

Université de Montréal

Les personnages scripteurs :
le rôle de la lecture dans l'œuvre de Jacques Poulin

par

Véronique Fortin

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

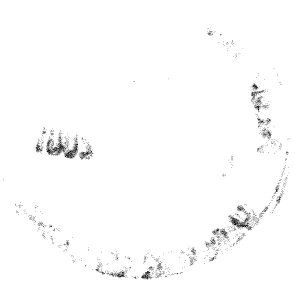
Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès art (M.A.)
en études françaises

avril 2001



© Véronique Fortin, 2001

PQ
35
U54
2001
V.019



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Les personnages scripteurs :
le rôle de la lecture dans l'œuvre de Jacques Poulin

présenté par
Véronique Fortin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteuse : Élisabeth Nardout-Lafarge

Directrice de recherche : Micheline Cambron

Membre du jury : Anne Marie Miraglia

Mémoire accepté le : _____

SOMMAIRE

Dans le cadre de ce mémoire, nous étudierons l'œuvre de l'auteur québécois Jacques Poulin. Pour ce faire, nous nous attarderons à cinq romans précis : *Jimmy*, *Faites de beaux rêves*, *Les grandes marées*, *La tournée d'automne* et *Chat sauvage*. Nous ajouterons aussi à ce corpus un inédit – ainsi que ses états préparatoires – rattaché à *Volkswagen blues*.

Le point central de notre étude sera le personnage scripteur, un personnage qui se rapproche du personnage écrivain qui a été étudié à maintes reprises. Toutefois, à la différence du personnage écrivain, le personnage scripteur n'entre pas de plain-pied dans la littérature. En effet, il est en relation avec l'écriture sans pour autant être écrivain. Néanmoins, il est dans un rapport privilégié avec le texte et la lecture. C'est ainsi qu'en étudiant Papou (critique), Amadou (commis aux écritures), Teddy (traducteur de bandes dessinées), le Chauffeur (bibliothécaire ambulante) et la Grande Sauterelle (auteure d'un journal intime dans les états antérieurs de *Volkswagen blues*), nous pourrions tenter de comprendre comment, chez Poulin, la lecture acquiert une valeur initiatique. En d'autres mots, nous chercherons à expliquer comment la lecture agit en tant qu'activité initiatrice.

Pour étudier la lecture de la manière la plus complète possible, nous recourrons à plusieurs théories qui tentent d'expliquer la lecture, mais aussi le lecteur dans le rapport qu'il développe avec ce qu'il lit. Entre autres, les théories d'Umberto Eco et de Wolfgang Iser nous permettront de comprendre comment le lecteur agit sur le texte qu'il lit, comment, aussi, il *joue* avec ce texte... La théorie de Pedro Laín Entralgo, qui définit trois types de lecture, nous sera à maintes reprises utile pour analyser la relation que développent les personnages scripteurs avec les textes et les auteurs qu'ils lisent. Un court texte de Roland Barthes nous donnera une prise pour tenter de cerner la raison pour laquelle le passage à l'écriture est plus difficile pour certains personnages scripteurs. Enfin, d'autres théoriciens viendront, de manière ponctuelle, appuyer notre propos, notamment André Belleau et son étude sur

le personnage écrivain. Grâce à ces analyses, nous pourrons tenter de saisir l'œuvre de Poulin dans son évolution.

En étudiant différents aspects qui sont impliqués dans la lecture des personnages scripteurs comme la bibliothèque, l'objet-livre, les effets de lecture, l'utilisation du matériel littéraire... nous pourrons non seulement comprendre comment s'effectue le passage de la lecture à l'écriture, mais aussi tenter de cerner une théorie poulinienne de la lecture. En effet, notre analyse nous permettra de rassembler ce qui se trouve de manière diffuse dans l'œuvre de Poulin afin de le cristalliser en une véritable théorie où la diversité, le plaisir, le bien-être physique, l'autre... se côtoient pour créer une vision toute particulière de la lecture. Ayant fait ainsi ressortir les différentes facettes de la lecture poulinienne, nous aurons amené une façon toute différente de saisir l'œuvre de Poulin.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	iii
Remerciements.....	vi
Introduction.....	2
De l'impossibilité de l'écriture.....	13
Présentation des personnages scripteurs ; des surnoms révélateurs.....	13
Le culte de l'objet-livre et l'effacement de l'œuvre littéraire.....	17
La lecture et ses effets ; des personnages antinomiques révélateurs.....	20
Utilisation du matériel littéraire ; tentative vaine ?.....	35
Conclusion.....	43
De la possibilité de l'écriture.....	47
Présentation des personnages scripteurs.....	47
La bibliothèque ; variation sur un thème.....	50
Lecture pour le travail, lecture pour le plaisir.....	57
De la lecture à l'écriture, la distance est vite franchie.....	68
Conclusion.....	74
Conclusion.....	76
Bibliographie critique.....	86
Annexe : description des différents états de <i>Volkswagen blues</i>	viii

Merci à ma mère et à mon père qui ont compris très tôt et qui ont tout de suite encouragé mon goût immodéré pour la lecture...

Merci à Michel pour m'avoir fait découvrir la littérature et Jacques Poulin....

Merci à madame Cambron pour ses conseils judicieux qui, sans jamais être des réponses toutes faites, ont toujours su éclairer ma lanterne...

Merci à Jacques Poulin et à son agence qui m'ont permis d'étudier et de citer les manuscrits de *Volkswagen blues*...

Merci à mon amour qui a toujours été là quand le trombone me faisait rager...

Merci à Jack, Jim, Jimmy et tous les autres pour leur réconfort qui dure encore aujourd'hui...

En général, il n'éprouvait pas le besoin de lire
durant les périodes où il écrivait un roman [...]
Mais, n'écrivant pas, il était en mesure de lire [...].

Volkswagen blues, p. 42-43.

Jacques Poulin est l'une des grandes figures de la littérature québécoise contemporaine. Pourtant, à côté des Michel Tremblay et Anne Hébert, son œuvre semble passer inaperçue¹. De plus, les quelques textes et articles qui lui ont été consacrés s'attardent souvent aux mêmes aspects de son œuvre : thème de l'américanité et de l'androgynie ou encore conception de l'écriture. Ce dernier thème a été particulièrement étudié dans les romans de Poulin où évoluent des personnages écrivains, c'est-à-dire des personnages qui sont romanciers : *Mon cheval pour un royaume*, *Le cœur de la baleine bleue*, *Volkswagen blues* et *Le vieux chagrin*. Les autres romans de Poulin nous semblent avoir été davantage occultés. Une constatation fort simple pourrait expliquer cette éclipse partielle : comme les personnages principaux de ces romans ne sont pas romanciers, ils ont peut-être paru édulcorés ou affadis lorsque mis en parallèle avec les personnages écrivains des autres romans. Quoi qu'il en soit, tout un pan de l'œuvre de Poulin nous semble avoir été laissé pour compte et mérite que nous nous y penchions de manière attentive.

Jimmy, *Faites de beaux rêves*, *Les grandes marées*, *La tournée d'automne*, *Chat sauvage*, ainsi qu'un extrait inédit de *Volkswagen blues*, «Le journal de la Grande Sauterelle», mettent tous en scène des personnages scripteurs². Face aux personnages écrivains des romans précédemment nommés, ces personnages ne semblent pas être dans un rapport direct à l'écriture; ils semblent plutôt être intégrés à la littérature par ses marges. En d'autres mots, les personnages scripteurs, qui sont respectivement critique (Papou dans *Jimmy*), commis aux écritures (Amadou dans *Faites de beaux rêves*), traducteur de bandes dessinées (Teddy dans *Les grandes marées*),

¹ Au début de la carrière de Jacques Poulin comme écrivain, Gilles Marcotte faisait une remarque au sujet du peu de textes critiques qui lui avaient été consacrés. En quantité, la chose est moins vraie aujourd'hui, mais elle reste d'actualité lorsque l'on voit le peu de variété dans les thèmes étudiés. Gilles Marcotte, «Lisez Jacques Poulin, faites de beaux rêves!», *Le Devoir*, 12 mai 1979, p. 23 in Laurent Mailhot, «Présentation», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 3-5.

² Anne Marie Miraglia, «L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin», *Urgences*, décembre 1991, no 34, p. 36.

bibliothécaire ambulant³ (le Chauffeur dans *La tournée d'automne*), écrivain public (Jack dans *Chat sauvage*) et auteure d'un journal intime (la Grande Sauterelle dans l'inédit de *Volkswagen blues*), n'entrent pas dans la littérature tambours battants, ils y entrent en catimini, sans trop faire d'éclats. Mais ils y entrent... En effet, ils font partie de «ceux qui lisent pour le plaisir, mais non par oisiveté; qui lisent pour passer le temps, mais non pour tuer le temps; qui aiment les livres, mais n'en vivent pas⁴». Les personnages scripteurs font donc partie d'une catégorie intermédiaire, étant à mi-chemin entre ceux qui font de la lecture un loisir et ceux qui font de la lecture un travail. En effet, ils vivent de la lecture ou de l'écriture d'une manière détournée : ils font leurs textes des autres par la critique, la traduction..., mais ils ne créent pas au sens où créent les écrivains. En d'autres mots, ils font circuler la littérature, sans toutefois la créer. Malgré cela, les personnages scripteurs semblent être, comme nous venons de le suggérer, *dans* la littérature plus que *hors* d'elle. Bien qu'ils ne produisent pas cette littérature, à l'instar des personnages écrivains, ils se l'approprient, la pensent et la transmettent en ayant pleinement conscience de sa valeur esthétique et littéraire. Les personnages scripteurs accèdent à ce qu'Alberto Manguel nomme, dans son plus récent essai, «une éternité partagée [par une communauté de lecteurs] qui apporte inspiration, savoir et plaisir⁵». Ainsi, recherchant le simple plaisir de la lecture ou le réconfort que peut apporter un livre, un auteur, une écriture, les personnages scripteurs sont dans un rapport littéraire à la littérature. Bien qu'ils soient avant tout lecteurs, les personnages scripteurs correspondent étrangement au paradigme de l'écrivain qu'André Belleau définit dans son essai *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*⁶ : l'écrivain serait un passionné de lecture,

³ Dans une entrevue qu'il a accordée à Robert Lévesque lors de la parution de son roman, Jacques Poulin parle plutôt d'un libraire itinérant, mais comme le Chauffeur ne vend pas les livres – il les prête sans aucune formalité – , il nous semble s'approcher davantage du bibliothécaire.

⁴ Roberston Davies, *Lire et écrire*, Montréal, Leméac, coll. «L'écritoire», 1999, p. 43.

⁵ Alberto Manguel, *La Bibliothèque de Robinson*, Montréal, Leméac, coll. «L'écritoire», 2000, p. 16-17.

⁶ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université Laval, 1980, p. 96.

doté d'une sensibilité exacerbée et vive et d'une introversion marquée. Aussi, il croirait avec ardeur au pouvoir des mots juxtaposés, assemblés les uns avec les autres.

Cette ressemblance que nous faisons apparaître entre le personnage écrivain et le personnage scripteur n'est certes pas fortuite. En effet, il semble que depuis les débuts de la littérature, lecture et écriture soient deux activités intimement liées. Dans cet ordre d'idées, Anne Marie Miraglia, une des critiques qui a le plus étudié l'œuvre de Poulin, pose la lecture et l'écriture comme deux actes complémentaires pour les héros pouliniens. Pour elle, «Quand le lecteur fictif se dit écrivain, quand l'écriture est sujet du récit, il est souvent évident qu'une certaine lecture précède et agit sur le romancier fictif⁷». Évidemment, comme nous l'avons précisé en tout début d'introduction, les personnages scripteurs ne sont pas écrivains, mais cette citation met bien en relief un phénomène récurrent dans toute la littérature et profondément ancré dans l'œuvre de Jacques Poulin; le fait que lecture et écriture se complètent. Nous irions plus loin encore en affirmant que toute activité de lecture entraîne dans son sillage une activité d'écriture. En d'autres mots, pour Poulin, la lecture serait une activité fondatrice, initiatrice. Il nous serait possible d'aligner ici une série interminable de citations allant dans cette même direction, concourant à montrer le lien intrinsèque entre la lecture et l'écriture et ce, autant chez Poulin que dans la littérature en général. Mais ce que nous voulons avant tout souligner avec insistance, c'est la façon dont, chez Poulin, la lecture donne naissance à l'écriture, comment, en d'autres mots, la réception des textes lus, leur appropriation par la lecture, la façon dont ils sont reçus et les effets qu'ils produisent déclenchent le processus de création.

C'est à partir de ces constatations que nous tenterons de montrer comment les personnages scripteurs se situent aux sources de l'écriture dans ce que nous pourrions appeler une «pré-écriture». «Que lit le lecteur fictif?

