Document generated on 06/01/2025 4:15 a.m.

Études littéraires

Portrait de l'artiste en pédagogue dans *Ces enfants de ma vie*

Marie Francoeur

Volume 17, Number 3, Winter 1984

Gabrielle Roy : hommage

URI: https://id.erudit.org/iderudit/500667ar
DOI: https://doi.org/10.7202/500667ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Francoeur, M. (1984). Portrait de l'artiste en pédagogue dans *Ces enfants de ma vie*. *Études littéraires*, *17*(3), 545–562. https://doi.org/10.7202/500667ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ÉTUDES LITTÉRAIRES, VOL. 17 — N° 3, HIVER 1984, pp. 545-562

Portrait de l'artiste en pédagogue dans *CES ENFANTS DE MA VIE*

marie francœur

Publié en 1977, soit six ans avant la disparition de son auteur, *Ces enfants de ma vie*[1] est l'un de ces textes de maturité que l'on peut lire et relire avec un plaisir constant, voire accru, mais auquel on risque parfois de ne pas reconnaître d'emblée la place importante qu'il tient dans l'œuvre de Gabrielle Roy. L'art qui atteint un sommet sait faire oublier les heures, les semaines, les mois et même les années d'apprentissage qu'il suppose, « et le branle étant donné », l'écrivain peut « s'abandonner à l'ivresse de la création », l'écriture va « donner l'impression de couler de source[2] ». On oubliera alors trop facilement l'artiste pour n'entendre que ce que l'on tient pour les confidences de la femme de lettres reconnue livrant une autre tranche de son passé manitobain et qui fait dire à la jeune héroïne de *Ces enfants de ma vie* : « Je me voyais atteindre un avenir élevé d'où je me retournais avec une certaine commisération vers la gauche petite institutrice de campagne que j'avais été[3] ». Est-on fondé de ne voir dans ce livre que « propos et confidences », accomplissement d'un projet formé par Gabrielle Roy au temps de sa jeunesse rêveuse ? Non, doit répondre sans hésitation le poéticien[4], car si cela était, tout un pan de l'œuvre de l'auteur basculerait dans cette catégorie et, compte tenu du peu de cas fait généralement de cette sorte d'écrits, la place de l'écrivain dans la vie littéraire québécoise reposerait surtout sur ses contributions au genre romanesque, *Bonheur d'occasion* et

Alexandre Chenevert. On hésite même à clore la liste avec *la Montagne secrète*, texte considéré et présenté comme un roman par l'auteur et l'éditeur, non pas parce que la critique s'est montrée sévère à son endroit, mais bien parce qu'il pose, comme la plupart des récits de Gabrielle Roy et tout particulièrement ceux contenus dans *Ces enfants de ma vie*, le problème crucial des rapports de la fiction et de la réalité et le problème corollaire de la définition même du terme fiction.

Dans quelle mesure R.R., le dédicataire de *la Montagne secrète*, « dont les beaux récits me firent connaître le Mackenzie et l'Ungava [5] », écrit la romancière, a-t-il pu retrouver la trace de ses propres aventures dans celles du héros, Pierre Cadorai ? Si la question pouvait avoir quelque intérêt pour René Richard, l'ami de l'écrivain et sans doute celui qui lui a inspiré ce récit, il n'en va pas de même pour le sémioticien de la littérature dont les préoccupations s'attachent d'emblée aux rapports entre le texte et ses interprètes — entendons par là aussi bien auteur que lecteurs — plutôt qu'au rapport ontologique entre les deux termes de la dichotomie traditionnelle fiction-réalité. La problématique de l'être n'est pas du ressort de ce dernier, non plus que celle de la vérité historique ou à tout le moins factuelle. Sa perspective en est une essentiellement de communication. Que le circuit communicatif du texte *Ces enfants de ma vie* ait pour point de départ et pour point d'arrivée la réalité, celle perçue et vécue par Gabrielle Roy et celle de ses lecteurs, voilà qui ne saurait le surprendre. Ce qui se passe tout au long de ce circuit, cependant, cette médiation entre des segments différents de la réalité, cette organisation d'une part de réalité en vue de sa transmission vers un autre interprète enraciné dans un après et souvent un ailleurs, voilà qui peut se révéler une source d'étonnement renouvelé et un objet à connaître mieux adapté à ses instruments de recherche.

La communication, c'est-à-dire la mise en commun ou le partage par l'auteur et le lecteur des premières expériences d'une jeune institutrice manitobaine, suppose une certaine organisation discursive. Dans *Ces enfants de ma vie*, on pourra constater l'existence d'une double structuration, l'une correspondant à la dimension fictionnelle, l'autre ayant trait à la dimension esthétique, en un mot au genre littéraire choisi pour livrer la fiction. On postulera donc l'existence de deux

niveaux de discours se déroulant simultanément et dont le premier, le niveau fictionnel, demeure tout au long subordonné au second, le niveau poétique ou littéraire, qui revêt dans ce cas-ci la forme de la nouvelle. Chacun de ces niveaux peut être décrit selon le MODE de signifier des signes qui le composent, selon l'USAGE principal assigné par la société à ce type de discours et selon la FONCTION qu'il remplit dans une collectivité donnée.

