

Études Québécoises

.....
Revue internationale de l'ACEQ

2007 N° 1

- Ook Chung *La littérature migrante au Canada*
- Gilles Dupuis *Jacques Poulin, romancier de la dérive*
- Karim Larose *L'âge de la parole: langue et littérature dans les années 1960 au Québec*
- Virginie Schmitt *L'Acadie ou la francophonie oubliée du Canada. Présentation rapide des phénomènes de bilinguismes additif et soustractif*
- Kim In-Whan *Une étude sur Pélagie-la-Charrette d'A. Maillet*
- Yun Chul-Ki *Aspects spatio-temporels de la migration dans Les Lettres Chinoises de Ying Chen*

Jacques Poulin, romancier de la dérive

Gilles Dupuis

(Université de Montréal)

요약

‘표류’는 자크 폴랭의 작품에 반복되어 나타나는 주제다. 이 주제는 그의 소설 주인공들의 방황의 특징을 보여준다. 퀘벡의 주요 작가로서 ‘조용한 혁명기’ 때부터 작품 활동을 시작한 자크 폴랭의 소설을 연구하는 이 논문은 ‘표류의 시학’(프랑스 철학자 다니엘 클라네르의 표현)의 요소들을 드러내 보이는 것을 목적으로 한다. 다니엘 클라네르의 그 ‘표류의 시학’에 따르면, 겉으로 보기에는 간결하고 명쾌하게 구상되어 있는 것 같지만 주의 깊게 안쪽을 살펴보면 기만적이거나 피상적인 독서가 간파하지 못하는 더 복잡하고 모호한 내면을 드러낸다. 아울러 이 논문은 두 관점, 즉 주제 분석과 서사학적 분석을 통해 작가의 작품을 접하면서 폴랭의 작품들에 작동하는 글쓰기의 개념(특히, 『푸른 고래가슴』(1970)에서 그 예를 많이 볼 수 있다)을 밝혀보는 것 또한 목적으로 한다.

Introduction à la dérive poulinienne

La dérive est un thème récurrent chez Jacques Poulin. Elle caractérise aussi bien l'errance des protagonistes de ses romans, qui sont autant de doubles de l'auteur, que le mouvement même de l'écriture qui les anime. Plus qu'un simple thème, il s'agit en fait d'un

leitmotiv structurel de l'œuvre poulinienne¹⁾, dénominateur commun aux personnages écrivains qui la traversent et fil conducteur de leur itinérance singulière qui a nom écriture.

Sur le plan thématique, la dérive est à prendre au sens littéral et figuré du mot. Dans les deux cas, elle renvoie à l'idée d'errance. Au sens premier, elle signifie la déviation d'une embarcation, dans sa trajectoire, sous l'effet des courants. Or la dérive aquatique est présente dans au moins deux romans de Poulin, et chaque fois de façon dramatique. Dans *Jimmy*, elle se signale d'abord dans l'épisode prémonitoire du radeau pneumatique où la mère et le fils ne s'aperçoivent pas de la déviation qu'a prise leur trajectoire. Cette mise en scène œdipienne préfigure la scène finale du roman, quand le petit garçon à bord du chalet assimilé à l'Arche de Noé partira effectivement à la dérive. Dans *Les Grandes Marées*, le protagoniste, Teddy Bear, est exilé de l'île où il vivait en solitaire heureux et il se laisse entraîner par le courant jusqu'à l'île rivale, là où il devra

1) Afin de guider le lecteur non familier avec cette œuvre, voici la liste des onze romans de Jacques Poulin parus jusqu'à ce jour (l'édition originale est suivie, entre parenthèses, des rééditions) : *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du jour, 1967 (Leméac, 1987) ; *Jimmy*, Montréal, Éditions du jour, 1969 (Leméac, 1978 ; Babel, 1999) ; *Le Cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du jour, 1970 (Bibliothèque québécoise, 1987) ; *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle, 1974 (Bibliothèque québécoise, 1988) ; *Les Grandes Marées*, Montréal, Leméac, 1978 (Babel, 1995) ; *Volkswagen blues*, Montréal, Québec-Amérique, 1984 (Babel, 1998) ; *Le vieux Chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1989 (Babel, 1995) ; *La Tournée d'automne*, Montréal, Leméac, 1993 (Babel, 1996) ; *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1998 (Babel, 2000) ; *Les Yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002 ; *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006.

