aussi attiré par "au fond du pays plat, tout contre l'horizon tendu de bleu vif, une ligne basse de buissons embrasés des couleurs de l'automne [qui] semblait brûler" (143). Cette vision à la limite de l'imaginaire et du réel constitue la première manifestation des collines de Babcock. A la question de l'institutrice — "Je parie . . . que tu galopes avec Gaspard vers ce petit bois qui brûle là-bas" (143) — ce dernier répond qu'en effet c'est dans les collines de Babcock qu'il aimerait être en ce moment. Réponse qui à son tour déclenche un aveu de la narratrice: "J'avais moi-même gardé de ces petites collines, traversées en venant prendre mon poste au village, un souvenir obsédant qui me faisait me dire presque chaque jour que je devrais retourner les voir" (144). Comme l'image de la plaine avait d'abord été fictive — dans les chansons de Nil — avant d'être réelle, de même l'apparition des collines est progressive. Suscitées par l'imagination, puis par le souvenir, elles prennent ensuite forme dans un dessin exécuté par Médéric: "Il saisit son crayon et, à traits vifs, avec un talent qui me surprit, dessina un massif serré, planta là un arbre, ici des blocs de pierre éboulés, sur les pentes des arbustes, et avec peu de moyens parvint à créer l'atmosphère d'un lieu infiniment retiré, où il faisait bon se détendre" (148).

COMME LORS DE LA TRAVERSÉE du champ boueux aux abords de la cabane de Nil et de la tannerie Demetrioïff, la marche et l'ascension vers les collines de Babcock de l'institutrice guidée par Médéric a tout d'un voyage initiatique. La route est longue et ardue, les deux voyageurs avancent "entre les blocs de pierre empilés," "dans le plus bizarre équilibre," à la recherche "de la fente" par laquelle se faufiler "vers plus haut et plus sauvage encore" (155), avec le sentiment de s'être égarés: "Puis un autre cirque étroit, et nous étions à nouveau enfermés en un oppressant silence. A l'ombre du roc terne, nous ne voyions presque plus le soleil ni rien, au fond de la journée radieuse, que, de temps à autre, des flèches de lumière égarée. Le pays toujours fermé sur soi, jamais ne s'ouvrant, montant en spirales de plus en plus resserrées, me déprimait" (156). Silence, obscurité, angoisse de s'être aventurée "en pays hostile et inhabité" (156) avec pour tout compagnon un garçon dont elle ne connaît pas grand chose, voilà l'épreuve à subir avant de trouver l'illumination de la plaine aperçue du sommet des collines: "Et soudain, familière, paisible, pourtant renouvelée et infiniment plus visible pour nous avoir été dérobée pendant quelques heures, la plaine nous était rendue, toute immobilité, et cependant d'un mouvement, d'un élan irrésistible"

(156). Jamais autant que ce matin-là, la narratrice n'a-t-elle "si bien vu la plaine, son ampleur, sa noble tristesse, sa beauté transfigurée" (156). Vision éblouissante qui plonge les deux voyageurs dans le rire puis le silence de l'entente et de la confiance en la vie.

Si l'excursion aux collines de Babcock s'inscrit dans le prolongement d'excursions préalables, elle est aussi reprise à l'intérieur même de ce sixième et dernier récit du recueil qui ne s'achève pas, comme il aurait été possible, au sommet des collines dans la contemplation de l'immensité de la plaine. Rentrés au village, les deux jeunes gens entreprennent en effet bientôt un second périple, la visite au "château" de Rodrigue Eymard, reprise et prolongation du précédent. Notation importante, Médéric est, de tous les élèves, celui qui habite le plus loin du village (166). Comme on l'avait prévenue contre les Demetriooff qui demeuraient aux confins de la ville, de même au magasin général et au bureau de poste prévient-on l'institutrice contre Médéric qui réside à plus de trois milles du village (131). Lui-même n'affiche que mépris pour les ragots des villageois: "Oh, le village! fit-il avec une sorte de commisération joyeuse . . ." (145). Si pendant l'ascension des collines, l'institutrice regrette la vie d'en-bas (156), au retour, alors que les deux voyageurs se sentent épiés des fenêtres de chaque maison, elle en arrive à partager le point de vue de son compagnon en une interjection semblable à la sienne: "Qu'ils aillent au diable! ai-je pensé tout haut" (162). En acceptant l'invitation de Rodrigue Eymard, elle prend en outre position contre le village qui prédisait qu'elle n'irait pas (167). Sa venue au "château Eymard," qui tient de la ville par son architecture et de la plaine par son isolement, lui révèle cependant l'ambiguïté de sa situation, associée qu'elle est à l'âge adulte de par sa fonction, mais aussi attachée à l'enfance par ses élèves et sa propre nostalgie pour un univers dont elle vient elle-même à peine de sortir. L'affrontement entre les univers de l'âge adulte et de l'enfance, de l'asservissement et de la liberté, qui traverse tout le recueil, atteint ici son paroxysme.