Niveaux de discours	**Mode**	**Usage**	**Fonction**
Fictionnel	Désignatif	Valorisant	Didactique
Poétique	Appréciatif	Valorisant	Esthétique

Le mode désignatif du discours de fiction : la narration et la description

De façon très large et très souple, on peut dire du discours de fiction qu'il est celui dans lequel « une certaine séquence d'événements est désignée mais le fait que les événements aient eu lieu comme ils sont racontés ne constitue pas, comme c'est le cas pour le discours scientifique, la question fondamentale[6] ». Que Vincento, dans la nouvelle du même nom, ait été, en fait, le dernier enfant à arriver en classe pour se faire inscrire par la jeune institutrice n'importe pas. Ce qui est significatif en revanche, parce que c'est l'élément fictif par excellence, c'est que l'instance responsable de la mise en forme, de la structuration d'un segment de réalité, ait choisi de placer l'arrivée de Vincento après celle des autres enfants. Si la fiction n'est jamais dissociable des événements narrés ou à narrer, à tel point que l'usage courant fait de fiction un synonyme de récit et surtout de récit d'événements non réels, il faut retenir que pour le sémioticien de la littérature la fiction sera d'abord un ACTE DE DÉSIGNATION, lequel s'accomplit aussi bien dans une écriture descriptive que narrative. Dans le concret des situations de communication où s'inscrivent les textes, rares sont les catégories pures. L'article d'encyclopédie

pour les jeunes désignera la marmotte ou la taupe par ses prédicats qualificatifs [7] : on y rencontrera l'écriture descriptive dans son aspect statique ou de pause. Qu'on y ajoute les prédicats fonctionnels [8] et l'écriture descriptive se fera dynamique : des micro-récits de caractérisation s'esquisseront. La nouvelle ne désigne pas autrement, comme dans cet exemple tiré de *Ces enfants de ma vie* :

> **Bientôt comme la route remontait d'un faible creux, d'assez loin encore une maison devint visible, entourée de piquets tous coiffés de seaux à lait. Les petits Morrissot se mirent à crier, en joie :**
>
> **— C'est chez nous ! C'est chez nous !** [9]

La désignation « C'est chez nous ! C'est chez nous ! » qui termine le segment descriptif s'est au préalable développée dans un réseau de prédicats qualificatifs « d'assez loin » et « visible », par exemple, et de prédicats fonctionnels tels que « remontait » et « se mirent à crier ». Leur ordonnancement, leur ordre d'apparition, cependant, est celui de la fiction, l'événement désigné et décrit, l'arrivée chez les Morrissot, trouvant sa place dans la séquence des autres événements de même teneur, après l'arrivée chez les Lachapelle et chez les enfants auvergnats, et avant l'arrivée chez les Badiou, les hôtes, ce soir-là, de l'institutrice.

Chez beaucoup d'écrivains, des romanciers et des conteurs en particulier, l'organisation d'une partie de la réalité en vue de sa transmission, et partant la désignation d'une certaine séquence d'événements, passe par la mise en forme du récit, par l'écriture narrative. L'expansion descriptive, si importante soit-elle dans le discours de fiction, reste alors subordonnée à la narration qui se confond, à toutes fins utiles, avec l'acte de désignation. Tel n'est pas le cas, cependant, chez Gabrielle Roy. Même dans un roman comme *Bonheur d'occasion*, il serait présomptueux de vouloir n'accorder qu'un statut ancillaire à l'écriture descriptive. De l'ensemble des segments descriptifs constituant le chapitre X, par exemple, deux que l'on pourrait intituler respectivement « le swing » et « la valse » [10] illustrent bien les rapports étroits de la désignation et de la description dans ce type de fiction romanesque. Les diverses désignations de Florentine, qui s'épanouissent en autant de descriptions, la danseuse, l'humiliée, la séductrice, l'amoureuse, la rêveuse, la déçue, la fatiguée, résument les relations de la jeune femme avec elle-même, avec Emmanuel, l'homme

qui l'aime, avec Jean, l'homme qu'elle aime. L'écriture descriptive de la romancière pose, récapitule et prédit le déroulement de la séquence événementielle dans le roman cependant qu'elle lui confère des résonances dont l'aurait privé la seule narration.