confronter son double de pierre. Il est clair que le caractère ambivalent de cette dérive aquatique, à la fois fascinant et angoissant, renvoie à des connotations psychologiques propres aux personnages pouliniens : féminisation progressive du protagoniste, accompagnée d'une prédilection pour la figure de l'androgynisme ; inversement, virilisation du personnage féminin qui lui sert de compagne (ou de compagnon).

Par extension, la dérive signifie tout mouvement erratique. On peut également rattacher à cette errance physique les inlassables déambulations du protagoniste poulinien dans les rues du Vieux Québec, espace clos et protecteur assimilé au ventre maternel. On les rencontre dans de nombreux romans, dont *Mon cheval pour un royaume* et *Le Cœur de la baleine bleue*, où elles sont associées aux divagations mentales du personnage. Ce qui nous amène à la deuxième signification du mot : au sens figuré, la dérive désigne l'errance psychique. Aller ou partir à la dérive signifie perdre le sens de l'orientation, s'abandonner à la rêverie ou errer en pensée. Or le protagoniste poulinien est un être inquiet en proie à la dérive mentale. Il perd facilement le fil de ses idées, il est habité par un brouillard cérébral et se laisse souvent surprendre à rêvasser. L'errance onirique est d'ailleurs associée à l'eau par Bachelard²⁾, un auteur qui revient fréquemment dans les lectures des personnages de Poulin.

Par opposition à la dérive, les trajets routiers chez Poulin sont

2) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

précis et vectoriels. Les protagonistes dévient très peu de la trajectoire assignée et arrivent toujours au bout de leurs pérégrinations, bien que ce but puisse s'avérer une déception (ou un leurre rétrospectivement). Que ce soit le circuit du Mont-Tremblant dans *Faites de beaux rêves*, l'itinéraire adopté par Jack et la Grande Sauterelle dans leur traversée de l'Amérique (*Volkswagen blues*) ou le réseau que dessert le bibliobus du Chauffeur de *La Tournée d'automne*, ces déplacements automobiles orientent avec précision le protagoniste poulinien. Or ce sens de l'orientation est attribuable à la présence féminine à bord du véhicule. En effet, la protagoniste poulinienne est à l'antipode de l'alter ego de l'auteur : elle a les idées claires, elle s'exprime aisément et elle fait accoucher l'autre de la parole qui lui fait défaut. Quand elle prend le volant (littéralement ou métaphoriquement), c'est elle qui devient le guide, aussi bien routier que spirituel, de son compagnon. Ajoutons que si le protagoniste est presque toujours un écrivain distrait qui peine à écrire, la protagoniste quant à elle est le plus souvent une avide lectrice douée d'une mémoire phénoménale.

Prise dans le double sens du mot, physique et psychique, la dérive comme synonyme d'errance est bien ce qui caractérise le plus intimement le narrateur ou le protagoniste poulinien. Peut-on toutefois prétendre qu'elle désigne aussi adéquatement la poétique de l'écriture à l'œuvre chez Jacques Poulin ? Le sens vieilli du mot « errements » est celui de méthode : les errements d'une personne sont ses manières d'agir, ses modes de procéder, ses habitudes. Transposé sur le plan littéraire, il s'agirait des procédés et des

techniques qu'utilise un auteur dans la rédaction de son œuvre, voire ses tics d'écriture. Mais errer, c'est aussi s'exposer à commettre des erreurs, selon le sens « dévié » qu'a pris la définition plus récente du mot. Or les errements poétiques voire *méthodiques* de Poulin sont sujets à une dérive très semblable à celle qui façonne le parcours erratique de ses protagonistes.