⁷ Anne Marie Miraglia, «Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen blues*», *Voix et images*, automne 1989, no 43, p. 52.

Pourquoi? Quels sont les effets de cette lecture sur ce personnage, sur sa propre production littéraire, sur le déroulement des événements?⁸». Voici autant de questions à poser, autant d'angles à étudier pour mieux comprendre les personnages scripteurs. Étudier les livres et les auteurs fétiches de ces personnages, leurs bibliothèques (ou l'absence de bibliothèque, tout aussi significative) permettra tout d'abord de dégager des pistes intéressantes pour cerner la conception de la lecture de Poulin. De la même façon, analyser les lectures faites par les personnages scripteurs et surtout leurs manières de faire ces lectures permettra de les déplacer des marges de la littérature, où la critique semble les avoir confinés jusqu'ici, pour les amener à son fondement même. Enfin, analyser comment les personnages scripteurs utilisent le matériel littéraire⁹ nous permettra de rattacher la conception de la lecture de Poulin à une conception de l'écriture. Une étude systématique de tous ces éléments qui renvoient à la lecture et à l'écriture nous permettra de montrer ultimement comment Poulin, à l'aide de ses personnages scripteurs, cherche à représenter l'écriture sans toutefois la mettre directement à l'avant-plan. Comment la lecture agit-elle en tant qu'activité fondatrice? Voici ce à quoi nous tenterons de répondre au fil de notre analyse.

Pour ce faire, nous nous proposons de recourir aux travaux de plusieurs théoriciens qui ont cherché à définir le lecteur, la lecture, ainsi que ses effets. Nous ferons toutefois une modification majeure dans notre application de ces théories. En effet, ces théories sont d'abord et avant tout élaborées et utilisées dans le but de dresser un portrait des lecteurs réels ou des lecteurs tels que construits par le texte et par l'auteur. Nous nous proposons plutôt de les appliquer aux personnages scripteurs dans leurs rapports à la lecture tels qu'ils se présentent dans les romans afin de saisir

⁸ Anne Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiak, Les éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1993, p. 36.

⁹ Nous entendons par matériel littéraire tout ce qui peut être lu. À ce sujet, voir la note de bas de page n° 19.

les caractéristiques et les implications de ces lectures *à l'intérieur même de ces romans*. Cette façon d'utiliser les théories nous permettra de penser notre corpus comme un véritable microcosme du monde réel et de faire des personnages scripteurs de véritables mises en abyme, de fidèles reflets de notre propre situation de lecteur.

Umberto Eco, avec son texte *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*¹⁰, est un des piliers sur lesquels reposent les théories sur la lecture. Même s'il ne nous servira pas directement pour asseoir nos réflexions et amorcer nos réponses à certaines questions, Eco nous sera utile pour saisir et mieux définir les liens qui s'élaborent entre l'auteur et le lecteur d'un texte, ce qui sera particulièrement précieux si nous songeons aux rapports particuliers qu'entretiennent les lecteurs pouliniens avec les auteurs qu'ils lisent. En effet, pour Eco, la lecture se définit comme un mouvement de coopération de la part du lecteur. Le lecteur actualise les textes qu'il lit par un mouvement de coopération actif et conscient qui lui permet de décoder les sens du texte, ses non-dits, de remplir les *espaces blancs* caractéristiques du texte littéraire et laissés volontairement par l'auteur. Ce jeu entre lecteur et auteur, Eco le décrit comme suit. Alors qu'il écrit, l'auteur réel d'un texte entrevoit certaines façons par lesquelles son texte pourra être actualisé. Il façonne alors un *lecteur modèle*, c'est-à-dire une image de lecteur qui serait capable de coopérer à l'actualisation du texte. La création de ce *lecteur modèle* entraîne la mise en place de certaines stratégies textuelles, laisse dans le texte des traces et des indices à partir desquels le lecteur réel actualisera le texte et créera son *auteur modèle*, c'est-à-dire une image de celui qui a pu élaborer de telles stratégies textuelles.

Ce que nous voulons avant tout retenir de cette construction théorique, c'est le jeu entre l'auteur et le lecteur et le mouvement de coopération qui en résulte. En d'autres mots, ce qui importe, c'est la participation active du

¹⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, coll. «Figures», 1985, 315 p.

lecteur. Ce jeu et cette implication, la plupart des théoriciens de la lecture en sont conscients et les soulignent. Pedro Laín Entralgo¹¹, un des théoriciens auxquels nous ferons appel de manière récurrente tout au long de notre analyse, va plus loin; il pose cette coopération comme l'étape fondamentale de l'acte de lire. Toutefois, il fait cette affirmation pour la dimension de l'intime. Pour lui, la lecture devient une véritable conversation engagée entre le lecteur et l'auteur, conversation silencieuse il va sans dire. Quelques éléments permettent de cerner cette conversation qui prend vie et de saisir l'acte de lire : il faut porter attention à ce qui est lu, à l'intention qu'a le lecteur en faisant cette lecture et enfin au résultat psychologique de cette lecture. Considérer ces éléments semble aller de soi lorsqu'il s'agit de penser la lecture, mais les examiner nous permettra de faire une description assez juste de tous les types de lectures qui sont faits dans les cinq romans que nous étudions afin d'avoir un point d'appui pour entreprendre une réflexion.

À partir de ces éléments – ce qui est lu, l'intention du lecteur et le résultat de la lecture – et des différentes façons selon lesquelles ils se définissent, Entralgo dégage trois types de lecture¹². Il y a tout d'abord la lecture divertissante (qui apporte un divertissement) et diversifiante (qui diversifie l'expérience). Cette lecture permet au lecteur à la fois de sortir de son quotidien et de l'enrichir. Diverses voies sont possibles pour le lecteur qui vit cette lecture, des voies qui vont de la simple transformation imaginaire (ce qui arrive quand on entre dans la peau d'un personnage) à la catharsis telle que la définissaient les Grecs. La seconde lecture possible est coexistentielle et cohabitationnelle. Avec cette lecture, le lecteur entre en conversation privilégiée avec l'auteur, cohabitait avec lui, vivant avec et dans sa vision du monde. Évidemment, certains genres, parce qu'ils permettent d'entrer en contact direct avec l'auteur, semblent plus appropriés pour permettre le

¹¹ Pedro Laín Entralgo, «La lectura, arte de ser hombre» in Fernando Lázaro Carreter, José María de Areilza et al. (dir.), *La Cultura del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, coll. «Biblioteca del libro», 1988, p 129 à 143.

¹² «[...] pueden ser distinguidas hasta 3 especies cardinales : la lectura diversiva, la lectura convivencial y la lectura perfectiva»
Ibid., p. 131.

développement d'une telle relation, comme par exemple la lettre ou l'autobiographie. La dernière lecture, enfin, est perfective. Elle permet au lecteur de s'approcher du projet de soi qu'il entretient, mais aussi d'en élaborer de nouveaux. Pour Entralgo, cette auto-édification peut s'effectuer à travers trois objets offerts par la lecture; le savoir, la beauté et l'amour.

Bien qu'elles soient relativement différentes, ces trois façons de lire ont toutes, pour Entralgo, un point en commun : elles permettent d'être homme, mais surtout d'être homme avec un autre homme. En d'autres mots, pour Entralgo, la lecture serait le moyen non seulement de se définir en tant qu'homme, mais de se définir en tant qu'homme au contact de l'humanité. Étrangement, cette conclusion se rapproche d'une citation de Heidegger qui se retrouve dans quelques romans de Poulin, à la différence qu'ici, le langage remplace la lecture : «Le langage est la maison de l'être»... Le langage étant le moyen pour l'homme de communiquer avec ses semblables, de vivre une rencontre avec l'humanité, il pourrait être, au même titre que la lecture, ce qui permet à l'homme de se définir en tant que tel.

Bien que son article «Sur la lecture» s'inspire étrangement de la psychanalyse et que ce ne soit pas dans cette direction que nous souhaitons engager nos travaux, certains des arguments développés par Roland Barthes¹³ nous semblent fort pertinents, surtout lorsque mis en parallèle avec la théorie d'Entralgo. Pour Barthes, la lecture est une activité difficile à cerner qui se définit d'abord et avant tout par les réactions qu'elle provoque. C'est un acte qui produit un plaisir et un renoncement au monde, lesquels sont tous deux proches de l'amour et du mysticisme; dans ces deux états, tout comme dans la lecture, le corps est en émoi et les sens sont en éveil.

Ce rapprochement établi, Barthes définit trois types de plaisir, c'est-à-dire trois voies par lesquelles le sujet lisant est happé *par* la lecture et *dans* la lecture. Ces trois types de plaisir sont à mettre, pensons-nous, directement en relation avec les résultats psychologiques de la lecture dont fait état

¹³ Roland Barthes, «Sur la lecture», *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 37 à 47.

Entralgo. Le premier plaisir produit est le fétichisme. Dans cette perspective, le lecteur ne lit que pour le plaisir provoqué par les mots, certains mots ou certains arrangements de mots. Le second rapport donne le plaisir au lecteur par le récit, c'est-à-dire que seul le suspense tire le lecteur en avant dans sa lecture. Enfin, le dernier type de plaisir est l'aventure de l'écriture, le Désir d'écrire. Comme nous l'avons suggéré plus haut, si la lecture est pour Poulin une véritable activité initiatrice, cette dernière perspective devient fort intéressante dans la mesure où, plongés dans une conversation avec les auteurs qu'ils lisent et désireux de poursuivre cette conversation, les personnages scripteurs-lecteurs, risquent en effet d'être happés dans l'aventure de l'écriture.

C'est en quelque sorte ce que tend à montrer Wolfgang Iser. Dans son ouvrage *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*¹⁴, Iser analyse la lecture pour en arriver à définir le *lecteur implicite*. Pour lui, le *lecteur implicite* est un lecteur qui s'inscrit dans le texte de manière diffuse, virtuelle; «il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée¹⁵». Autour de ce concept, Iser décrit la façon dont le «texte de fiction produit un effet et acquiert un sens¹⁶». Ce que nous retenons tout d'abord de cette description, c'est le rôle du lecteur. Pour Iser, le lecteur n'est pas un être passif qui recevrait, sans participer, la création d'un auteur, il est plutôt un sujet fondamentalement actif dans la création de l'auteur. En d'autres mots, «L'auteur et le lecteur prennent [...] une part égale au jeu de l'imagination¹⁷».

C'est dans cette perspective que la théorie d'Iser devient particulièrement intéressante pour notre analyse des personnages scripteurs : appliquer les théories d'Iser aux personnages scripteurs-lecteurs nous permettra de les penser non seulement comme participant à une conversation, mais comme étant partie intégrante de l'acte créatif, du *jeu de*

¹⁴ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 405

p.
¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷ *Ibid.*, p. 198-199.

l'imagination. Par cette mise en application, nous pourrions faire ressortir comment les personnages scripteurs, en tant que lecteurs, sont en interaction avec l'auteur. Une fois que nous avons posé les personnages scripteurs comme des éléments fondamentaux de la création de l'auteur, le pas qui reste à franchir pour les situer aux fondements mêmes de l'écriture devient fort attirant.

Cette théorie nous sera donc utile pour faire ressortir la position des personnages scripteurs-lecteurs dans ce que nous pourrions appeler la «chaîne de création». Elle nous permettra, dans un second temps, de légitimer le fait que nous posions comme littéraire le rapport des personnages scripteurs à la littérature. En effet, pour Iser, est littéraire tout rapport qui se construit sur un certain esthétisme, tout rapport de lecture qui produit un effet, un sens. Pour lui, l'œuvre littéraire se construit autour de deux pôles et tout lecteur se situe dans un rapport esthétique au texte lu. D'un côté, nous trouvons le pôle artistique, c'est-à-dire le texte tel qu'il a été produit par l'auteur. De l'autre côté, nous avons le pôle esthétique, c'est-à-dire la concrétisation de cette production de l'auteur par l'activité de lecture du lecteur. En d'autres mots, pour Iser, «le lieu de l'œuvre littéraire est celui où se rencontrent le texte et le lecteur¹⁸». Or, comme nous l'avons mentionné en début d'introduction, les personnages scripteurs sont très conscients des aspects esthétiques des textes qu'ils lisent, conscients donc – probablement dans une moindre mesure – de participer à cette actualisation du texte et, ultimement, à la construction de l'œuvre littéraire. Sachant que l'œuvre de Poulin regorge d'une variété de textes, il est facile de pressentir ici que toute situation sera propice à faire surgir l'œuvre littéraire¹⁹.

À Eco, Entralgo, Barthes et Iser, plusieurs autres théoriciens et essayistes s'ajouteront pour soutenir notre propos, mais d'une manière plus

¹⁸ Wolfgang Iser, *op. cit.* n° 14, p. 48.