Dans un recueil de nouvelles comme *Ces enfants de ma vie*, l'organisation en discours de fiction s'appuie essentiellement sur l'écriture descriptive. Cette fois, c'est l'écriture narrative qui se fait l'alliée de la description. Qu'est-ce donc, en effet, que « Vincento » sinon un montage de sept segments descriptifs ou portraits en action de longueur variable, dont le sixième et le plus long fait justement connaître au lecteur « le petit desperado » nommé Vincento en lui accordant toute l'importance due au héros de cette exceptionnelle « journée de violence[11] ». Chaque segment-portrait pourrait alors correspondre à la formule suivante :

$$C + FV + P(pq / pf)$$

C tient lieu du connecteur phrastique. Tous les connecteurs phrastiques de cette nouvelle, sauf un, sont des adverbes et des notations de temps que Weinrich appelle « adverbes de la consécution narrative » parce qu'ils servent à marquer le triple pas du récit, l'articulation de la structure narrative[12]. FV désigne une forme verbale, en l'occurrence, un passé simple, temps de l'énonciation historique, selon Benveniste[13] et véhicule du premier plan du récit selon Weinrich[14]. P désigne le personnage, Roger Verhaegen, Georges, Arthur, d'autres enfants ou Renald, chacun décrit par ses prédicats qualificatifs et fonctionnels. Les formes verbales à l'imparfait de l'indicatif marquant l'arrière-plan du récit[15], c'est-à-dire l'objet de la description, sont ici le véhicule privilégié des prédicats fonctionnels. Par leur prolifération, elles signalent que jamais l'écriture narrative ne parvient à conquérir son autonomie, à s'imposer par elle-même. Celle-ci sert de support à la description détaillée des enfants et de leur institutrice.

On peut observer un fonctionnement quasi identique dans chacun des autres discours de fiction du recueil. Si, parfois, la narration semble prendre plus d'importance, c'est qu'elle se fait micro-récit de caractérisation comme dans « Demetrioff » où la visite du père à l'école et la sévère correction qu'il inflige à Yvan seront racontées en un volet destiné à servir de

Segments-Portraits	C	FV	P	pq	pf
I	Tôt, ce matin-là	me parvinrent	Roger Verhaegen	petit/ très doux/ très docile/	hurlant/ quand il le voulait bien/
II	Alors	arriva	Georges	petit/ silencieux/	
III	Alors	me vint en aide	Arthur	le plus gai/ petit garçon du monde	tout sautillant/
IV	Après/ tout à coup	je fus entourée	d'autres enfants		se découvrant/ se mettaient à chigner
V	Hélas	je perdis	Renald		il pleurait
VI	lorsque soudain/ alors/	nous parvint/ parut	Vincento	petit garçon/ accroché à son père	

repoussoir à l'autre volet consacré à Demetrioff le dernier, le petit scribe inspiré, qui eut son jour de gloire et d'amour lors de la seconde visite du père Demetrioff à l'école, à l'occasion de la journée des parents. La tension dramatique qui ne fait pas défaut aux nouvelles leur vient davantage de ces segments descriptifs fortement contrastés que du récit dont la trame à peine nouée s'interrompt pour que la description des personnages puisse se déplier dans toute son extension, pour qu'ils naissent au fil des mots dans toute leur subtilité et toute leur complexité. Un autre exemple frappant à cet égard, la section V de « De la truite dans l'eau glacée », la visite et le repas de l'institutrice à la pompeuse et sinistre demeure du père de Médéric. Les trois personnages en présence, la jeune fille, Médéric et Rodrigue Eymard, vivent une relation d'opposition très forte que marque le contraste de leur comportement traduit en prédicats qualificatifs et fonctionnels. Ainsi, la droiture, la discrétion et la sobriété des deux premiers personnages tranchent sur la verbosité de ce redoutable ivrogne qu'est Rodrigue Eymard, le « trigaudeux » au dire de la logeuse

de l'institutrice. L'instance responsable en dernier ressort du mode de désignation nous livre, sous forme de description, un exemple de la dualité sinon de la duplicité du personnage dans l'extrait qui suit :

> **Par moments, son ton larmoyant était bien celui d'un ivrogne qui cherche à apitoyer sur son sort. Puis je sentais peser sur moi un regard lourd et perspicace. Il me scrutait avec une attention dont je ne percevais pas le sens. De nouveau surprise par son changement de ton, je l'entendais maintenant me donner raison avec une sorte de douceur**[16].

Du reste, le mode de désignation commun à tous les discours de fiction de Gabrielle Roy, depuis la révélation fulgurante de *Bonheur d'occasion* jusqu'aux discrets « écrits divers » de ses dernières années, ne serait-ce pas cette maîtrise de l'art descriptif qui procède par de subtiles touches successives jusqu'à ce que surgisse le miracle de ces êtres de fiction, plus vrais que réels, et qui ne manquent pas d'évoquer les fleurs de papier et de tissu fin de la mère de Nicolaï, « si délicatement faites qu'on avait envie de les porter à son visage telles des fleurs vivantes[17] ».