Une poétique de la dérive

Voyons d'abord en quoi la dérive est caractéristique du mouvement de l'écriture chez les personnages écrivains. Pour le narrateur poulinien, écrire ou raconter une histoire, c'est toujours partir à la dérive : le point de départ est connu (c'est en général le port d'attache de l'auteur), mais non la destination. L'exploration — et précisons qu'aux yeux du protagoniste de *Volkswagen blues* l'écriture est une forme d'exploration³⁾ — ne poursuit pas d'autre but que la révélation progressive de la trajectoire de l'écriture, qui se découvre en traçant son propre chemin. Dans *Mon cheval pour un royaume*, le narrateur décrit ainsi la genèse d'un récit : « L'esquisse d'un récit se dessine. Mes idées commencent à s'ordonner; d'autres personnages s'ajoutent; l'histoire se précise⁴⁾ ». Dans *Jimmy*, le terme même de dérive est assigné à cette forme d'écriture exploratoire : « Tu commences une histoire ordinaire, puis tout à coup tu pars à la dérive, tu ne sais plus

3) Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 90 et p. 289.

4) Jacques Poulin., *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, p. 41.

où tu vas te ramasser⁵⁾ ». Le roman se termine d'ailleurs sur cette image saisissante du chalet transformé en Arche de Noé qui part littéralement à la dérive, entraînant avec lui l'apprenti pilote Jimmy qui est également le narrateur du récit. Le leitmotiv, « Je pars à la dérive...⁶⁾ » (ou l'une de ses nombreuses variations), ponctuée de nouveau *Le Cœur de la baleine bleue* pour signifier le brouillard cérébral du narrateur Noël, lequel est impuissant à terminer son roman qui met en scène un petit garçon prénommé justement « Jimmy ». Sans aucun doute, la dérive est ce qui définit le plus adéquatement l'idée que se font les écrivains pouliniens de l'écriture. Pouvons-nous cependant généraliser cette conception et l'attribuer à l'auteur lui-même ? Dans les rares entrevues qu'il a accordées, Poulin ne dit pas autre chose que ce que disent ses personnages :

Je suppose qu'il y a un lien, une progression entre les livres que j'ai écrits. Mais je suis tout à fait incapable d'apercevoir ce lien, pour la simple raison que j'écris de façon instinctive. J'aimerais bien savoir où je vais, mais je n'en ai pas la moindre idée⁷⁾.

Même son de cloche dans une autre entrevue livrée dix-sept ans plus tard :

5) Jacques Poulin., *Jimmy*, Montréal, Leméac, 1978 [1969], p. 89.

6) Jacques Poulin., *Le Cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 16, 55-56, 170.

7) « Entrevue avec Jacques Poulin », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 9.

J'écris d'une manière instinctive, intuitive, sans trop savoir où je vais. C'est une façon de travailler qui demande beaucoup de temps, car elle donne lieu à des tâtonnements, des essais, des erreurs, des blocages⁸⁾.

Ce rapprochement laisse supposer qu'il existe un lien de nature biographique entre l'auteur et ses personnages, ces derniers évoluant plus ou moins au même rythme que progresse le premier dans l'écriture de ses romans. Rappelons toutefois que Poulin n'a jamais écrit à la lettre de romans autobiographiques, ni même une autofiction. Le seul contrat qui le lie à ses lecteurs est de les laisser libres de lire, à leur guise, les romans qu'il abandonne volontiers entre leurs mains. En revanche, une entente plus implicite semble le relier à ses personnages romanesques. Ses protagonistes sont tous des avatars d'écrivains de sexe masculin — en puissance, comme le petit garçon dans *Jimmy*, ou par déformation professionnelle chez ses autres alter ego — et ils correspondent assez fidèlement à la description physique et caractérielle de l'auteur, tout en vieillissant au même rythme que lui (quoique à distance respectueuse de quelques années). On peut en inférer qu'un fil ténu de nature autobiographique lie l'auteur réel à ses protagonistes fictifs. À nous le confirmer, encore une fois, sera l'auteur lui-même :