¹⁹ L'œuvre littéraire, chez Poulin, répond en effet à une définition très large ; toute rencontre entre les lecteurs et les textes tend à produire cet effet esthétique dont parle Iser. Que les lecteurs soient en présence d'une simple recette, d'une bande dessinée, d'une carte routière, d'un dépliant touristique, d'un récit historique, d'un roman ou d'un poème, ils cherchent toujours l'effet esthétique et la production de sens.

ponctuelle. Entre autres, Robertson Davies sera convoqué pour ses réflexions sur la vitesse de la lecture et ses effets. Alberto Manguel sera quant à lui mis à profit pour son immense érudition sur la lecture et les lecteurs à travers le temps. Pour sa part, Antoine Compagnon nous rendra possibles quelques échappées du côté des théories de l'intertextualité et nous permettra de voir le rapport des personnages scripteurs à la citation. Le dernier, mais non le moindre, André Belleau nous permettra, grâce à ses travaux importants sur le romancier fictif dans le roman québécois, de rattacher les personnages scripteurs de l'œuvre poulinienne au contexte plus large du roman québécois et à son évolution et de faire des synthèses que nous espérons révélatrices.

Nous nous proposons de diviser en deux parties distinctes notre travail d'analyse. Nous nous pencherons tout d'abord sur *Jimmy, Faites de beaux rêves*, auquel nous rattachons un «Inédit²⁰», et *Les grandes marées*. En suivant l'ordre d'écriture de Poulin, nous tenterons de montrer comment chacun des personnages scripteurs (Papou, Amadou et Teddy) empêche la construction de l'œuvre littéraire en s'éloignant de son pôle esthétique. Pour ce faire, nous tenterons d'expliquer comment s'élaborent leurs rapports au livre en nous attardant, entre autres, à la notion de bibliothèque. Nous essaierons aussi de définir la lecture pour chacun de ces personnages – en les mettant en parallèle avec des personnages antinomiques – ainsi que ses effets sur chacun d'eux. Enfin, nous verrons comment, concrètement, Papou, Amadou et Teddy utilisent le matériel littéraire.

En deuxième partie, nous nous pencherons sur l'autre moitié de notre corpus : *La tournée d'automne*, *Chat sauvage* et *Volkswagen blues* («Le journal de la Grande Sauterelle»). Nous expliquerons comment le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle se situent par rapport à l'œuvre littéraire, tout en faisant quelques retours sur Papou, Amadou et Teddy. Nous montrerons

²⁰ Jacques Poulin, «Inédit», *Nord*, hiver 1972, p. 30 à37.

ensuite l'importance de la bibliothèque dans chacun de ces romans. Pour ce faire, nous nous pencherons sur ses nombreuses variantes. Nous poursuivrons en analysant, comme au premier chapitre, les lectures que font les personnages, en prenant soin, cette fois, de distinguer lecture pour le travail et lecture pour le plaisir. Enfin, nous verrons comment le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle utilisent le matériel littéraire avec lequel ils sont en contact.

En divisant notre corpus en deux pans distincts, nous analyserons les différentes modalités qui composent la conception de la lecture de Poulin. Nous pourrions donc faire ressortir l'impact de la lecture comme activité fondatrice et ainsi voir comment lecture et écriture se complètent. Ultimement, croyons-nous, nous ferons ressortir une certaine évolution de l'œuvre poulinienne, évolution d'abord marquée dans le rapport des personnages scripteurs à l'œuvre littéraire et ensuite sentie dans la possibilité ou l'impossibilité de l'écriture. Dans une visée beaucoup plus globale, nous en arriverons à hisser cette «prodigieuse machine à lire²¹» au niveau des grandes théories sur la lecture et la création.

²¹ Ginette Michaud, «Jacques Poulin : petit éloge de la lecture ralentie», *Archives des lettres canadiennes. Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fidès, 1992, tome VIII, p. 365.

Le problème, crotte de chat, c'est quand
tu décides d'expliquer ça à quelqu'un :
ton histoire part à la dérive
et toute l'affaire s'embrouille.

Jimmy, p. 47.

DE L'IMPOSSIBILITÉ DE L'ÉCRITURE

Présentation des personnages scripteurs ; des surnoms révélateurs

Dans cette partie, nous nous attarderons aux romans de notre corpus qui se situent dans la première moitié de l'œuvre de Poulin : *Jimmy*, *Faites de beaux rêves* et *Les grandes marées*. Dans ces romans, Poulin met en scène des personnages scripteurs, c'est-à-dire des personnages qui, comme nous venons de le signaler en introduction, entrent dans la littérature par ses marges ; en d'autres mots, des personnages qui sont en rapport avec l'écriture sans pour autant être écrivains. Dans *Jimmy*, le père du personnage principal correspond à la définition du personnage scripteur. En effet, Papou écrit un livre, mais pas n'importe lequel, tient-il toujours à préciser ; il écrit une *étude* sur Ernest Hemingway. De ce fait, Papou nous semble être à mi-chemin entre le critique et le biographe ; la lecture qu'il fait du *Vieil homme et la mer* est à notre avis fort révélatrice de cette ambiguïté. En effet, Papou, sans transition aucune, fait un lien entre la symbolique du roman de Hemingway – la recherche dérisoire du bonheur – et le fait que Hemingway a été impuissant durant quelques jours... Pour sa part, le personnage principal de *Faites de beaux rêves*, Amadou, se présente comme un commis aux écritures spécialiste de la ponctuation¹. Il est toutefois important de souligner que la connotation donnée par les autres personnages à ce titre évolue constamment au fil du roman. Ainsi, Amadou, simple commis aux écritures au

¹ Jacques Poulin, *Faites de beaux rêves*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, p. 84. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation FDBR.

début du roman, passe au statut d'écrivain sous le regard de son frère Théo², puis à celui de célèbre écrivain sous le regard de Calamity Jane et de la Ceinture verte, deux filles rencontrées avant le début de la course du Mont-Tremblant. Il en arrive enfin à nier, sinon tout rapport à l'écriture, à tout le moins le rôle que lui fait jouer Théo dans leur fabulation commune. À la toute fin du roman, Amadou est à nouveau défini comme un commis aux écritures ; toute l'effervescence et l'exubérance suscitées par son métier s'est envolée. Dans *Les grandes marées*, Teddy est traducteur de bandes dessinées. C'est d'ailleurs de son travail d'écriture que lui vient ce surnom particulier. Lorsque Marie et lui font connaissance, Teddy précise à Marie, qui l'interroge sur l'authenticité de ce nom : «Teddy Bear vient de T.D.B. Et les lettres T.D.B. viennent de Traducteur De Bandes dessinées³».

Comme nous pouvons l'entrevoir avec cette citation, les surnoms de ces trois personnages scripteurs sont fort révélateurs de la personnalité de chacun, et révélateurs aussi des rapports que chacun entretient avec les autres personnages du roman. Interrogé à ce sujet dans un entretien, Poulin a affirmé préférer les surnoms aux noms parce que «[c'était] plus précis, plus universel⁴». En effet, difficile de dire que les surnoms que nous avons ici ne sont pas riches en évocations... Le surnom Papou n'est pas sans rappeler le célèbre Papa Hemingway, du titre de la biographie écrite par A.E. Hotchner⁵ en 1983. Si nous prenons en considération les différentes tangentes qu'a prises la critique sur Hemingway, cette évocation n'est pas dépourvue de sens. En effet, cette biographie correspond à la première vague de critiques biographiques consacrées à Hemingway. Durant cette vague, les critiques ont souvent présenté Hemingway comme l'écrivain dur, cru, mâle, comme le

² Théo est un personnage qui apparaît dans plusieurs romans de Poulin – pensons à *Volkswagen blues*. Frère du personnage principal, il en est aussi l'antithèse par son côté rebelle, insoumis, exubérant et viril.

³ Jacques Poulin, *Les grandes marées*, Montréal, Actes sud, 1986, p. 34. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation LGM.

⁴ Pierre Filion, «La marche des mots. Propos-contact», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 98.

⁵ A.E. Hotchner, *Papa Hemingway*, New York, William Morrow, 1983.

viril chasseur de fauves. Dans un deuxième temps, la critique a davantage fait ressortir le caractère androgyne de Hemingway et de ses personnages. Jonathan Weiss⁶, un auteur qui a étudié à plusieurs reprises le lien entre Poulin et Hemingway, montre bien cette évolution de la critique ainsi que la position de Poulin face à cette évolution. Selon lui, Poulin pencherait davantage du côté de la nouvelle critique. Quant à Papou, il nous semble osciller entre les deux vagues de critiques. D'un côté, son surnom évoque un côté très paternaliste – aspect qui ressort de manière frappante dans sa relation avec Mamie – qui relève davantage de la première critique, mais de l'autre, sa position face à Hemingway penche incontestablement du côté de la seconde critique. Ainsi, à la fin d'une envolée enflammée et presque lyrique au sujet de Hemingway Papou peut-il terminer en interrogeant un auditoire que nous imaginons suspendu à ses lèvres : «Mais le plus important [...] Saviez-vous qu'Hemingway pendant quelques jours a été impuissant ?⁷». De plus, l'identification de Papou à son écrivain de prédilection est frappante... Nous y reviendrons un peu plus loin.

Le surnom Amadou suggère quant à lui plusieurs éléments qui soulignent tous, inmanquablement, le caractère introverti et doux du personnage, un caractère à la limite de la résignation. En effet, Amadou fait immédiatement résonner amadoué, mais aussi son homonyme, cette substance végétale vulnérable aux pressions de l'environnement et fortement inflammable, l'amadou. Ces caractéristiques mettent bien en évidence le côté malléable du personnage : Amadou se laisse porter sans résistance aucune par les «délires» de son frère Théo... Elles mettent aussi en évidence un Amadou consumé par un amour qui n'est plus réciproque⁸ – Limoilou le quitte pour Matousalem –, qui ne peut être que vaincu et qui ne peut que s'effacer, ce qu'il fait en s'endormant pour vingt-quatre heures.

⁶ Jonathan Weis, «Jacques Poulin, lecteur de Hemingway», *Études françaises*, printemps 1993, vol. 29, no 3, p. 11 à 22.

⁷ Jacques Poulin, *Jimmy*, Montréal, Leméac, 1978, p. 77. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation J.

⁸ Amadou vient d'un mot provençal signifiant amoureux...
Le petit Larousse illustré, Paris, Larousse, 2000, p. 58.

Enfin, Teddy, inévitablement, nous fait penser au tendre ourson de peluche, gentil et inoffensif, auquel les enfants peuvent confier leurs joies et leurs peines sans que jamais il ne rechigne ou face preuve d'impatience, d'agressivité. Symbole de douceur par excellence, Teddy, comme l'ourson, accepte toutes les contraintes qui lui sont imposées par les habitants de l'île, jusqu'à ce que ceux-ci en aient assez de lui et le rejettent, comme l'enfant qui peut désormais se passer de son compagnon de peluche et le relègue aux oubliettes... À la lumière de ces trois explications, nous pouvons constater que ces surnoms sont loin d'être innocents ; les surnoms que Poulin donne à ses personnages permettent de saisir à la fois le caractère des personnages scripteurs et la dynamique qu'ils élaborent avec les autres personnages présents dans les romans.

Bien que les surnoms des personnages scripteurs soient révélateurs de leurs personnalités, c'est surtout le rapport qu'ils élaborent avec l'écrit qui nous intéresse ici. Ces trois personnages scripteurs nous semblent dans un rapport ambigu avec l'écriture qui pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, les définit comme personnages scripteurs. Ils semblent aussi être dans un rapport problématique avec la lecture. En effet, tout en étant parfaitement conscients de la valeur littéraire des textes qu'ils lisent – ils perçoivent la beauté esthétique des textes, la valeur de leur forme et de leur sens, leur aspect symbolique... –, ils sont détachés de l'œuvre littéraire au sens où l'entend Wolfgang Iser. Pour Iser, nous l'avons cité en introduction, l'œuvre littéraire est «[le lieu] où se rencontrent le texte et le lecteur⁹». Toutefois, plutôt que de saisir le texte dans sa totalité et ainsi, par leur lecture, «faire» l'œuvre littéraire, ces trois personnages se butent à un aspect du texte et s'y bornent, littéralement. Ainsi, pour Papou, à cause de la figure mythique de l'auteur qui devient si grande qu'elle prend le pas sur le texte et ses sens ; pour Amadou, à cause de la ponctuation qui isole et rend impossible tout contact avec un autre aspect du texte ; et pour Teddy, à

⁹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 48.

cause de la folie du mot exact et de son sens le plus juste, la rencontre du texte et du lecteur paraît compromise, voire impossible. Derrière ces divers aspects du texte, l'œuvre littéraire ne peut apparaître. En effet, les lecteurs que sont Papou, Amadou et Teddy ne parviennent jamais à saisir le texte dans sa globalité ; ils en ont une vision morcelée qui bloque la rencontre du texte et du lecteur et, par le fait même, le processus de création de l'œuvre littéraire. La manifestation la plus probante de cet effacement de l'œuvre littéraire se trouve probablement dans l'importance que ces trois personnages accordent au livre en tant qu'objet. Elle se voit aussi, et nous y reviendrons, dans les effets que la lecture produit sur ces personnages ainsi que dans l'utilisation qu'ils font du matériel littéraire.