Le discours de fiction : son usage valorisant et sa fonction didactique

Dans *Ces enfants de ma vie*, d'un discours de fiction à l'autre, au fur et à mesure que la désignation s'organise en descriptions pour livrer au lecteur la connaissance de nouveaux espaces, de nouveaux moments, de nouveaux êtres, un personnage surgit dont les contours s'affirment et se précisent en partie grâce à une voix qu'il fait entendre à des moments textuels marqués. Cette voix, on l'aura vite reconnue, c'est celle de l'héroïne de ce monde de la fiction, le personnage focal par excellence de l'acte de désignation, la jeune institutrice qui en est à ses premières années d'enseignement « dans une école de garçons, en ville[18] » ou « fraîchement sortie de l'École normale[19] » dans un petit village de la plaine manitobaine. Généralement, au début et/ou à la fin d'un paragraphe, le « je narré » prend la parole pour émettre un jugement à l'égard d'une situation passée ou à venir ou d'un personnage évoqué. Ainsi la description de la mère de Roger Verhaegen dans « Vincento » s'achève sur ce commentaire :

> **J'avais déjà quelque expérience des mères, des enfants, et me demandai si celle-ci, forte comme elle pouvait en avoir l'air, n'en était pas moins**

du genre à se décharger sur les autres de son manque d'autorité, ayant sans doute tous les jours menacé : « Attends, toi, d'aller à l'école, pour te faire dompter[20] ».

Juste avant l'arrivée du personnage éponyme de la même nouvelle, l'institutrice récapitule et évalue la situation. « Un peu plus tard, trente-cinq enfants inscrits et à peu près tranquillisés, je commençais à respirer, je me prenais à espérer la fin du cauchemar, pensant, maintenant j'ai dépassé le plus noir. » Suit alors une brève description de la classe : « Je voyais de petits visages sur lesquels j'étais encore en peine de mettre un nom m'adresser un premier sourire furtif ou, en passant, une caresse du regard », que vient clore ce jugement du discours délibératif, axé sur l'avenir : « Je me disais : Nous allons vers l'amitié...[21] ». La première matinée de Vincento en classe ne laissant en rien présager une heureuse insertion dans le milieu scolaire, l'héroïne évalue son état : elle a « la mort dans l'âme » en s'en revenant à l'école après le déjeuner. Elle jauge le petit et son père : « Ils vont revenir en larmes, le père, l'enfant. Je vais avoir à les séparer encore une fois, chasser l'un, combattre l'autre ». Elle en arrive à voir sa vie d'institutrice « sous un jour accablant[22] ». Ces trois jugements forment à eux seuls presque tout un paragraphe-charnière puisqu'il fait suite à la désignation de la première matinée d'école et que va s'amorcer l'après-midi où se jouera la partie décisive en ce qui concerne Vincento.

L'ardente jeune maîtresse d'école, aimant les enfants et singulièrement les plus pauvres, les plus vulnérables, comme ces enfants d'immigrants pour qui l'école constitue un choc culturel d'une acuité rare puisqu'on leur parle dans une langue qu'ils ne comprennent pas, on la retrouve dans « L'enfant de Noël » avec son exquise délicatesse, sa générosité et sa promptitude au découragement lorsqu'elle craint de faillir à sa tâche. L'examen des cahiers d'élèves la désole : « et souvent c'était si mal fait que je me désespérais d'être jamais bonne à ma tâche ». Suit une description détaillée du cahier du petit Clair qui s'achève sur le double jugement favorable, celui-là, à « l'enfant-guide » et à l'institutrice :

Cet enfant aurait réussi à faire quelque chose de joli avec des pages remplies de bâtons seulement. Je lui disais chaque fois, c'était plus fort que moi, c'était un peu comme si en le louant je me rassurais moi-même sur mes mérites d'institutrices :

— Que tu travailles donc bien, Clair ![23]

Le segment-portrait du petit Clair à pied d'œuvre répond à la formule proposée plus haut. Il faut maintenant y ajouter deux éléments toutefois, lesquels caractérisent l'écriture descriptive de Gabrielle Roy, à savoir J^+ et J^- correspondant à un jugement favorable ou à un jugement défavorable sur l'objet de la description et qui figurent ici dans l'ordre suivant :

$$J^- + C + FV + P(pq/pf) + J^+$$

Au besoin, cet ordre peut être inversé, le jugement favorable précédant la description et le jugement défavorable la suivant. La formule, d'ailleurs, se révèle d'autant plus utile qu'on l'utilise avec souplesse. Une souplesse exigée par l'écriture dont on veut rendre compte. Compagnon inséparable de la description dans le discours de fiction, le jugement parfois s'exprime de la façon la plus laconique possible. Dans l'exemple qui va suivre, il est réduit à une simple étiquette apposée sur une situation ; il survient après une série de descriptions présentant le cadeau de Petit-Louis, de Johnny, d'Ossip et de Tascona à l'institutrice pour Noël. Trois mots suffisent, un syntagme nominal et un connecteur adversatif, pour introduire en le « plaçant » dans la série qu'il vient clore, le cadeau de Nicolaï : « Le clou de la journée, toutefois[24] ». La description de ce dernier cadeau s'achève par deux jugements consécutifs. Le premier des deux, celui de deux compagnes de travail de l'institutrice, « Tu as reçu des roses ! Veinarde, va ! », où, par leur méprise, elles témoignent de la vérité de l'art d'Anastasia, est immédiatement revu et le cadeau, situé dans une plus juste perspective par ce second jugement de l'héroïne, celui-là : « Et veinarde je l'étais d'avoir pu capter sur le visage de Nicolaï, à l'arrivée de son père, un tel saisissement que j'avais pu croire l'enfant étouffé de bonheur[25] ». Quant au jugement initial qui précède la description du cadeau de Noël de la mère de Clair à son petit garçon, une paire de mitaines neuves, il prend plutôt les allures d'une simple constatation : « Je constatai qu'il avait aujourd'hui deux paires de mitaines à enfiler l'une sur l'autre, les anciennes que je reconnaissais et de toutes neuves à dessins compliqués en brillantes couleurs[26] ». Trois jugements, cependant, ferment la description. Mis en relief par leur transcription sous forme de réplique de l'institutrice, ils constituent un paragraphe qui amorce le dénouement de la nouvelle :