Quand j'ai commencé à écrire, j'ai donné

8) « Entretien avec Jacques Poulin », *Voix & images*, n° 43, automne 1989, p. 10.

instinctivement au personnage principal mon âge, mes goûts et un travail semblable au mien, et j'ai fait la même chose dans les livres qui ont suivi. D'un livre à l'autre, le personnage a vieilli en même temps que moi⁹⁾.

Parce que cela est moins évident, il est intéressant de voir comment Jacques Poulin a joué son nom propre au fil des différents relais onomastiques qui lui ont servi à désigner le personnage de l'écrivain tout au long des deux premières trilogies, voire au delà. Il est vrai que Pierre Delisle, le protagoniste de *Mon cheval pour un royaume*, ne renvoie pas directement au nom de l'auteur, mais il apparaît dans un roman de la quête où le jeune « poulain » se laisse guider par un sage caléchier de Québec. Par ailleurs, le nom du personnage condense des connotations qui reviendront dans les romans successifs comme étant caractéristiques du protagoniste : le prénom renvoie à l'« homme de pierre », prisonnier de sa carapace, que l'on retrouvera « pétrifié » à la fin des *Grandes Marées*, ou en proie au « complexe du scaphandrier » dans *Volkswagen blues*, et le patronyme signifie « l'homme de l'île », tel ce Teddy Bear des *Grandes Marées* qui habite l'île Madame avant d'en être chassé. À l'autre bout de la chaîne signifiante, Poulin réinscrit son propre prénom sous sa forme anglaise, Jack, en l'affublant d'un nom anglais très significatif : Waterman ou l'« homme de l'eau ». Il s'agit d'un nom de plume, d'un point de vue littéraire mais aussi littéral, puisque c'est la marque de commerce réputée d'une

plume fontaine. L'homme, que « le nom de plume » sert à désigner, n'est plus de pierre ni même insulaire ; il est devenu aquatique, liquéfié comme la femme du premier roman, Nathalie, ou ces nageuses de longue distance qui reviennent dans *Jimmy* et *Les Grandes Marées*. Aussi, la poétique qui préside à la nomination du protagoniste poulinien répond-t-elle à la logique androgyne de la dérive.

Entre ces deux extrêmes, prend place un réseau onomastique très significatif sur le plan symbolique. Soulignons d'abord qu'il s'agit toujours de pseudonymes : Jimmy n'est pas nécessairement le nom du petit garçon du roman éponyme, plutôt le surnom obtenu par son identification imaginaire avec le coureur automobile Jimmy Clark ; Noël n'est pas vraiment le nom de l'écrivain dans *Le Cœur de la baleine bleue*, mais une attribution que l'on pourrait presque qualifier de posthume dans la mesure où elle est liée au petit chat trouvé mort sous l'arbre de Noël ; Amadou, le « commis aux écritures » de *Faites de beaux rêves*, est de toute évidence un sobriquet qui suggère la douceur du personnage ; Teddy Bear, le nom de code du « traducteur de bandes dessinées » des *Grandes Marées*, connote à la fois douceur et enfance, tout en dérivant du sigle de sa profession (T.D.B.) ; enfin, le nom même de Jack Waterman est un pseudonyme littéraire accolé à l'écrivain par son frère Théo qui, à l'instar du Dieu biblique, consacre la vocation de son protégé en le renommant. En soi, la chaîne pseudonymique ne renvoie pas directement à l'auteur, mais elle laisse se profiler une même identité derrière chaque masque fictif : Pierre

9) *Ibid.*, p. 8.