Le culte de l'objet-livre et l'effacement de l'œuvre littéraire

La bibliothèque est un meuble ou un espace qui peut être défini soit d'une manière très vague, soit d'une manière très circonscrite. La définition qu'en donne Georges Pérec dans son court texte «Notes sur l'art et la manière de ranger ses livres¹⁰» inclut ces deux manières. Il définit la bibliothèque comme un regroupement de livres circonscrit par les notions d'ordre et d'espace. Dans *Jimmy*, dans *Faites de beaux rêves* et dans *Les grandes marées* – exception faite du sac de couchage où Marie garde ses livres, mais nous y voyons davantage une protection¹¹ –, la bibliothèque est absente. L'absence de ce regroupement de livres est fort révélatrice du détachement des personnages scripteurs face à l'œuvre littéraire. Celui-ci est

¹⁰ Georges Pérec, «Notes sur l'art et la manière de ranger ses livres» in Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon, *Le portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Paragraphes, 1998, p. 421-426.

¹¹ En effet, Marie emporte plusieurs livres avec elle, qu'elle range au fond de son sac de couchage afin de les protéger...

d'autant plus remarquable que la bibliothèque joue un rôle fondamental dans plusieurs romans de Poulin¹².

Dans *Jimmy*, le livre en tant qu'objet est pourtant sur-représenté : Papou a toujours un livre à la main – comme il pourrait avoir un chapeau melon sur la tête ou une pipe au coin de la bouche... – et cette sur-représentation ne se fait pas sans banaliser le contenu même du livre. En effet, nous ne savons jamais – sauf une exception – ce que lit Papou, mais toujours, il est montré un livre à la main. Peu importe le texte ou l'auteur, peu importe l'œuvre littéraire, c'est l'objet, c'est-à-dire le livre dans sa matérialité, qui joue ici le rôle fondamental. Ainsi, dans l'épisode de la rencontre de Papou et de Mamie sur le *Louis-Jolliet*¹³, la présence de la pile de livres sur le banc où est assis Papou devient attirante, voire séductrice. Mamie, qui déduit de la présence de cette pile de livres que leur propriétaire ne doit pas être bien loin, devient fascinée par la «belle couverture rose». Pour sa part, Papou cherche à impressionner Mamie avec un titre savant placé bien en évidence sur le dessus de la pile. Ici, le livre devient objet de séduction, mais aussi objet de révélation. En effet, *La Psychanalyse des névroses* semble prédire la maladie de Mamie et nous permet, en tant que lecteur, de saisir un peu mieux le mystère qui entoure le séjour de Mamie à l'hôpital et auquel nous n'avons accès que par la voix de Jimmy.

Plus loin dans le roman, quand Jimmy annonce avoir découvert une blonde et un fusil sur la plage, Papou part à la course en laissant tomber son livre. Jimmy, malgré le caractère apparemment dramatique de la situation, prend soigneusement le livre et le rapporte tranquillement à Papou. Cet attachement de Jimmy au livre, en dépit de la situation, montre bien qu'il connaît le souci de perfection de Papou qui «n'aime pas trop que les choses traînent¹⁴». Ainsi, le livre n'est pas ramassé par Jimmy pour éviter que les

¹² Notamment dans *Volkswagen blues* et dans *La tournée d'automne*. Nous aborderons le thème dans la seconde partie de notre travail.

¹³ J, p. 39.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

pages ne s'abîment dans le sable humide et que son contenu ne devienne illisible, mais bien pour ne pas que l'endroit ait l'air négligé... En fait, Papou aurait tout aussi bien pu laisser tomber n'importe quoi ; sa serviette ou une bouteille de crème solaire. Parallèlement, ce détail fait aussi ressortir la dégradation qui s'empare graduellement de Papou, au fil du roman. Alors que dans cet épisode Papou aime que tout soit en ordre – quand cet épisode se produit, Papou en est aux débuts de son étude –, plus il se plonge dans l'écriture de son livre, plus il laisse tout aller à l'abandon ; les papiers qui traînent dans la vomissure et les bouteilles de bière au grenier, les pieds sales de Jimmy, même son couple et sa vie familiale... Enfin, à plusieurs reprises dans le roman, le livre n'est plus qu'une vulgaire protection ; une protection contre le soleil, qui fait penser à un petit toit, une protection contre le vent afin d'allumer tranquillement sa pipe... Ainsi, nous pouvons facilement le constater à partir de ces quelques exemples, le livre tel que le perçoit Papou est un objet aux fonctions diverses ; peu importe son contenu, il peut être utilisé dans les situations les plus cocasses, afin de venir à bout des cœurs les plus insensibles, des soleils les plus chauds et des vents les plus forts.

Pour sa part, Amadou n'est jamais présenté avec un livre. Nul besoin de préciser ici que cette absence réduit à zéro la valeur du livre en tant qu'œuvre littéraire ; même l'objet livre semble ici perdre de son importance... La littérature orale est la seule présence qui semble rappeler à Amadou l'existence des livres, mais d'une manière ténue, suggérée. Elle prend dans *Faites de beaux rêves* une dimension toute particulière. En effet, Amadou, de même que tous les autres personnages, est en contact presque constant avec la tradition orale des contes et des légendes, jusqu'au point culminant de la grande fresque de l'Amérique où chacun jouera littéralement l'histoire transmise de bouche à oreille, depuis des générations... Si le livre disparaît ici, c'est pour laisser place à un texte partagé par tous les personnages à travers la voie de l'inconscient collectif et de la mémoire ancestrale. Le folklore devient un véritable livre ouvert – livre dans un sens symbolique, il va

sans dire, mais livre dont le contenu est banalisé pour n'être qu'un prétexte à une immense beuverie – où tous peuvent puiser à leur guise. Dans *Les grandes marées*, le livre n'est pas un objet qui protège, à l'instar du livre dans *Jimmy*. Le livre des *Grandes marées* est plutôt un objet qui doit être protégé. Dans cette perspective, Teddy est le protecteur par excellence du livre. Toutefois, encore ici, le sac de couchage de Marie nous ordonne de poser un bémol ; elle aussi, comme nous l'avons suggéré plus haut, protège les livres¹⁵... En effet, pour Teddy, les livres, surtout les dictionnaires qui lui servent pour son travail de traducteur, sont des objets qu'il faut manipuler avec soin, en considérant la «personnalité» propre à chacun. Ainsi, le gros Webster, qui a la tranche un peu affaiblie par plusieurs années de dur labeur, est placé bien en évidence, ouvert sur une table. Le fait qu'il soit ouvert ne témoigne pas vraiment d'un souci du contenu, mais bien d'une inquiétude constante pour cette «épine dorsale assez fragile¹⁶». Comme dans *Jimmy*, c'est davantage l'objet que le texte qui est en cause... Le fait que le dictionnaire Webster soit placé sous une lampe est d'ailleurs une bonne indication de cette valeur accordée à l'objet. En effet, l'ensemble formé par la table et le dictionnaire placé seul sous l'éclairage d'une lampe n'est pas sans rappeler l'objet précieux et rare exposé dans un musée ; un musée dont Teddy serait le conservateur et l'unique visiteur et où le gros Webster serait l'unique objet montré...

La lecture et ses effets ; des personnages antinomiques révélateurs

Comme nous venons de le montrer, l'objet livre est fortement valorisé dans ces trois romans. Malgré cette attention constante qu'ils portent à la matérialité du livre, les personnages scripteurs que sont Papou, Amadou et Teddy sont aussi capables de s'attarder au contenu des livres. En effet, bien

¹⁵ À ce sujet, voir la note de bas de page n° 11.

¹⁶ LGM, p. 18. Cette épine dorsale affaiblie n'est pas sans rappeler les maux de dos de Teddy...

qu'ils soient des lecteurs qui, comme nous l'avons précisé plus haut, s'arrêtent seulement à certains aspects du texte, ils ne demeurent pas moins dans cette relation de Désir que Barthes pose comme le fondement même de toute activité de lecture¹⁷. En d'autres mots, ils sont malgré tout capables d'opérer cette conversation silencieuse qui caractérise la lecture¹⁸ et dont nous avons parlé en introduction. Toutefois, comme nous le montrerons maintenant grâce à une mise en relief avec des personnages qui leur sont antinomiques, les personnages scripteurs ne conversent qu'avec certains aspects du texte.

Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, Papou porte une affection particulière à Hemingway. Cette admiration pour l'œuvre et surtout pour l'homme derrière l'œuvre lui permet de pratiquer plusieurs des types de lecture décrits par Entralgo, mais aussi de confronter ses lectures à celles des autres personnages – pensons à cette scène avec le Commodore où tous deux discutent du *Vieil homme et la mer* et sur laquelle nous reviendrons. Papou développe en effet sa relation avec Hemingway sur plusieurs fronts. D'une part, il s'empare du personnage, il s'approprie littéralement le mythe qui entoure Hemingway. Nous pouvons constater ce phénomène à travers la façon dont les personnages parlent à Papou de son livre. En effet, quand les autres personnages lui parlent de son étude, ils insistent sur le sujet, plutôt que sur la progression du livre à proprement parler. Ainsi, Mamie, plutôt que de demander à Papou où en est son livre ou encore si son écriture avance, lui demande : «Comment va ton Hemingway ?¹⁹». Soulignons au passage l'utilisation de l'adjectif possessif «ton» qui n'est certes pas innocente ; elle met bien, en effet, l'accent sur la façon qu'a Papou de s'emparer du mythe pour le faire sien. D'autre part,

¹⁷ Roland Barthes, «Sur la lecture», *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 38-39.

¹⁸ Pedro Laín Entralgo, «La lectura, arte de ser hombre» in Fernando Lázaro Carreter, José María de Areilza et al (dir.), *La Cultura del Libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, coll. «Biblioteca del libro», 1988, p. 129.

¹⁹ J, p. 95.

Papou s'identifie au personnage ; il devient carrément Hemingway, sous l'œil étonné de Jimmy : «[...] et tout d'un coup le vieux Hemingway lui-même, avec sa fameuse barbe grise, son fusil et tout, se met à descendre l'escalier à la place de Papou²⁰». Le même phénomène se reproduit plus loin dans le roman, mais cette fois, Papou ne fait pas que ressembler à Hemingway, il s'identifie à son vécu et parle même à sa manière. En effet, tourmenté par l'écriture de son étude et peut-être aussi par sa vie de famille qui part à la dérive, Papou sombre peu à peu dans l'alcool – comme Hemingway, faut-il le préciser – et lorsque Jimmy monte au grenier pour lui parler de Mamie, Papou est confus. À Jimmy qui demande si Hemingway a été malade ou a eu le mal de mer, Papou raconte comment l'entourage de Hemingway le voit sombrer peu à peu dans la folie. Au fil de son récit, Papou passe d'une narration à la troisième personne à une narration à la première personne, il en arrive même à confondre sa Mamie avec la Mary de Hemingway²¹ ; la fusion avec le personnage est bel et bien complète... À côté de ces phénomènes d'appropriation et d'identification, il se produit un phénomène que nous pourrions qualifier d'accompagnement. Après avoir été Hemingway grâce à une opération qui relève presque de la transsubstantiation, Papou semble se dédoubler. En effet, Papou semble être accompagné par Hemingway dans son aventure d'écriture. Au grenier, la présence de Hemingway est si grande, si forte que Papou y est sans cesse retenu et en oublie sa famille. À deux reprises, Jimmy en témoigne. Tout d'abord, lorsqu'il remarque que Papou n'est pas descendu du grenier pour dormir avec Mamie, il se dit qu'«Il a dû dormir au grenier avec sa caisse de Molson et le vieux Hemingway²²». Ensuite, lorsqu'il marche sur la grève et voit la lumière du grenier encore allumée à une heure tardive, il se dit que «[...] Papou travaille avec Hemingway [...]»²³. L'impression qui se dégage de ces deux citations,

²⁰ J, p. 95.

²¹ *Ibid.*, p. 150-152.

²² *Ibid.*, p. 139. Nous soulignons.