— Oui, mais il n'y en a pas de plus jolies. Le cadeau que tu m'as offert est encore mieux cependant. Aussi, tu as bien agi en me l'apportant en cachette des autres enfants. Ils auraient pu en être envieux.

Ces jugements constituent autant de témoignages de l'extrême délicatesse, de la générosité, de la connaissance et de l'amour des enfants qui caractérisent la jeune pédagogue. Ils participent ainsi à l'élaboration d'un portrait dynamique déjà pris en charge par d'autres éléments du texte de fiction, notamment les descriptions qui livrent au lecteur dans leurs contrastes et leurs nuances les interrelations se nouant entre l'héroïne, les élèves, les parents, sa propre mère et les autres institutrices.

« L'Alouette » et « Demetrioff », par d'autres jugements encadrant de nouvelles descriptions, ajoutent à la connaissance du personnage central que se donne peu à peu le lecteur. Le petit Nicolaï de « L'enfant de Noël », amoureux de sa maîtresse d'école, n'avait eu de cesse qu'il ne l'eût amenée, à la lisière du dépotoir de la ville, voir la coquette cabane de ses parents. Dans « L'Alouette », l'héroïne raccompagne son petit chanteur prodige chez sa mère, dans un bidonville qui exerce « un curieux attrait », « sous le haut ciel plein d'étoiles, avec ses cabanes le dos à la ville, tournées vers la prairie que l'on pressentait vaste et libre [27] ». La section II de « Demetrioff » entraîne le lecteur sur les traces de l'héroïne jusqu'à cet étrange territoire inconnu, ce pays aux frontières réelles mais invisibles, la « petite Russie ». L'institutrice y fait connaissance avec la mère Demetrioff, « une femme d'allure si pareille à celles que l'on voit sur la couverture des éditions populaires de romans russes, que j'éprouvai presque le désir d'aller vérifier au toucher si elle n'était pas une image [28] ». Son futur élève, Demetrioff le dernier, lui apparaît « tout à coup, au milieu de l'allée lumineuse, sa tête noire découpée dans du soleil comme un visage d'icône dans son nimbe doré [29] ». Cette première description valorisante du petit, aperçu sur le seuil de la tannerie paternelle, atténue un jugement sévère d'une autre institutrice sur « son » Demetrioff, âgé de dix ans et dont le visage « annonce soixante ans de ruse et de stupide entêtement [30] ». L'ouverture d'esprit, la curiosité intellectuelle alliée à un profond respect de l'autre dans sa différence, l'intérêt pour les diverses cultures nationales de ses élèves qui font poser à la jeune femme une foule de questions sur le sens des chants ukrainiens de Nil et lui permettent de voir en cette

alouette des champs « un bon petit Koulak décidé à s'instruire[31] », ces qualités exceptionnelles de la pédagogue éclatent dans « Demetrioff » où un autre enfant, riche d'un talent tout aussi remarquable à sa manière, est saisi à la fois dans sa culture religieuse et dans le meilleur de son long ascendant de paysan russe. Dans les deux extraits qui suivent, descriptions et jugements témoignent à l'envi du don rare qu'a la jeune maîtresse d'école de voir au delà des apparences et de saisir l'inexprimable. Étonnée et bouleversée par l'exploit du petit Demetrioff qui a devancé ses leçons d'écriture, l'héroïne le considère avec attention et se demande :

> **Mais quelle était donc à la fin cette passion qui le dominait ? Avec ses étranges yeux dont le feu noir était tourné vers l'intérieur, son visage accaparé plutôt que transfiguré, il me rappela ces pauvres petits saints anonymes des iconostases qui adorent de loin le Créateur sans même songer à lui demander de lever les yeux sur eux[32].**

Pour les autres institutrices de l'école, le nom même de Demetrioff en est venu à symboliser une sournoise et efficace résistance à l'instruction, une révolte contre le père et contre l'école, un comportement de clan caractérisé par la ruse, la délation, la violence, l'entêtement et l'ignorance. Cependant, une sorte de miracle se produit avec Demetrioff le dernier, miracle que l'héroïne a le bonheur et l'intelligence de comprendre :

> **Peu à peu me venait à l'idée qu'il n'était pas commandé seulement de lui-même dans son acharnement à écrire. Mais peut-être par une faim lointaine. Une mystérieuse et longue attente. Il me venait la singulière impression que ce pauvre petit enfant était poussé à écrire par des générations loin en arrière qui le pressaient impitoyablement[33].**