Delisle, alias Jimmy, alias Noël, alias Amadou, alias Teddy Bear, alias Jack Waterman¹⁰⁾... Autant d'alter ego qui, à leur tour, renvoient indirectement à l'auteur par le truchement du pacte onomastique (et narratif) qui le lie davantage à ses personnages qu'à ses lecteurs.

En fait, Poulin entretient à sa façon discrète une relation métaphictive avec ses protagonistes, un peu comme Philip Roth lorsqu'il confie à son personnage Zuckerman le soin d'écrire son autobiographie. Depuis *La Tournée d'automne*, ce pacte fictif a d'ailleurs pris une tournure franchement ludique. Dans ce roman, le protagoniste n'est pas un écrivain mais un bibliothécaire itinérant. Cependant le Chauffeur, comme il est désigné dans le roman, entretient une relation d'amitié avec un écrivain dénommé Jack, lequel partage le prénom du protagoniste de *Volkswagen blues*. Or ce dernier revêt toutes les caractéristiques qui étaient attribuées aux personnages écrivains des romans précédents : il écrit lentement, il déteste ses livres aussitôt qu'ils sont terminés, il manque de confiance en lui-même. Tout se passe comme si l'auteur cherchait à prendre ses distances vis-à-vis de son alter ego qui, de protagoniste, devient simple personnage. À ce sujet, une pseudo-entrevue de l'auteur parue dans *Lettres québécoises* et intitulée « Autoportrait¹¹⁾ » est très révélatrice. En apparence, Poulin se fait interviewer au téléphone par

un dénommé Jack de San Francisco. Au fil de l'entretien, l'interviewé désigne « Jack Waterman », le protagoniste de *Volkswagen Blues*, comme son double, ce qui a pour effet de faire rire l'intervieweur. L'auteur s'énerve à l'autre bout du fil, demande s'il s'agit là d'une véritable interview, et exige de connaître l'identité de son interlocuteur. On l'aura deviné, il s'agit de Jack Waterman... Il s'agit là d'un rare cas, chez Poulin, d'instance autofictionnelle, mais située (jouée) en dehors du cadre de l'œuvre, sous la forme d'un faux canular. Le fait, par contre, que Jack Waterman revienne hanter l'œuvre dans *Chat sauvage*, *Les yeux bleus de Mistassini* (en compagnie de Jimmy « ressuscité ») et dans le dernier roman en date, *La traduction est une histoire d'amour*, laisse supposer que Poulin a trouvé dans ce personnage « au nom de plume » son alter ego de prédilection, voire l'avatar final des réincarnations successives de son protagoniste. Soulignons, en outre, qu'il adopte ce masque « définitif » après avoir renoncé aux figures idéalisées (Simon le caléchier, le frère Théo) qui servaient de béquilles au personnage principal.

Nous devons cependant prendre garde d'assimiler ce jeu de cache-cache avec sa propre identité à une poétique de la postmodernité ou de l'autofiction qui serait à l'œuvre chez Poulin. Jacques Poulin n'est pas Hubert Aquin ; il ne s'amuse pas à brouiller les pistes pour se jouer de son lecteur en le déroutant, ou pour compliquer à l'infini la trame narrative de ses romans. Le lien qui l'unit à son protagoniste est à la limite transparent (dans la mesure où une fiction peut être

10) Au sujet de cette chaîne signifiante, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article : Gilles Dupuis, « Poétique de la dérive dans les romans de Jacques Poulin », *Francofonia*, n° 34, 1998, p. 41-68.

11) Jacques Poulin, « Autoportrait », *Lettres québécoises*, n° 83, automne 1996, p. 7.

transparente) et ses romans sont pour la plupart constitués d'un seul récit linéaire. Un roman par contre comporte plusieurs trames narratives qui rompent la linéarité du récit, ainsi qu'une mise en abyme : *Le Cœur de la baleine bleue*. On peut même considérer cette œuvre comme étant au cœur poétique de la production romanesque de Poulin, susceptible donc d'en révéler les plus secrets « errements ».