²³ *Ibid.*, p. 146. Nous soulignons.

c'est que Hemingway est bel et bien présent en chair et en os dans un coin du grenier afin d'aider Papou dans l'écriture de son étude. Enfin, Papou est si absorbé par l'écriture de son étude qu'il n'a d'autre sujet de conversation que Hemingway. Après le silence et la solitude de l'écriture, Papou a un trop plein et son sujet inonde ; comme une digue qui ne peut plus retenir l'eau qu'elle contient et qui éclate, produisant une chute de grand débit. Ainsi, lors d'un souper avec la famille voisine, Papou raconte Hemingway et son œuvre dans un flux interminable et impossible à endiguer : «Papou n'a pas dit un mot pendant une semaine ou quelque chose ; maintenant il déborde²⁴». Il mime l'action d'un roman avec les verres et les fourchettes, empêche le Commodore de placer ne serait-ce qu'un seul mot et ne voit même pas sa femme qui courtise le voisin...

Ces différentes relations qui s'élaborent entre Papou et le personnage Hemingway peuvent être rassemblées sous l'étiquette de la lecture conviviale telle que définie par Entralgo. En effet, ces lectures ont toutes en commun un acte certain de coexistence, de cohabitation entre Papou et Hemingway. De plus, Papou s'attache davantage à la biographie, à l'homme et ceci est particulièrement caractéristique de la lecture conviviale. Mais cette forme de lecture n'est pas sans conséquences, du moins selon le point de vue de Jimmy. En effet, pour lui, le travail de Papou ne fait rien d'autre que l'isoler de sa famille et du monde – vivre par procuration, n'est-ce pas se refuser un contact sain avec le réel ? –. La lecture de Papou, son travail, sa vie avec Hemingway en fait, le rendent «zouave». Pour Jimmy, cela est grave, puisque c'est sa famille qui se décompose, mais selon Roland Barthes cette séparation du monde – pour Jimmy, être zouave, c'est être au-dehors de la réalité – est propre au sujet lisant. Ainsi, ce que Jimmy reproche à son père serait en fait ce qui rapproche Papou de la lecture littéraire : un emportement si intense, si fébrile que le monde s'abolit ; une transe qui sépare violemment du réel. Enfin, pour Jimmy, cette étude sur Hemingway ne fait pas qu'isoler

²⁴ J, p. 117.

Papou, elle isole les gens qui l'entourent en les enfermant dans le silence. Ainsi, lors de ce souper dont nous avons parlé précédemment, le Commodore ne peut «pas placer un maudit mot²⁵» et Jimmy, prisonnier du silence de sa famille, ne peut que se confronter à la solitude :

[...] s'il y a quelqu'un dans le monde avec qui tu devrais être capable de parler, tu as l'impression que c'est Mamie et Papou, crotte de chat ! Mamie est prise avec le pilote jusqu'au cou ; Papou est pris avec Hemingway jusqu'au cou²⁶

Ainsi, pour Jimmy, la lecture conviviale de Papou est plus qu'accaparante, elle détruit le semblant de famille qui lui restait depuis le séjour de Mamie à l'hôpital et affecte même l'amitié qu'il croyait sentir entre Papou et le Commodore.

Au-delà de son admiration pour l'homme que représente Hemingway, Papou voue une admiration sans retenue au roman *Le Vieil homme et la mer*. Lorsque Papou parle de ce roman avec le Commodore, la lecture qu'il en fait, si nous nous fions à Entralgo, est manifestement perfective. En effet, Papou fait une lecture symbolique du texte de Hemingway, texte qui lui permet de comprendre la vie, d'éclairer le projet de vie qu'il entend suivre – c'est-à-dire la recherche du bonheur – et de comprendre que ce qu'il espère est fugitif et vain. Il affirme ainsi avec conviction à un Commodore un peu dépassé par la chose que «L'histoire signifie qu'on passe sa vie à la recherche du bonheur et que si jamais on le trouve, on ne peut le garder²⁷». En fait, si le Commodore semble dépassé par cette recherche de sens dans le texte, c'est qu'il lit, pour sa part, d'une manière tout à fait terre à terre. En fait, il n'a même pas lu *Le Vieil homme et la mer*, il a plutôt vu le film. Cette lecture-visionnement correspond tout à fait à la lecture divertissante-diversifiante décrite par Entralgo ; pour le Commodore, ce film a été l'occasion de passer un bon moment, lui a permis de voir un vieux marin à l'œuvre, un bon pêcheur qui n'a rien à se reprocher... sans plus. Face à cette «lecture»,

²⁵ J, p. 119.

²⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

Papou ne peut que manifester son étonnement à travers ce que Barthes nomme un «refoulement de lecture²⁸», plus précisément à travers le refoulement provoqué par «l'acte d'*avoir lu*²⁹» ; certains titres *doivent* faire partie de la liste des livres que nous avons lus et ce caractère obligatoire peut en arriver à produire un rejet de la lecture. Ainsi, Papou demande au Commodore, s'attendant forcément à une réponse positive, – il faut avoir lu ce livre et quiconque ne l'aurait pas fait serait dans l'illégalité littéraire – : «Vous n'avez pas lu *Le Vieil homme et la mer* ?».

À partir de la comparaison entre les divers types de lecture effectués par chacun de ces personnages, nous pouvons affirmer sans crainte que Papou et le Commodore sont des personnages antinomiques. En effet, tout les sépare dans leur approche du texte littéraire – le roman pour Papou, la version cinématographique pour le Commodore – et dans leur appropriation de ce texte. En d'autres mots, tout les sépare dans la lecture qu'ils font. Le même phénomène d'antinomie se produit entre Papou et Jimmy, mais sur un plan légèrement différent. Jimmy adore écouter les gens raconter des histoires. C'est dans ce but qu'il s'infiltré dans le bureau de Papou ; pour écouter, sans se lasser, les patients raconter. Rêves, contes ; tout est bon pour satisfaire sa soif insatiable d'histoires. Papou étant psychanalyste ou psychiatre – c'est ce que nous pouvons déduire de l'ouverture du roman ainsi que du livre que Papou a avec lui sur le *Louis-Jolliet* –, il écoute ses patients par obligation, à la recherche du symbole caché, de la névrose dissimulée. Jimmy, quant à lui, écoute par pur plaisir ; il se divertit de ce que les patients de Papou racontent, de la même manière que le Commodore s'est diverti du film *Le Vieil homme et la mer*. Toutefois, Jimmy va plus loin, il dépasse le cadre de la simple écoute divertissante-diversifiante pour aller vers la création. En effet, Jimmy nourrit son imaginaire des histoires qu'il entend jusqu'à devenir conteur à son tour. Son imagination plus que débordante –

²⁸ Roland Barthes, *op. cit.* n° 17, p. 40.

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

fortement réprouvée par Papou qui y voit une quelconque maladie ou névrose³⁰ – lui permet de devenir pilote d'hélicoptère, pilote de bateau, Jim Clark et quoi d'autre encore, jusqu'à Noé lors du déluge de la scène finale. Conteur, Jimmy l'est donc dans sa manière d'agir et de se présenter aux autres personnages du roman, mais il l'est aussi dans sa fonction de narrateur du roman, face à nous, lecteurs. Empreint des traces de l'oralité propre au conte et au folklore, le discours de Jimmy saute du coq à l'âne, fait maints détours, retours et digressions dans l'univers de l'enfance, c'est-à-dire à travers cette galerie de personnages que Jimmy incarne tour à tour, à travers toutes ces situations qu'il invente, qu'il imagine. Mais au-delà de cette activité de conteur, ce qu'il importe de retenir, c'est ce que Giacomo Bonsignore voit en Jimmy : une «[métaphore] de l'activité poétique³¹». L'antinomie entre Papou et Jimmy, que nous avons fait ressortir plus haut, dépasse donc le cadre de la lecture et de ses différentes voies pour aller jusque dans l'après-coup de ces lectures, la création. Ainsi, alors que Papou reste accroché au personnage et au mythe qui l'entoure, «tiré en avant [par le] suspense³²», Jimmy accède à l'«aventure de l'Écriture³³». Paradoxalement, d'un simple point de vue physique, Papou écrit alors que Jimmy ne fait que parler, narrer, mais d'un point de vue créatif, Papou ne fait que raconter des événements, des faits et des livres liés invariablement à Hemingway, alors que Jimmy invente à l'infini. À partir des histoires entendues, il forme une chaîne de désirs où «chaque lecture [vaut] pour l'écriture qu'elle engendre³⁴» : les histoires des patients de Papou, de Thiers ou du Commodore nourrissent les digressions de Jimmy, qui à leur tour nourrissent d'autres histoires. Alors que de son côté, Papou s'embourbe chaque jour davantage dans son étude...

³⁰ Quand l'imagination de Jimmy déborde trop, Papou suggère qu'on l'amène passer des tests à l'Hôtel-Dieu et demande invariablement s'il a pris ses pilules...

³¹ Giacomo Bonsignore, «Jacques Poulin : une conception de l'écriture», *Études françaises*, hiver 1985-1986, vol. 21, no 3, p. 19.

³² Roland Barthes, *op. cit.* n° 17, p. 45. C'est la vie même de Hemingway qui crée ici le suspense.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ *Ibid.*, p. 45.

Bien que l'activité de lecture soit pratiquement absente dans *Faites de beaux rêves*, deux situations qui mettent Amadou à l'avant-plan méritent notre attention. Voyons tout d'abord la lecture des cartes postales laissées par Limoilou. Comme des bouteilles jetées à la mer, ces cartes postales, que Limoilou collectionne, se retrouvent dans les endroits les plus divers. Proches du télégramme par leur longueur et leur style elliptique, entrecoupé, mais proches aussi du petit mot plein de tendresse qu'une mère laisserait dans le sac à lunch de son enfant – la spécialité de Limoilou n'est-elle pas d'être mère poule ? – elles sont, du moins pour Amadou, proches de la devinette, tant par leur forme que par leur sens imprécis et vague. Ainsi, quand Théo trouve une carte postale dans le sac de couchage d'Amadou, celui-ci, qui remarque la typographie, demande : «Elle a souligné «faites de beaux rêves» [...] penses-tu que c'est grave ?³⁵». Attaché à trouver un sens derrière ces mots quelque peu nébuleux, Amadou se rapproche d'une lecture perfective. En effet, il s'interroge sur le sens de cette expression soulignée pour tenter de saisir en quoi elle devrait lui permettre de confirmer ou de modifier le projet de vie qu'il entretient. En d'autres mots, nous sentons bien qu'il cherche quelque indice des sentiments de Limoilou à son égard ou à l'égard de Théo, quelque message qui lui donnerait la voie à suivre pour garder une Limoilou qu'il sent d'ores et déjà fuyante. Pour sa part, Théo semble tourner en dérision les inquiétudes et les questionnements d'Amadou. À sa question empreinte d'angoisse, il répond, d'un air tragi-comique : «J'espère que c'est bon pour le mal de bloc³⁶». Ainsi, alors qu'Amadou questionne la forme de la carte pour y découvrir un sens qui lui parlerait, Théo s'en divertit et s'en amuse.

En somme, cette situation nous permet d'entrevoir l'antinomie entre les deux frères. Cette antinomie est aussi perceptible dans la description qui est faite du travail d'Amadou comme lecteur et correcteur de manuscrits. Ici

³⁵ FDBR, p. 43.

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

encore, Amadou s'interroge et Théo rigole de la situation, la transformant en une véritable saynète. Alors qu'Amadou tente de trouver les mots pour dire sa situation, la comprendre et la maîtriser, Théo ne va pas au-delà du comique créé par l'enchaînement des séquences évoquées par son frère. Il en met toujours davantage, faisant ainsi ressortir le côté résigné d'Amadou. Ainsi, Théo pose un regard critique sur chaque nouvelle séquence qu'Amadou tente de développer. De cette façon, il reproche à son frère de faire trop science-fiction, il compare une description aux sentiments que les poissons de l'aquarium de Québec doivent avoir, il se déguise en secrétaire avec un soutien-gorge bourré de chaussettes... Alors qu'Amadou s'interroge sur le sens de son travail, sur l'absence de son patron³⁷, mais sans trop prendre d'initiatives, sans aller trop loin dans la réflexion, Théo fabule, boit pour se donner plus d'inspiration et voudrait réinventer la roue. À Amadou qu'il semble trouver trop mou, trop discret, trop secret, Théo, tel un metteur en scène, essaie de donner un coup de main pour que les mots sortent enfin, pour qu'Amadou dise une fois pour toute ses sentiments profonds, mais en vain. Amadou met donc fin à cette mise en situation sur un ton résigné, mais doux : «J'aime mieux qu'on arrête là si ça t'ennuie pas³⁸».