Finesse d'observation, perspicacité et empathie deviennent de précieux auxiliaires dans la drôle de guerre où s'affrontent la jeune fille de dix-huit ans entamant sa deuxième quinzaine d'enseignement au sortir de l'École normale et Médéric Eymard, son plus grand élève, qui allait avoir quatorze ans et la dépassait « d'un bon demi-pied ». La première partie de la nouvelle, « De la truite dans l'eau glacée », s'achève par cette appréciation fort juste de la situation : « Le spectacle, qui n'avait été donné apparemment que pour moi seule, à la fenêtre, me parut bien, cette fois, l'aveu d'une solitude comme il ne peut y en avoir d'aussi profonde qu'aux derniers jours presque de l'enfance[34] ». Les trois qualités mentionnées plus haut vont permettre à l'institutrice inexpérimentée de réussir

là où toutes les autres avant elle avaient échoué. Mobilisées au service de ce que l'héroïne appelle sa « frénésie de le faire avancer », un besoin et une ardeur à communiquer son savoir, à faire progresser même le plus récalcitrant des écoliers, elles se verront confirmées par ces deux jugements prononcés à la suite d'un succès important : « Je peux dire que je connus l'instant précis où s'éveilla en Médéric l'amour des livres et j'en fus certainement heureuse au plus haut point [35] ».

La dernière nouvelle de *Ces enfants de ma vie*, de loin la plus longue, révèle au lecteur par un jeu de contraste fréquent dans l'écriture du discours de fiction un aspect complémentaire du personnage central, la pédagogue. Ici, la jeune fille gauche, inexpérimentée et rêveuse, si apte à comprendre Médéric, l'adolescent sensible et révolté, parce qu'elle-même sort à peine de cette période de sa vie, s'oppose à la maîtresse d'école déjà plus âgée dont s'énamouraient les tout petits dans les premiers textes du recueil. Histoire d'amour comme toutes celles qui la précèdent, sa désignation porte cependant sur une zone plus délicate, plus ambiguë, où les protagonistes, le plus souvent, s'enferment dans leurs rôles sociaux respectifs mais s'en échappent l'espace d'un moment privilégié pour devenir complices, où le terme maîtresse retrouve sa double signification, dans l'esprit de Rodrigue Eymard et des villageois à tout le moins. Cette nouvelle, placée à dessein en fin de recueil, met un point final à une série d'apprentissages que fait l'héroïne au contact de chacun des « enfants » qui lui sont confiés et dont la nouvelliste a retenu les plus significatifs. Sans doute, l'exploration du faisceau des relations humaines qui se nouent autour de la personne de l'enseignante dans l'exercice de ses fonctions, n'eût pas été complète sans ce dernier volet où Médéric et la jeune fille acquièrent l'un par l'autre, le plus précieux et le plus difficile des savoirs, le savoir-être. Aussi n'est-il pas étonnant que le texte s'achève par cet ultime jugement de l'héroïne sur le bouquet de fleurs des champs lancé par Médéric : « Il disait le jeune été fragile, à peine est-il né qu'il commence à en mourir [36] ».

Pour peu que l'on s'arrête à l'art d'écrire de Gabrielle Roy, dans *Ces enfants de ma vie* à tout le moins, il devient évident que par son mode de signifier l'ensemble du discours de fiction entretient des rapports privilégiés avec le didactique, le pédagogique, le judiciaire et... le délibératif [37]. Les descriptions

posent le contenu, les circonstances et les conditions d'un apprentissage à faire ou fait par un personnage. Qu'on en juge par celle-ci qui a trait à ce que l'institutrice appelle un pacte et l'élève, un marché : « Toi, tu apprends tout ceci — j'indiquai une bonne tranche des pages d'une grammaire — et moi, dès que tu sauras ces conjugaisons, dans deux semaines, peut-être, si tu y arrives, j'irai avec toi dans les collines de Babcock[38] ». Les jugements, qu'ils suivent, qu'ils précèdent ou comme c'est souvent le cas qu'ils encadrent les passages descriptifs, s'en distinguent par la teneur et répondent à une autre nécessité. Antéposés, ils amorcent le processus d'apprentissage et évaluent un cours d'actions à suivre pour que ce dernier soit fécond. Juste avant de proposer son surprenant pacte, l'héroïne se livre en son for intérieur à cet exercice de délibération : « Je méditais, non pas sur l'imprudence à laquelle j'étais en passe de consentir, mais singulièrement, à travers la confusion de mes pensées, sur le parti que je pourrais tirer du passionné désir apparu chez Médéric de m'emmener dans les collines ». Postposés, les jugements porteront sur l'expérience vécue et décrite qu'ils sanctionnent ou qu'ils condamnent. Au retour des collines de Babcock, élève et institutrice empruntent la grand-rue déserte sous le regard désapprobateur des villageois qui les épient de leurs fenêtres sans lumière. L'appréciation de l'héroïne au sujet de la journée se trouve entachée par la suspicion et la réprobation du village. « La pure joie qui avait rempli la journée de bord en bord eut le goût d'un soupçon de fiel répandu dans une fine eau claire[39] ». Un deuxième jugement vient alors fustiger l'attitude des villageois qui a fait l'objet d'une description détaillée : « Qu'ils aillent au diable ! ai-je pensé tout haut[40] ».