Voyage au cœur de l'œuvre

Le Cœur de la baleine bleue est composé de trois récits : le récit inaugural que l'on peut désigner de réaliste, un récit parallèle qui prend des proportions oniriques et l'ébauche d'un roman qui constitue en fait un métarécit. Il y a une mise en abyme dans ce roman de l'activité de l'écriture car le narrateur du *Cœur de la baleine bleue*, qui incarne également le personnage de l'écrivain, entreprend d'écrire un récit dont on ne nous fournit que les premières pages à lire. On assiste ainsi à la genèse d'un « roman » qui avorte en cours de route dans un roman hanté par la thématique du rejet — thématique que Daniel Klébaner attribue à la « poétique de la dérive¹²⁾ » — et l'impossibilité d'écrire. Par ailleurs, il y a un renvoi spéculaire dans ce roman aux deux premiers romans de Poulin avec lesquels ce dernier forme une trilogie, étant donné que le héros du roman inachevé est un petit garçon prénommé Jimmy (du roman éponyme *Jimmy*) et qu'un des

12) Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978, p. 150 : « Le fonctionnalisme en dérive dérive soit jusqu'au baroque et à l'excès de la surabondance et du rajout, soit jusqu'au dénuement du rejet. »

personnages du récit onirique s'appelle Simon (reprise de la figure initiatique du caléchier de *Mon cheval pour un royaume*).

Du point de vue narratologique, Poulin utilise trois techniques différentes pour chacun de ces récits. Le récit principal, celui de la greffe du cœur du narrateur et de sa relation défaillante avec sa femme, est écrit au *je* et au passé simple. Le récit parallèle, qui raconte la rencontre entre le narrateur et une jeune fille au nom symbolique (« Charlie, la Baleine bleue »), est écrit au *je* et au présent, selon le mode de narration privilégié par le roman existentialiste en France, lui-même inspiré de la technique cinématographique du roman américain. Enfin, le récit enchâssé où l'auteur tente en vain de narrer l'histoire de Jimmy, « Le solide buveur de Nestlé Quick », est écrit au *il* et au passé simple. Si l'on se fiait uniquement à ces données, on pourrait croire à une profession de foi moderniste de la part de l'auteur. En effet, le récit traditionnel, celui qui est écrit au *il* et au passé simple selon Roland Barthes¹³⁾, est destiné à l'échec. De son côté, le récit onirique, écrit au *je* et au présent, qui alterne d'abord timidement avec le récit réaliste, prend toujours plus d'expansion au point où il finit par supplanter le récit principal qui mêle les deux registres traditionnel et moderne (le *je* et le passé simple) de la narration. C'est d'ailleurs sur ce plan, celui de la narration onirique, que prend fin le roman qui avait débuté sur le plan réaliste. On en déduit que l'écrivain narrateur du monde réel a basculé finalement

13) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

dans l'univers parallèle du rêve.

Mais on peut lire autrement, précisément sur le plan de la poétique de l'écriture, ce changement survenu au niveau de la technique narrative. Dans une entrevue accordée à *Québec français*, Poulin s'expliquait au sujet de la difficulté où il se trouve à chaque nouveau roman de choisir entre le *je* et le *il* :

— Je trouve plus facile d'écrire avec un "je", parce que les choses les plus banales prennent une couleur particulière. Le "il", par contre, est froid et distant. Mais j'ai l'impression que c'est plus normal d'écrire avec un "il" et que ça convient mieux à mes histoires. Alors je commence avec un "il", mais si le courage me fait défaut en cours de route, je reviens temporairement au "je"¹⁴.