De son côté, Limoilou semble être excédée par ces histoires que Théo et Amadou inventent sans cesse. En effet, sa présence-absence dans le roman – la plupart du temps, Limoilou n'est présente que parce que les autres personnages parlent d'elle – a l'effet d'une tentative de fuite. En se rapprochant de Matusalem, Limoilou essaie de se retirer de cette atmosphère de fabulation et de folie enfantine qu'elle semble trouver de plus en plus oppressante. La façon dont elle fait ses lectures fait bien ressortir cette distance qui grandit entre elle et Amadou. Alors qu'Amadou, bloquant

³⁷ Cette interrogation au sujet de la figure absente du patron n'est pas sans rejoindre le thème de la figure du père que Poulin aborde dans plusieurs de ses romans, notamment dans *Volkswagen blues – le vieux sur le bord du Mississippi* –, dans *La tournée d'automne – le vieux qui va donner tous ces livres au Chauffeur* et sur lequel nous reviendrons – et dans *Chat sauvage – le vieux qui demande des lettres d'amour à Jack pour faire revenir «sa femme»*.

³⁸ FDBR, p. 92.

sur les mots, leur disposition et leur forme, reste constamment au niveau de l'incompréhension, du fragment, Limoilou s'approprie les textes dans leur globalité. En effet, elle apprend les textes par cœur : «Elle savait par cœur trente des cent quarante-trois *Histoires, contes et récits* de l'Encyclopédie de la Jeunesse³⁹». Apprendre par cœur ces histoires est peut-être un moyen de maîtriser l'enfance et de passer à l'âge adulte⁴⁰, nous ne pouvons le dire avec certitude. Il est toutefois intéressant de noter que, comme Marie, Limoilou fait don, de temps à autre, des histoires qu'elle connaît, des «Contes de fées, récits, d'aventures [sic], épopées héroïques, histoires merveilleuses qui éblouissent l'imagination et que l'on aime à lire ou à écouter au coin du feu, les soirs d'hiver⁴¹». Et comme Marie, Limoilou devient livre pour ceux qui l'écoutent... Face à Amadou qui est lecteur de parcelles, Limoilou est lectrice de totalité et, surtout, donatrice de totalité.

La lecture est poursuivie à des fins fort différentes dans *Les grandes marées*. En effet, les principales lectures de Teddy consistent dans les bandes dessinées que lui apporte le patron et en dictionnaires ; ces lectures, Teddy les fait pour son travail de traducteur. Il lit ainsi les bandes dessinées à traduire et lit des passages de certains de ses dictionnaires lorsqu'il cherche à résoudre les difficultés de traduction qu'il rencontre. Ces lectures sont conviviales dans la mesure où elles permettent à Teddy d'en arriver à converser avec les auteurs des bandes dessinées, à rejoindre leur pensée⁴². Ainsi, emboîtées les unes dans les autres, ces lectures cernent le texte, laissent Teddy s'approcher du sens désiré par l'auteur. Il peut ainsi transposer ce sens de l'anglais au français de la meilleure manière qui soit. Les dictionnaires jouent un rôle prépondérant dans ces lectures *de travail*. En effet, plus que de simples outils de recherche, ils sont d'abord et avant tout

³⁹ FDBR, p. 9.

⁴⁰ Les enfants éprouvent souvent le besoin de se faire lire plusieurs fois la même histoire afin de maîtriser leurs peurs et leurs angoisses...

⁴¹ *L'encyclopédie de la jeunesse*, Canada, Grolier, c1967, tome 1, p. viii.

⁴² Tout un travail pourrait être fait sur la traduction telle qu'elle est présentée dans *Les grandes marées*...

des amis et des aides : «Le *Petit Robert*, le gros *Harrap's*, le *Grand Larousse*, le petit *Littré*, le gros *Webster* remplaçaient les amis qu'il n'avait pas⁴³». En d'autres mots, comme l'a écrit Jacques Ferron dans l'article qu'il a consacré aux *Grandes marées* lors de leur parution, «[Teddy] vit au milieu de ses dictionnaires⁴⁴». En fait, Teddy est tellement pris par son travail et par ses dictionnaires, que ceux-ci deviennent sa seule voie d'accès pour aller à la rencontre du monde, plus particulièrement à la rencontre des auteurs et de la littérature. Même lorsqu'il va jouer au tennis contre le Prince – une machine – Teddy emporte, pour seul compagnon, son *Petit Robert*. Aussi, Teddy peut-il citer Molière non pas parce qu'il en a lu quelques pièces, mais bien parce que, à l'une des entrées du *Petit Robert*, une citation tirée de l'œuvre du dramaturge permettait d'éclairer la définition...

Telle est la situation jusqu'à la venue de Marie dans l'île. Lorsque celle-ci tombe du ciel à l'aide d'une échelle de corde qui descend de l'hélicoptère du patron jusque sur la grève, Teddy change quelque peu ses habitudes de lecture pour ajouter à sa routine une nouvelle façon d'aborder les textes. Il écoute Marie réciter les textes qu'elle a appris par cœur. Toutefois, cette nouvelle approche n'est pas vraiment plus active que la précédente. En effet, lorsqu'il lit ses dictionnaires, Teddy intègre des citations déjà «digérées». En d'autres mots, il s'approprie des fragments de texte déjà placés dans un contexte qui fait ressortir leur signification. Teddy ne participe pas au travail de la citation que décrit Antoine Compagnon⁴⁵ : il ne peut participer ni au plaisir du coup de foudre qu'est la sollicitation, c'est-à-dire une sorte d'illumination devant un passage du texte, ni à l'accommodation du texte, c'est-à-dire à son appropriation, puisque le texte est pour ainsi dire absent. Ce travail a été effectué par un autre et Teddy le vit par procuration. Le phénomène est tout à fait semblable lorsqu'il écoute Marie réciter ses textes.

⁴³ LGM, p. 18.

⁴⁴ Jacques Ferron, «Jacques Poulin fait vivre... Teddy Bear sur son île», *Le livre d'ici*, 3 mai 1978, vol. 3, no 30, [s.p.].

⁴⁵ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, c1979, 414 p.

En effet, les textes que Marie décide de réciter à Teddy ne sont pas choisis de manière innocente ; toujours, la situation impose un texte. Ainsi, le texte récité va de pair avec l'état d'esprit de Teddy ou avec l'atmosphère qui se dégage de la réunion de Teddy et de Marie. Ce choix qu'effectue Marie met l'accent sur ce que Ginette Michaud décrit comme la passivité de Teddy. En effet, dans son article «Jacques Poulin : petit éloge de la lecture ralentie», elle écrit ceci :

Le modèle de lecture qui est proposé ici – avec sa contrepartie pour l'écriture, puisque tout est posé en terme binaire : masculin/féminin, écriture/lecture, activité/passivité – paraît aller, du moins dans *Les grandes marées*, du côté d'une certaine passivité, d'une certaine patience assurément [...]⁴⁶.

Si nous poussons notre réflexion plus avant à partir de cette citation, il est évident que, Teddy agissant comme le pôle passif – la nécessité qu'a Teddy de toujours se fier sur la routine établie et sur les rituels montre bien, à notre avis, le caractère passif de sa personnalité –, Marie, elle, agit comme le pôle de l'activité, à tout le moins comme le pôle de la décision.

Ces récitations sont pour Teddy l'occasion de mesurer l'ampleur de l'effet presque hypnotique que les mots peuvent exercer sur lui. La première fois que Marie récite un texte à Teddy, il s'agit d'un court paragraphe. Teddy ferme les yeux et écoute avec ferveur, comme s'il méditait le texte de Bradbury⁴⁷ à travers la voix et les paroles de Marie. Lorsque celle-ci termine sa récitation, Teddy garde les yeux fermés «jusqu'à ce que l'effet magique des mots de Bradbury se [soit] dissipé⁴⁸». À deux autres reprises dans le roman, Marie raconte des histoires à Teddy. Chaque fois, Marie s'attend à ce que Teddy découvre ce qu'elle cherche à lui dire, qu'il trouve, derrière les mots, le message qu'elle tente de lui faire comprendre. Aussi, lorsqu'elle lui

⁴⁶ Ginette Michaud, «Jacques Poulin : petit éloge de la lecture ralentie», *Archives des lettres canadiennes. Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fidès, 1992, tome VIII, p. 378.

⁴⁷ Tout ce que nous avons comme renseignement au sujet de ce texte, c'est qu'il se trouve dans un recueil de nouvelles...

LGM, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

raconte l'histoire de l'ermite de l'île Saint-Barnabé – il s'agit cette fois d'une histoire spéciale, c'est-à-dire d'une histoire qui n'a pas été apprise par cœur et qui peut donc être modifiée en cours de route – Teddy demande à Marie : «Écoute [...] les questions que tu te poses, ça concerne la vie et le travail ? C'est ça que tu veux me dire ?⁴⁹». Le même phénomène se produit lorsque Teddy écoute l'histoire du grand Onychoteutis et s'identifie au vieux cachalot. Il dit à Marie, comprenant ce dont elle veut lui faire prendre conscience : «Écoute, [...] c'est mieux que je te le dise tout de suite : il n'y aura pas de bataille. Le vieux cachalot a décidé de remonter vers la lumière et l'air pur⁵⁰». Nous pouvons le constater, ces auditions sont empreintes des caractéristiques de la lecture perfective. En effet, Teddy aborde les textes que lui présente Marie d'une manière qui le pousse vers la recherche de sens. Lorsqu'il saisit le message que tente de lui faire comprendre Marie, Teddy peut alors confirmer ou encore modifier le projet de vie qu'il entretient. Par exemple, certains passages de l'extrait de Bradbury donnent à penser que Teddy comprend, grâce à cette lecture, quelle est sa véritable nature, celle que Marie observera sur un ton de doux reproche plus loin dans le roman⁵¹. Dans ce paragraphe, au-delà de l'effet magique des mots dont nous avons parlé plus haut, le contenu aide sûrement aussi à provoquer cet état proche de la méditation dans lequel Teddy est plongé : «Je ne fais rien, qu'attendre. [...] J'attends, c'est tout. [...] Je suis triste et je suis vieux⁵²».

À côté de ces lectures profondes, empreintes d'un désir de se comprendre, Teddy fait aussi des lectures un peu dérisoires, presque caricaturales, par leur souci maniaque de précision. Ces lectures, il les fait dans les quelques moments de loisir qu'il s'accorde parfois. Dans son sac de tennis, Teddy laisse toujours à portée de main le «livre du grand William T.

⁴⁹ LGM, p. 101.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁵¹ À plusieurs reprises, Marie fait réfléchir Teddy sur son caractère sans agressivité, à la limite de la résignation, ce que Teddy décrit comme être «vieux et fatigué»...

⁵² Citation tirée d'une nouvelle de Bradbury in LGM, p. 51.

Tilden⁵³». Lorsqu'il se prépare pour aller jouer au tennis avec le Prince, il sort ce livre et lit religieusement les premiers mots du quatrième chapitre marqué d'un signet : «Keep your eye on the ball⁵⁴». Cette courte lecture effectuée, il dépose une balle toute neuve sur le rebord de la fenêtre et garde religieusement ses yeux sur la balle, littéralement : il visualise. Il part ensuite jouer au tennis l'esprit en paix, convaincu, dans son désir insatiable de perfection, d'avoir étudié à fond le texte de Tilden et de l'avoir appliqué à la perfection. Ou plutôt, Teddy part jouer au tennis l'esprit plein des conseils de Tilden, s'efforçant de «les appliquer à *la lettre*⁵⁵». Le meilleur exemple de cette obsession du détail, de cette lecture mot à mot se trouve dans l'épisode de la tarte aux biscuits Graham. Lorsque Teddy lit dans la recette qu'il lui faut garder un quart du mélange de chapelure pour en saupoudrer la meringue, plutôt que de garder à peu près un quart du mélange, il s'empêtre dans une équation qui n'en finit plus d'aligner les fractions ; Teddy souhaite ainsi savoir *exactement* quelle quantité de mélange réserver. Tout cela pour réaliser qu'il a mal lu la recette et qu'il doit tout simplement garder un quart de tasse du mélange⁵⁶... Cette obsession portée aux détails les plus infimes se remarque aussi dans la lecture des traductions que Teddy s'amuse à faire afin de voir si la version française d'un texte garde le ton original de la version anglaise. Les trois versions successives qu'il propose en correction à la traduction de l'avertissement sur la carte no 1208 – une carte affichée dans le chalet – montrent bien cette folie de l'exactitude. Et quand Teddy apprend enfin que ses traductions de bandes dessinées ne sont jamais publiées, il poursuit cette activité, comme une vieille habitude dont il ne peut se débarrasser : «Il avait encore le réflexe de lire les traductions sur les étiquettes des boîtes de

⁵³ LGM, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 67. Nous soulignons.