Il serait erroné de croire que le mode désignatif du discours de fiction repose exclusivement sur l'articulation des éléments narratifs et descriptifs tandis que l'usage valorisant, qui distingue ce dernier des autres discours dont le mode de signifier est aussi désignatif comme les discours scientifique, légal ou cosmologique, entre autres, ne se fonde que sur l'occurrence des jugements émis par le personnage central, voire par d'autres acteurs du monde de la fiction. Des rapports dialectiques unissent les segments descriptifs et les jugements au sein du discours de fiction qui en instaurent la dimension cognitive. Les uns et les autres sont régis par la fonction didactique que l'on peut définir comme ce qui structure un

certain savoir, objet de la désignation, en catégories du type /faisable/-/non faisable/ ou /coupable/-/non-coupable/, par exemple.

De nouvelle en nouvelle, par ses descriptions orientées aussi bien que par le train de jugements qu'il propose, le discours de fiction trace en filigrane le portrait d'une pédagogue que la mémoire du lecteur, semblablement à l'œil et au cerveau de celui qui contemple un tableau, doit reconstruire. Ce portrait, que l'acte de désignation produit grâce à la collaboration de l'auteur et du lecteur, ne saurait être neutre. La fonction didactique organise un système de signes afin de proposer un enseignement et le savoir dont elle opère la classification est ipso facto valorisé. Ce n'est pas un effet du hasard si les sociétés les plus diverses ont choisi de consigner sous forme de fiction les enseignements considérés essentiels et nécessaires à leurs membres. L'usage primordial du discours de fiction, c'est la valorisation de certains comportements, de certaines attitudes morales et intellectuelles que celui-ci désigne. Même quand il fait l'économie des « bons » et des « méchants », comme dans *Ces enfants de ma vie*, un tel discours vise à promouvoir chez ses récepteurs des préférences pour l'objet de sa désignation et, à la limite, pour lui-même quand il se fait auto-référentiel et atteste sa propre valeur.

Toutefois, l'ordonnancement du savoir propre à la mise en forme de fiction ne conserve pas le caractère pragmatique qu'il revêt dans le discours mythique, par exemple. Alors que le mythe transmet un savoir portant sur un ensemble de conduites valorisées par la société et que l'individu-récepteur doit faire siennes en restructurant sa hiérarchie des valeurs et en les vivant dans le concret de son existence, le discours de fiction transforme son récepteur en spectateur et l'invite à « contempler » des acteurs qui, à des degrés divers, incarnent certaines valeurs désignées, celles de l'instance responsable de la fiction. Ce désengagement du récepteur que ne manque pas de produire le discours de fiction et qui fait percevoir les valeurs qu'il propose comme possibles plutôt qu'effectives, explique les nombreux surcodages dont ce dernier fait souvent l'objet. Dans le cas présent, l'auteur a eu recours à l'un des discours poétiques reconnus, la nouvelle, pour assurer à son texte une structuration plus forte, plus complexe et, partant,

plus apte à transmettre la signification qu'il entendait lui voir reconnaître.

Le discours poétique : son mode appréciatif et son usage valorisant

La désignation de la séquence des faits dans le discours de fiction obéit donc aux principes qui sont ceux de la nouvelle. Elle revêt nécessairement un caractère frappant et les événements, les lieux, les êtres décrits appartiennent à l'aire découpée dans une portion de la réalité par cette forme savante : chaque figure y est « solide, particulière, unique[41] ». Le discours poétique, en prose ou en vers, est essentiellement appréciatif dans son mode de signifier. Même si certains des signes qui le composent ne perdent pas tout à fait leur caractère désignatif, cette qualité leur sert à isoler et à mettre en relief ce que les « appréciateurs[42] » ou signes propres à ce discours signifient. Les trois vers suivants d'un poème de Roland Giguère, « Les Mots-flots », montrent comment la description-désignation fait le jeu de l'appréciation :

> **Les mots-flots viennent battre la page blanche**
> **où j'écris que l'eau n'est plus l'eau**
> **sans les lèvres qui la boivent**[43]

Dans la nouvelle, « La Maison gardée », descriptions et jugements de l'héroïne reçoivent la sanction de la nouvelliste :

> **Chaque fois j'en étais émue. Je voyais poindre ces minuscules silhouettes dans l'ampleur de la plaine vide et je ressentais profondément la vulnérabilité, la fragilité de l'enfance en ce monde, et que c'est pourtant sur ces frêles épaules que nous faisons porter le poids de nos espoirs déçus et de nos éternels recommencements.** [...] **Encore aujourd'hui m'émeut ce sentiment que l'on confie** [...][44].

À nouveau les deux voix, celle de l'héroïne et celle de la nouvelliste, se recouvrent presque pour évaluer semblablement une conduite qu'illustrent « De la truite dans l'eau glacée » et tous les autres textes du recueil, en définitive.