Cela n'a plus rien à voir avec une profession de foi moderne, ni même à une adhésion au credo postmoderne. Poulin avoue sans détours qu'il lui paraît plus « normal », c'est-à-dire plus approprié au genre d'histoires qu'il raconte, d'écrire au *il*, mais que le *je* est plus facile et qu'il lui permet, quand il tombe en panne, de remettre en marche le moteur de l'écriture. C'est ce qui est remarquablement mis en évidence dans *Le Cœur de la baleine bleue* : Noël manque de courage, n'arrive plus à terminer son roman au *il*, mais parvient tout de même à conclure son histoire personnelle (puisqu'il en est le héros

14) « Entrevue: Jacques Poulin », *Québec français*, n° 34, mai 1979, p. 33-34.

homodiégétique) au *je*. Or cette difficulté confessée par Poulin de choisir entre le *je* et le *il* fait également l'objet d'une transposition textuelle dans le roman. Interrogé par le docteur Grondin, responsable de la greffe du cœur de la jeune fille qui maintenant l'habite et le fait vivre, Noël explique ainsi son incapacité à mener à terme son roman :

— Ça s'est passé quelques jours après le départ d'Élise.

Je me suis rendu compte tout d'un coup qu'il n'y avait plus de distance.

— De distance?

— La distance entre l'écrivain et le narrateur, dis-je.

D'habitude on la sent, c'est une présence rassurante. Ça permet à l'auteur de rester lui-même et de continuer. Vous comprenez?

— Et alors?

— Alors c'est tout. Maintenant il n'y a plus de distance¹⁵.

Le Cœur de la baleine bleue peut être lu comme une mise en abyme de toute la production romanesque de Poulin, voire comme le miroir dans lequel se reflète la poétique de la dérive propre à cet auteur intimiste. Sur le plan narratif, force est de constater qu'il n'a pas encore résolu le dilemme du *je* et du *il*. Les trois premiers romans qui forment une trilogie — ils ont d'ailleurs été traduits en anglais sous ce titre qui les unit¹⁶ — sont tous écrits au *je*. On aurait pu

15) Jacques Poulin, *Le Cœur de la baleine bleue*, op. cit., p. 181.

16) Jacques Poulin, *The Jimmy Trilogy*, traduction de Sheila Fischmann, Toronto, Anansi, 1979.

croire qu'après l'échec de l'écriture au *il* dans *Le Cœur de la baleine bleue*, l'auteur avait renoncé à cette technique difficile pour se rabattre sur la solution plus facile. Il n'en est rien : les trois romans suivants, qui forment également une trilogie centrée autour du personnage de Théo, sont tous écrits au *il*. Poulin a alors rétabli la distance salutaire entre lui et son protagoniste, cette « présence rassurante » évoquée dans *Le Cœur de la baleine bleue* qui est celle d'un narrateur (et surtout d'un relais) hétérodiégétique. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur cette étrange coïncidence entre l'adoption de la voix narrative hétérodiégétique, souvent assimilée au narrateur omniscient du roman traditionnel, et l'apparition du personnage omniprésent de Théo (au nom d'ailleurs éloquent) qui domine la deuxième trilogie. Mais cette digression nous imposerait une dérive secondaire dans l'univers psychanalytique de l'œuvre de Jacques Poulin, qui risquerait à son tour de nous faire perdre de vue le trajet déjà accompli. Cherchons plutôt à conclure dans le sillage de la trajectoire poétique que nous avons tenté d'esquisser.

Conclusion intempestive

Poulin aurait-il trouvé la solution idéale pour mettre fin au mouvement de la dérive narrative avec l'abandon du *je* au profit du *il* ? C'est oublier que *Le Vieux Chagrin* opère un retour inopiné au *je*. Est-ce possible qu'il ait simplement manqué de courage à l'amorce d'une troisième trilogie ? L'auteur avait déjà signifié son mécontentement par rapport à *Mon cheval pour un royaume* et *Faites*