⁵⁶ Cet épisode est assez étrange lorsqu'on connaît la minutie du détail dont fait preuve Teddy... Peut-être a-t-il été déconcentré par Théo, ou encore par ses pensées qui vont vers Marie un peu malgré lui.

conserve ; il lui arrivait de rédiger des textes susceptibles de remplacer ceux qui lui paraissaient incorrects⁵⁷».

Face à cette obsession du détail et à ce souci extrême d'exactitude, Marie se pose comme l'antinomie par excellence. En fait, tous les personnages du roman pourraient être posés dans un rapport antinomique à Teddy, puisque «des bouquins tout le monde en lit, même l'Animateur social et l'Homme ordinaire, tout le monde en coltine : dictionnaires, albums, manuels, guides, livres pratiques⁵⁸», mais Marie est probablement le personnage antinomique qui éclaire le mieux les types de lectures que fait Teddy. Elle pratique pour sa part la lecture ralentie, lecture qui «à la seule condition d'être pratiquée dans un endroit calme [permet] d'apprendre par cœur des textes très longs⁵⁹». Avec Marie, nous assistons à tout le contraire de ce que Robertson Davies décrit lorsqu'il parle des méfaits de la lecture rapide :

Le plus souvent le lecteur rapide ne retient de son sprint que l'intention de la chose écrite. Il n'a aucune idée de sa valeur, il ne fonde pas son opinion sur la manière dont le sujet a été débattu. À vrai dire, on ne peut affirmer qu'il a lu, sinon au sens le plus superficiel du terme⁶⁰.

Cette lecture ralentie donne à Marie l'occasion de converser avec l'auteur qu'elle lit sur une base intime et profonde. La lecture ralentie semble donc à la limite, croyons-nous, d'une forme de méditation sur soi, le texte lu servant de tremplin à cette méditation. Lecture perfective par excellence, la lecture ralentie est, pour Laurent Mailhot, *la lecture littéraire*⁶¹. Marie serait donc une lectrice qui, au contraire du lecteur rapide décrit par Davies, développe une conscience profonde de la valeur de ce qu'elle lit, autant au point de vue formel qu'au point de vue du contenu. De tous les personnages que nous avons abordés jusqu'à maintenant, Marie est probablement celui qui vit le

⁵⁷ LGM, p. 202.

⁵⁸ Laurent Mailhot, «Le roman québécois», *Stanford French Review*, spring-fall 1980, p. 165.

⁵⁹ LGM, p. 51.

⁶⁰ Robertson Davies, *Lire et écrire*, Montréal, Leméac, coll. «L'écritoire», 1999, p. 12.

⁶¹ Laurent Mailhot, «Bibliothèques imaginaires dans le roman québécois», *Études françaises*, hiver 1983, vol. 18, no 3, p. 91.

plus intensément le rapport à l'œuvre littéraire telle que le définit Iser. Alors que Papou, Amadou et Teddy s'éloignent de la dimension littéraire de l'œuvre en ne s'attardant qu'à certains des aspects du texte, Marie semble être la seule capable de saisir le texte dans sa globalité, de voir le texte comme un tout. C'est d'ailleurs dans ces mots qu'elle décrit son expérience d'apprendre par cœur les textes : «Elle dit qu'on pouvait voir sur l'écran, distinctement et sans effort, le livre ouvert à la bonne page, le numéro de la page, chacun des mots et la ponctuation⁶²». Au départ de Marie, Teddy tentera bien de faire revivre la lecture ralentie, mais en vain. Tentative pour faire survivre le souvenir de Marie ou pour fuir la réalité ? Nous ne pouvons savoir avec certitude. Toujours est-il que Teddy demeure incapable de pratiquer la lecture ralentie avec le même succès que Marie. Empêtré dans le détail du texte et incapable de sortir du fragment pour faire du texte un élément à saisir comme un tout, Teddy reste dans l'impossibilité de s'approcher de l'œuvre littéraire. Comme nous tenterons maintenant de le montrer, cet effacement de l'œuvre littéraire qu'opèrent Papou, Amadou et Teddy se poursuit dans l'utilisation qu'ils font du matériel littéraire avec lequel ils sont en contact.

Utilisation du matériel littéraire : tentative vaine ?

Bien que Papou répète sans cesse qu'il écrit une étude sur Hemingway et que les autres personnages nous le rappellent aussi, il ne nous est jamais montré à l'œuvre, c'est-à-dire crayon et papier en main, en train de griffonner ou d'écrire. En effet, aucune scène ne nous montre Papou en pleine écriture. Ce que nous voyons plutôt, ce sont les effets du travail acharné qu'il met à son étude. Nous assistons ainsi, à travers le regard de Jimmy, à son isolement de plus en plus grand de même qu'à sa «folie» chaque jour un peu plus envahissante. De la même manière que nous

⁶² LGM, p. 53.

voyons les effets de l'écriture, nous en voyons les étapes préliminaires et les empêchements. À deux reprises dans le roman, Jimmy témoigne de l'incompatibilité apparente entre les autres activités de Papou et son désir d'écriture. Ainsi, Jimmy dit-il, parlant du travail de Papou et de ses lectures : «Toute la journée, Papou écoute des histoires derrière son bureau en demi-lune, et le soir encore il lit des histoires *ou bien*, en haut dans son grenier, il écrit⁶⁵». Plus loin, il dit encore : «Papou ? Il écrit un livre, crotte de chat ! *Mais d'habitude* il écoute des histoires⁶⁶». Les deux expressions que nous avons mises en italique dans ces citations montrent bien l'impossibilité, pour Papou, de concilier l'écriture avec ses activités d'écoute et de lecture. Tout agit comme si le choix d'une activité excluait automatiquement et inéluctablement la pratique de l'autre activité.

En fait, cette incompatibilité témoigne, selon nous, de l'incapacité de Papou à être guidé par son imaginaire. En d'autres mots, au contraire de Jimmy, Papou serait incapable de laisser aller son imagination pour s'inspirer des histoires avec lesquelles il est en contact. C'est ce qui s'esquisse de manière subtile dans les reproches qu'il adresse à Jimmy lorsque celui-ci s'emporte un peu trop dans ses fabulations d'enfant⁶⁷. Et c'est ce qui ressort inévitablement de son entêtement à vouloir écrire une étude et rien d'autre. Ce que Papou cherche, avant toute chose, c'est à construire sa propre vision de Hemingway à partir de toutes les images tenaces qui circulent à son sujet et qui l'érigent en mythe⁶⁸. Loin de faire preuve d'imagination comme il serait possible de le penser, cette construction relève d'abord et avant tout de ce que Barthes, dans un article dont nous avons fait état en introduction, nomme la fétichisation. Dans cet article, Barthes relève «trois types de plaisir de lire, ou, pour être plus précis, trois voies par lesquelles l'Image de lecture peut

⁶⁵ J, p. 20. Nous soulignons.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 124. Nous soulignons.

⁶⁷ À ce sujet, voir la note de bas de page n° 32.

⁶⁸ C'est ce que suggère Jonathan Weiss dans son article «Jacques Poulin, lecteur de Hemingway». Pour lui, la manifestation la plus probante de cette volonté de défaire le mythe se trouve dans l'insistance avec laquelle Papou souligne que Hemingway a été impuissant.

capturer le sujet lisant⁶⁷». Empêtré dans la fétichisation – Papou idolâtre Hemingway, le met sur la plus haute marche du podium des écrivains –, Papou ne peut certainement pas accéder au plaisir de lire que constitue l'aventure de l'écriture. Plutôt que de transformer le produit consommé – lectures et histoires de ses patientes – en production, il reste au stade du désir de cette production. Ce que nous voyons, ce ne sont que papiers éparpillés parmi les bouteilles de bière vides et les traces de vomissure...

Cette impossibilité, ou du moins cette immense difficulté, que représente l'écriture doit être reliée avec les grandes marées dont il est sans cesse question au cours du roman, de même qu'à la pourriture envahissante des pilotis du chalet. En effet, plus nous avançons dans le roman, plus nous pouvons sentir la menace oppressante de ces marées et de la pourriture des pilotis qui pourraient lâcher prise à tout moment – menace qui ne semble préoccuper que Jimmy et le Commodore. En effet, plus Papou s'embourbe dans l'écriture de son étude, plus le grenier prend cette odeur de pourriture que Jimmy semble craindre. Tout se passe comme si la pourriture des pilotis était contagieuse, bien qu'au début du roman, Jimmy se joue quelque peu de cet envahissement : «Au grenier de Papou, il y a une odeur pourrie comme celle d'un doigt que tu sors du nombri⁶⁸». Toutefois, l'approche de l'automne ajoute à la crainte de Jimmy envers les pilotis. En effet, l'automne est posé comme la saison de toutes les promesses, mais aussi de tous les dangers. Lorsqu'on lui demande quand il finira son étude, Papou, plein d'espoir, répond invariablement : «Cet automne !⁶⁹». Mais l'automne, pour Jimmy, c'est surtout la saison des grandes marées... Aussi, l'automne qui commence dans les dernières pages du roman provoque-t-il la dérive du chalet, avec Jimmy comme pilote et tous les animaux du coin bien à l'abri dans la «cabine de pilotage». Alors que Papou dérive dans son étude – la dernière fois qu'il

Jonathan Weiss, *op. cit.* n° 6, p. 13

⁶⁷ Ces voies sont le fétichisme, le suspense et l'aventure de l'Écriture

Roland Barthes, *op. cit.* n° 17, p. 44.

⁶⁸ J, p. 31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

nous est montré, il est affalé dans les vieux papiers, les dégâts, la poussière et toujours cette odeur de pourri – Jimmy fait revivre l’arche de Noé. Bien que l’automne soit arrivé, nous ne verrons jamais le texte achevé de Papou, mais nous serons témoin de la plus grande preuve d’imagination de Jimmy, la reconstitution de l’arche de Noé.

Alors que Papou tente vainement d’utiliser le matériel littéraire avec lequel il est en contact principalement à travers l’œuvre de Hemingway, Amadou, pour sa part, ne parvient à utiliser le matériel littéraire qu’en rêve. À ce sujet, Gilles Marcotte a tenu un propos fort pertinent lors de la parution de *Faites de beaux rêves* : «[...] Amadou [...] est parmi les personnages de Poulin le plus pur représentant de la fonction fabulatrice [...]»⁷⁰. En effet, entraîné par son frère Théo, Amadou erre dans un dédale d’histoires sans jamais, comme nous l’avons souligné plus haut, se risquer à prendre trop d’initiatives, mais surtout, sans jamais écrire. En fait, pour Amadou la seule façon d’être en contact avec l’acte d’écrire et avec sa propre production est la voie du rêve. En d’autres mots, le seul rapport à l’écriture qui soit possible se fait à travers la fabulation. Deux épisodes sont particulièrement représentatifs de ce phénomène : l’image du bureau et le rêve de l’écrivain. Parlant de Papou, nous avons suggéré, nous appuyant sur un article de Barthes, qu’il ne parvenait pas à accéder au plaisir de l’écriture parce qu’il restait accroché au plaisir fétichiste, tendu vers l’homme derrière l’œuvre. La fétichisation se rencontre aussi chez Amadou, mais elle prend une tournure sensiblement différente. En effet, Amadou ne peut se détacher du plaisir fétichiste du signe. Pour lui, la ponctuation passe avant tout autre aspect du texte, qu’il soit formel ou qu’il ait trait au contenu. Dans l’image du bureau, Amadou décrit de cette façon son travail à Théo : «On forme une sorte de chaîne et chaque commis est un spécialiste. Moi, c’est la ponctuation, tu comprends ?»⁷¹. Dans

⁷⁰ Gilles Marcotte, «Lisez Jacques Poulin, faites de beaux rêves !», *Le Devoir*, 12 mai 1979, p. 23. Bien que cet article ait été écrit au début de la carrière d’écrivain de Poulin, cette constatation nous semble toujours aussi vraie aujourd’hui.

⁷¹ FDBR, p. 82.

le tapuscrit inédit paru en 1972⁷⁴, Amadou donne plus de précisions sur le fonctionnement du bureau où il travaille : «Mes textes sont donnés au commis qui fait les corrections suivantes. Puis à un autre. [...] Je suis le troisième dans la chaîne⁷⁵». Dans cette chaîne, chaque commis a une force. Celui qui se trouve avant Amadou s'attarde aux épithètes et aux adverbes, puis Amadou se concentre sur la ponctuation : «Amadou [...], se penchant sur le nouveau texte, considéra avec attention la première virgule⁷⁶». Mais l'inédit développe davantage que le roman la relation fétichiste d'Amadou avec le signe ; l'habileté à relever la ponctuation devient une capacité physique. Parlant d'un commis, Amadou dit ceci : «Ça peut dépendre de sa respiration. Je veux dire, s'il respire exactement comme le premier commis, il ne peut pas du tout corriger la ponctuation⁷⁷».