> **Mais ce fut bientôt plus fort que moi, je fus reprise par la frénésie de le faire avancer coûte que coûte. Telle était alors ma fièvre, impérieuse comme l'amour, en fait c'était de l'amour, ce passionné besoin que j'eus toute ma vie, que j'ai encore de lutter pour obtenir le meilleur de chacun**[45].

□ □ □

Régi par la fonction esthétique, le discours poétique n'a cure de la dichotomie fiction-réalité. Il prend son bien où il le trouve, de part et d'autre d'une frontière pour lui sans pertinence. Art de la communication et communication par le truchement de l'art, ce qui lui importe c'est de donner à son interprète une sensation de l'objet qu'il signifie « comme vision et non pas comme reconnaissance[46] ». La hiérarchie des valeurs morales, intellectuelles et esthétiques dont ses appréciateurs tiennent lieu et que l'écriture descriptive présente de la manière la plus frappante, la plus singulière possible, le discours de chacune des nouvelles la propose sous des aspects sans cesse renouvelés à l'intention du lecteur. Car le discours poétique n'a pas pour tâche d'informer quant à un objet mais d'abord d'en créer un. Il est donc le lieu de l'exploration et de la mise en place d'évaluations inédites jusque-là. À cet égard, *Ces enfants de ma vie* diffère d'un texte non littéraire où l'auteur livrerait tout à la fois des souvenirs de jeunesse et le credo qui aurait inspiré sa vie. Par le biais de ses signes appréciateurs, le recueil de nouvelles entend amener l'interprète-lecteur à accorder à ce qui est signifié, c'est-à-dire jugé et sanctionné, la préférence dans son propre comportement. En raison de l'usage valuatif du discours poétique, la lecture du texte peut donner lieu à un apprentissage, à une restructuration de l'horizon d'attente de l'interprète et à une réorganisation de sa hiérarchie des valeurs. En choisissant ce livre, le lecteur s'attendait peut-être à apprendre du nouveau au sujet de Gabrielle Roy, la femme et l'institutrice. Peu à peu, il a l'occasion de découvrir l'artiste qui décrit davantage son art qu'elle-même dans une série de portraits et un autoportrait dynamiques. En dernière analyse, le discours poétique, s'il cherche à ravir l'adhésion à ce qu'il signifie, entend surtout convaincre de sa propre valeur. *Ces enfants de ma vie* se refermant sur lui-même devient son propre objet.

Université Laval

Notes

[1] Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 1977.
[2] Lettre inédite à l'auteur de l'article en date du 14 juin 1976.
[3] Gabrielle Roy, *op. cit.*, p. 183.
[4] Théoricien des formes littéraires dont le rôle ne doit pas être confondu avec celui du critique.
[5] Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 1961.
[6] Charles W. Morris, *Signs, Language and Behavior*, New York, George Braziller Inc., 1946, p. 128-129. Traduction de M. Francœur.
[7] Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique* nº 12, p. 467.
[8] Hamon, dans l'article cité plus haut, emploie les termes prédicats verbaux et prédicats fonctionnels. Nous avons préféré celui de prédicats fonctionnels rappelant l'aspect narratif de ces éléments d'une description.
[9] Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*, p. 105.
[10] Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Paris, Flammarion, 1947, p. 161-165.
[11] Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*, p. 16.
[12] Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 113-133.
[13] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 242.
[14] Weinrich, *op. cit.*, p. 107-130.
[15] *Id.*
[16] Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*, p. 171.
[17] *Id.*, p. 24.
[18] *Id.*, p. 7.
[19] *Id.*, p. 95.
[20] *Id.*, p. 7-8.
[21] *Id.*, p. 9.
[22] *Id.*, p. 15.
[23] *Id.*, p. 20.
[24] *Id.*, p. 31.
[25] *Ibid.*
[26] *Id.*, p. 36.
[27] *Id.*, p. 57.
[28] *Id.*, p. 74-75.
[29] *Ibid.*
[30] *Id.*, p. 64.
[31] *Id.*, p. 46.
[32] *Id.*, p. 82.
[33] *Id.*, p. 83.
[34] *Id.*, p. 137.
[35] *Id.*, p. 150.
[36] *Id.*, p. 212.
[37] Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 52-53. Nous avons cru bon compléter son énumération en y ajoutant le délibératif qui apparaît à l'occasion dans *Ces enfants de ma vie*. Les propos de Philippe Hamon ont trait à la description proprement dite, toutefois, et non à un type de discours où s'affirme l'écriture descriptive.
[38] Gabrielle Roy, *op. cit.*, p. 153.
[39] *Id.*, p. 162.

[40] *Ibid.*

[41] André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 185.

[42] Charles W. Morris, *op. cit.*, p. 136.

[43] Roland Giguère, *L'Âge de la parole*, Montréal, L'Hexagone, 1970, p. 107.

[44] Gabrielle Roy, *op. cit.*, p. 95.

[45] *Id.*, p. 139.

[46] Victor Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 83.