de beaux rêves, soit les deux romans qui inaugurent chacune des deux premières trilogies. Le retour temporaire au *je* pour *Le Vieux Chagrin* pourrait se lire comme l'indice d'une nouvelle trilogie, surtout si l'on partage l'avis que ce septième roman marque de nouveau un fléchissement dans la production romanesque de l'auteur. Par contre, dans *La Tournée d'automne*, Poulin revient au *il*, puis de nouveau au *je* dans les trois romans successifs, bien qu'un changement significatif intervienne dans le choix de la voix narrative des deux derniers rejets : elle est confiée au jeune homme prénommé Jimmy dans *Les Yeux bleus de Mistassini* et, pour la première fois au cours de sa carrière d'écrivain (nonobstant un court passage retranché du « journal de la Grande Sauterelle » dans *Volkswagen blues*), à une femme, la jeune Marine (*Maureen*) de *La traduction est une histoire d'amour*. Faut-il en conclure que le rythme de la dérive poulinienne s'est modifié par rapport à la scansion trilogique des six premiers romans ? Que la mesure ternaire a été abandonnée au profit d'une nouvelle cadence ? Il est trop tôt pour hasarder une réponse à ces questions, dans la mesure précisément où l'oscillation constante qui intervient dans le choix de la voix narrative et le mode de narration laisse difficilement prévoir ce que nous réservent les romans à venir.

Gardons-nous donc des conclusions intempestives. Jacques Poulin est un auteur bien vivant à qui l'on souhaite longue vie et prospérité. Et comme le lecteur fidèle vieillit au même rythme que l'auteur, qu'il a peut-être atteint l'âge où les protagonistes pouliniens s'inquiètent de la mort tout en confessant leur horreur de vieillir, il répugnera à jouer

les augures, bons ou mauvais. Une certitude en revanche demeure, la dérive ne cesse de présider au mouvement intime de cette écriture, sur tous les plans où elle se déploie : thématique, narratif, poétique voire autobiographique. Or, contrairement à ce que l'expression laisse parfois entendre, la dérive chez Poulin n'est pas dépourvue de sens ; au contraire, plus son écriture *dérive* plus elle prend son sens — celui d'une mouvance dont la constance ne cesse de nous émouvoir.

주제어(mots-clés): 자크 폴랭(Jacques Poulin), 퀘벡문학(littérature québécoise), 소설(roman), 시학(poétique), 표류(dérive)

L'âge de la parole : langue et littérature dans les années 1960 au Québec

Karim Larose
(Université de Montréal)

요약

1960년대 퀘벡 문학은 문화 공간에 토대를 부여하였으며 집단적 기억과 상상 세계에 큰 영향력을 행사하여, 1960년대는 선례 없는 말의 시대라 불린다. 이 표현은 문학 특히 시에서 빌어온 것이지만 모든 언어 예술 특히 대중 가요와 퀘벡 연극을 지칭하게 된다. 그리하여, 문학을 통해서 정체성 추구를 하던 시기인 말의 시대는 당시의 정치적인 논의를 포함하며, 초창기의 분리 독립주의적 운동이 무대에 등장하던 이 시기에 비교적 새로운 분리 운동 사상들이 공공의 공간에서 끝없는 토론을 야기한다. 말의 시대는 또한 언어의 시기로서 더 유연하고 더 역동적이며 언어적 순수주의에 덜 제약 받는 언어 관을 내포한다. 이 새로운 태도는 다수의 작가들에게서 발견되는데, 60년대, 70년대 퀘벡에서 가장 중요한 문학의 경향인 주알어 문학이 탄생하고 발전하는 것을 가능케 한다. 주알어를 사용하는 작품들은 영어의 존재로 특징화 되는 모국어인 퀘벡의 대중어를 흡수한다. 이 경향은 오늘날 사라졌지만, 문학적 주알어는 의심할 바 없이 퀘벡 문학이 갖는 모더니티의 중요한 기원들 중의 하나이다.

Depuis le poète Octave Crémazie qui, dans les années 1860, regrettait que le Canada français n'ait pas une « langue à lui¹⁾ », les débats sur les rapports entre langue et littérature n'ont cessé

1) Octave Crémazie, « Lettre à l'abbé Casgrain » (29 janvier 1867), *Œuvres complètes*, Montréal, Beauchemin, 1882.