C'est pourquoi apparaît à cet instant précis, grâce aux souvenirs de Rodrigue Eymard, le personnage de Maria, la mère amérindienne de Médéric qui a tout quitté, maison, meubles, vêtements, berline, domestiques, pour retourner vers la vie nomade de sa tribu (174). La jeune institutrice, à qui Rodrigue Eymard propose en termes à peine voilés les mêmes richesses à condition d'épouser son fils, se trouve dans une situation analogue. Comme Maria, son double, et sans doute grâce à l'évocation à point nommé de son histoire, elle choisira elle aussi la part de la liberté. Car si son retour au village et son départ subséquent pour un poste en ville, "parmi des gens civilisés" (205), selon les termes du secrétaire de la commission scolaire, peut témoigner de son intégration définitive au monde adulte (comme ce sera sans doute aussi le cas pour Médéric tombé sous l'influence de son père qui l'oblige symboliquement à changer de costume), il est tout aussi vrai que son refus de l'offre de Rodrigue Eymard signifie son rejet d'intégration au monde adulte par le mariage, et associe son retour vers ses origines citadines à celui de

Maria vers sa tribu au-delà de l'horizon de la plaine. Malgré la direction opposée de la fuite des deux femmes, leur décision est la même. Aussi le retour du château Eymard au milieu d'une tempête de neige a-t-il valeur symbolique. Ici encore l'institutrice, guidée par Médéric, doit traverser une immensité rase, perdre son chemin avant de le retrouver, et connaître l'illumination en forme du rêve qu'elle fait qu'on la découvrira, elle et son compagnon, morts gelés: "Au chaud, entre les couvertures, je m'abandonnai au rêve de partir de cette vie. Je nous voyais saufs, échappés au mal, à l'hérédité mauvaise, à l'enlaidissement de soi que l'on craint peut-être plus que tout dans la fierté de la jeunesse. . . . Je nous imaginai, Médéric et moi, tels qu'on nous retrouverait, la tourmente passée, deux pures statues, les cheveux et les cils poudrés de frimas, intacts et beaux. Tout juste aurions-nous peut-être incliné la tête l'un vers l'autre" (181). Tout dans ce récit associe les deux jeunes gens à de jeunes mariés, et leur expédition à un voyage de noces en blanc, à la fois irréel parce que refusé par l'institutrice, mais en même temps accepté, sublimé, porté à son absolu, celui vers lequel tendaient ses relations avec Vincento, Clair, Nil, Demetrioïff et André. Sa rentrée finale à la ville marque donc tout autant son arrachement définitif à l'univers de l'enfance que son refus de récupération par le monde adulte. C'est cela que dit l'apparition dernière de Médéric surgissant de la plaine sur Gaspard, comme la première fois.

Ces enfants de ma vie forme donc à n'en pas douter un recueil de récits brefs d'une remarquable cohérence. Si chaque récit semble à première vue un univers autonome, une "lecture globale" du recueil révèle que chacun éclaire les autres en même temps qu'il est en retour transformé par eux. La même histoire est dans chacun d'eux reprise, développée chaque fois davantage. Comme souvent dans ses oeuvres, G. Roy utilise le biais d'un objet privilégié pour livrer au lecteur une réflexion sur la composition de l'oeuvre même qu'il est en train de lire. C'est ici, par exemple, le bouquet lancé par Médéric à l'institutrice à la dernière page du recueil: "C'était un énorme bouquet des champs, léger pourtant tel un papillon, à peine se tenant ensemble dans sa grâce éparpillée, néanmoins il atterrit sur moi sans se défaire, s'ouvrant seulement un peu pour me révéler des corolles fraîches encore de leur rosée. Jamais je n'avais vu réunies autant de petites fleurs de la campagne. . . . Une souple lanière d'herbe l'entourait, nouée en ruban qui l'empêchait pour un instant encore de se défaire. Je le mis contre ma joue. Il embaumait délicatement. Il disait le jeune été fragile, à peine est-il né qu'il commence à en mourir" (211-12). N'est-ce pas là, et dans sa forme et son fond, l'image du recueil des six récits distincts et néanmoins liés?

De manière plus explicite encore, et doublement révélatrice puisque portant sur la découverte même de la plaine, un passage semble décrire tout à la fois la géographie de la plaine et celle du recueil, celui où Médéric et l'institutrice, au terme de leur ascension des collines de Babcock, découvrent soudain l'immensité de la plaine. Tout d'abord attirés par ses "innombrables détails captivants," ils en vien-

nent ensuite à être frappés par l'unité de l'ensemble: "Pourtant, ce n'était par aucun de ses aspects même les plus rares que la plaine prenait le coeur, mais au contraire, parce que, à la fin, ils disparaissaient tous en elle. Car si, au début, on voyait ceci et cela, et surtout le printemps dans son clos, bientôt on n'était plus conscient que de l'immuable. Les vagues rentrent dans la mer, les arbres dans la forêt, et de même, à la longue, presque tout indice de vie humaine, presque tout détail, dans la plan infini de la plaine. Ne disant rien de particulier, c'est peut-être ainsi au fond qu'elle dit tant" (157). N'est-ce pas là au mieux décrite l'architecture du recueil, le voyage dans l'espace évocateur du voyage intérieur de l'institutrice-narratrice.

NOTES

- ¹ Ce sont par ordre chronologique de parution: *La petite poule d'eau*, *Rue Deschambault*, *La route d'Altamont*, *La rivière sans repos*, *Cet été qui chantait*, *Un jardin au bout du monde*, *Ces enfants de ma vie*.
- ² René Godenne, *La Nouvelle française* (P.U.F., 1974), pp. 139-44.
- ³ "Entretien avec Michel Butor," *Etudes françaises*, 11:1 (février 1975), 69.
- ⁴ François Ricard, "Le recueil," *Etudes françaises*, 12:1-2 (avril 1976), 113-33.
- ⁵ F. L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the twentieth century — Studies in a literary genre* (The Hague and Paris: Mouton, 1971), p. 15.
- ⁶ *Ibid.*, p. 19.
- ⁷ *Ibid.*, p. 200.
- ⁸ Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie* (Montréal: Stanké, 1977), 212 pp. Toutes les citations seront tirées de cette édition et la page indiquée désormais dans le texte entre parenthèses.

A WOMAN'S SHOE

Lorna Crozier

They are moving the bones
in Santiago, making way
for the new.

The open
graves of the poor are holes
in the earth, utilitarian and simple,
the perfect shape

for a body,
nothing more.

Yet in one there is
a woman's shoe.