Le rêve de l'écrivain permet de faire les mêmes constatations, de voir la même difficulté à entrer en rapport avec l'œuvre littéraire. Ce qui le rend différent de l'image du bureau, c'est que Théo ne se contente pas d'en faire le commentaire ; il en devient le principal décideur, laissant à son frère Amadou le soin, l'unique souci, en fait, de répondre à ses questions. Dans ce rêve, ou plutôt dans cette fabulation dirigée, Théo joue l'écrivain «en proie aux affres de la création⁷⁸» et Amadou n'est plus que le spectateur de ce que pourrait être sa propre vie. Nous savons qu'il pourrait être écrivain. Si tel était le cas, il chercherait une idée pour son prochain roman, une lectrice lui téléphonerait pour lui dire qu'elle a lu son dernier livre, il se remettrait au travail... Ces suppositions constituent notre seule voie d'accès à l'écriture d'Amadou ; elles sont nos seuls indices pour penser qu'Amadou pourrait faire une quelconque utilisation du matériel littéraire. Qui plus est, à travers cette

⁷⁴ Jacques Poulin, «Inédit», *Nord*, hiver 1972, no 2, p. 30 à 37. Cet inédit sans titre précis semble faire partie d'une version préparatoire à *Faites de beaux rêves*. En effet, nous y retrouvons Amadou et les préoccupations qui seront siennes dans le roman de 1974 (le fonctionnement de son bureau), mais le personnage qui lui donne la réplique – Bastarache – disparaît du roman.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁸ FDBR, p. 125.

fabulation dirigée par Théo, Amadou doit attendre les questions et les commentaires de son frère pour être poussé à une certaine réaction. Seul, il semble n'avoir aucun pouvoir décisionnel, aucune envie de réagir à quoi que ce soit, aucun désir de s'affirmer. C'est à Théo que revient le droit – le devoir pourrions-nous dire – d'aller de l'avant dans le rêve de son frère. Au-delà de cet épisode, le seul moment du roman où Amadou prendra une décision, l'instant où il passera du stade de spectateur de sa vie pour passer à celui d'acteur, sera lorsqu'il décide de se couper volontairement du reste du monde. Ainsi, le roman se termine sur Amadou, seul, plongé dans un sommeil artificiel de vingt-quatre heures. Tout comme dans *Jimmy*, l'écriture pénible et impossible – virtuelle dans ce cas-ci – isole le personnage scripteur. En effet, comme Papou qui s'épanche dans l'alcool, Amadou se replie dans un abri artificiel de pilules, incapable d'affronter l'échec de l'écriture et, fort probablement, celui de sa vie amoureuse.

Teddy est probablement le personnage qui se rapproche le plus de l'écriture par l'utilisation qu'il fait du matériel littéraire, mais tout comme Papou et Amadou, cette utilisation demeure inefficace. En effet, alors que Papou fétichise le personnage Hemingway et qu'Amadou fétichise le signe, Teddy fétichise les mots. À travers son métier de traducteur, Teddy cherche constamment, et le plus possible, à être fidèle à l'esprit du texte. Ainsi, lorsqu'il traduit une bande dessinée, il laisse les mots venir à lui, il les laisse tourbillonner tranquillement dans sa tête dans l'attente du mot juste, du mot qui conserverait tout le sens de la version anglaise du texte dans la version française. Comme s'il essayait de venir faire manger de petits oiseaux dans sa main, Teddy attend qu'un mot et son sens décident enfin de se poser. Il tergiverse et hésite sans cesse entre les différents éléments de ce tourbillon, entre tous ces oiseaux qui piaillent et veulent faire entendre ce qu'ils ont à dire. De plus, il se laisse la possibilité de changer un mot ou une expression jusqu'à la toute fin, c'est-à-dire jusqu'à ce que le Patron atterrisse dans l'île pour venir prendre les traductions et porter des vivres. Parfois même, doutant des mots, des oiseaux qu'il aurait apprivoisés, il demande à Marie de faire

patienter le Patron une heure ou deux afin de bien mettre la touche finale à ses textes.

En fait, nous pouvons affirmer que Teddy, face à son travail, est un éternel insatisfait. Ceci peut être constaté à travers l'insistance avec laquelle il demande au Patron de lui apporter une copie du journal où sont publiées les bandes dessinées traduites. En effet, désirant voir comment sont présentées et mises en page ses traductions, Teddy demande un journal au Patron de manière récurrente. Ici, tous les moyens sont bons pour que Teddy ne mette jamais la main sur ce fameux journal, tous les hasards concourent à ce qu'il ne voit pas l'état publié de ses textes. La première fois, le patron dit n'avoir jamais eu connaissance de cette demande de Teddy. Ensuite, le précieux journal est utilisé «par erreur» par Tête Heureuse pour allumer le poêle. Ce que nous pourrions appeler le tabou du journal semble être une concertation à la limite du complot pour que Teddy ne soit jamais en contact avec le produit fini, avec ses traductions publiées. En fait, tout agit pour refouler le produit fini ; jamais nous ne voyons les traductions de Teddy accéder au stade de texte publié. Elles restent au niveau du brouillon, du manuscrit de travail ou encore du manuscrit définitif. Ce tabou du journal, ou plutôt ce tabou de l'état publié, est poussé encore plus loin lorsque Teddy réalise que le Patron, lors d'une de ses visites hebdomadaires, a quitté l'île sans même lui demander si les traductions étaient prêtes. Ici, même le statut de manuscrit définitif semble refusé au travail de Teddy. Finalement, Teddy apprend enfin la vérité. Tout statut est désormais refusé à ses traductions, puisque les textes qui paraissent dans le journal sont en fait traduits par Atan⁷⁹, une machine capable de traduire en deux minutes ce que Teddy prend parfois une semaine à traduire. En d'autres mots, le seul statut auquel ont droit les traductions de Teddy devient l'inutilité. Enfin, nous pouvons relier

⁷⁹ Toute une étude mériterait d'être faite à ce sujet. En effet, Atan signifie homme dans son sens plus précis de mâle. Ainsi, il serait probablement fort intéressant et révélateur de faire un parallèle entre le caractère androgyne des personnages de Poulin et le lien qui les unit à l'écriture, à sa possibilité, à ses difficultés voire à son impossibilité.

cette inutilité aux conséquences que tire Anne Marie Miraglia du caractère introverti de Teddy. Pour elle,

il est donc tout à fait logique que la traduction ne soit pas un moyen de communication avec autrui. C'est plutôt une obsession [...], un désir urgent d'apprivoiser le matériau verbal, de le manipuler avec une expertise semblable à la mécanique du Prince [...]⁷⁸.

En effet, Teddy se crée un monde à part qui l'isole du monde «ordinaire», qui l'isole des gens qui l'entourent. Un exemple révélateur de cette façon qu'a Teddy de remplacer le monde réel par le monde qu'il se crée se trouve dans le chapitre qui s'intitule «La tarte aux biscuits Graham». Dans ce chapitre où Teddy s'applique avec une ferveur sans borne à faire une tarte pour Marie, il entretient une conversation imaginaire avec son frère Théo. Moyen dérisoire pour dédramatiser sa manie de la perfection – chaque fois que Teddy a un doute, Théo lui rappelle son côté routinier et perfectionniste –, moyen pour combler la solitude créée par son métier ou par l'île, nous ne pouvons le dire avec certitude. Seule Marie semble voir clair dans ce subterfuge. En réaction à une remarque de Teddy impliquant son frère, Marie demande avec clairvoyance : «L'histoire de ton frère Théo, c'est à cause de Van Gogh et des *Lettres à mon frère Théo* ?⁷⁹».

En fait, nous pourrions expliquer ces divers comportements par l'incapacité de Teddy à se détacher du monde des mots. Pour lui, les mots constituent à la fois le fondement du monde et sa raison. Au contraire de Marie qui lit par pur plaisir, pour se divertir, pour se comprendre et comprendre le monde et qui semble plus apte à séparer monde réel et monde lu, Teddy s'astreint à l'ouvrage jusqu'à ne plus distinguer le monde des mots du monde qui l'entoure dans «la vraie vie». En fait, dans son cas, le monde des mots est si fort, que même le texte disparaît, devient inexistant. Tout s'efface devant le mot et son pouvoir évocateur. Nous pouvons suggérer

⁷⁸ Anne Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1993, p. 56.

⁷⁹ LGM, p. 88. Tout au long de sa carrière de peintre, Vincent Van Gogh a entretenu une correspondance avec son frère Théo qui subvenait à ses besoins.

qu'il s'agit là de la raison pour laquelle Teddy sera condamné à fuir l'île, alors que Marie pourra, pour sa part, s'en affranchir. Cet «univers constitué⁸²» par les bons soins du Patron devient le concurrent direct du monde que se constitue Teddy à partir des mots : alors que ce monde-ci l'isole de plus en plus, ce monde-là finit par le rejeter. Pour ce qui est de Marie, attachée au texte dans son ensemble et non à certains fragments et donc, capable d'entrer en contact avec l'œuvre littéraire, elle peut quitter l'île de son plein gré, quand elle sent qu'elle n'a plus rien à en retirer. Lorsqu'elle récite les textes appris par cœur au moyen de la lecture ralentie, Marie dit voir «distinctement et sans problème, le livre ouvert à la bonne page, le numéro de la page, chacun des mots et la ponctuation⁸³». Si cette page que Marie reproduit en elle est en quelque sorte écriture, il y aurait un lien à faire entre la capacité d'écriture et la possibilité de l'affranchissement : c'est sa capacité d'écriture qui lui permet de quitter l'île de son plein gré. De son côté, Teddy, incapable de rencontrer le texte sinon par fragments et donc incapable de produire l'œuvre littéraire, incapable d'écriture – le travail qu'il fait reste accroché au sens des mots, ne peut accéder au stade de produit fini et reste inutile – est condamné à la fuite...

Conclusion

En conclusion à ce premier chapitre, nous pouvons affirmer sans crainte – c'est ce que nous avons tenté de démontrer au fil de notre développement – que les personnages scripteurs présents dans ces trois romans sont dans un rapport littéraire avec certains *aspects* du texte. Comme nous l'avons exposé dans l'introduction de ce chapitre, un rapport littéraire au texte implique la reconnaissance de certains aspects comme la forme ou la valeur symbolique du texte. Il est évident que Papou, Amadou et Teddy

⁸² Giacomo Bonignore, *op. cit.* n° 33, p. 21.

⁸³ LGM, p. 53.

reconnaissent certains de ces aspects. Papou, bien qu'attaché à la personne de Hemingway, est tout à fait capable de voir la vision du monde de Hemingway à travers *Le Vieil homme et la mer*. De la même manière, Amadou, par l'acharnement avec lequel il étudie la ponctuation dans les textes qui lui sont donnés, ne peut être insensible à la forme. Enfin, Teddy, attaché comme il l'est aux mots et à la justesse de leur sens, est fort sensible à l'étroite relation qui s'établit dans le texte littéraire entre la forme et le fond. Mais il reste que ni l'un ni l'autre de ces personnages ne peut saisir le texte littéraire dans sa totalité et ainsi le faire exister en tant qu'œuvre littéraire. En effet, ils en restent tous au stade du fétichisme que décrit Barthes. C'est pourquoi ils ne peuvent que rester au stade d'un *désir* plus ou moins précis de l'aventure de l'Écriture. Incapables de produire ou d'accéder au stade du manuscrit définitif ou encore de l'état publié, Papou, Amadou et Teddy ne peuvent que former des «images intérieures, [des] projections, [des] fantasmes⁸²».

D'une manière générale, nous pouvons suggérer que l'écriture semble impossible lorsqu'elle prend racine dans une lecture qui se centre uniquement sur un aspect du texte. À ce sujet, Anne Marie Miraglia écrit : «[...] l'écriture ne saurait se pratiquer indépendamment de l'absorption et de l'assimilation d'un certain corpus de textes⁸³». Incapables de vivre cette absorption et cette assimilation, les personnages scripteurs que sont Papou, Amadou et Teddy ne peuvent accéder à l'écriture. En d'autres mots, une lecture *par aspects*, une lecture fragmentée, au contraire d'une lecture qui prendrait le texte dans sa globalité, ne pourrait amener un lecteur à produire à son tour un texte littéraire. S'appropriier le texte dans son entier, le faire vivre en tant qu'œuvre littéraire serait une condition inhérente à la réalisation de l'aventure de l'Écriture. Comme ni Papou, ni Amadou, ni Teddy ne parviennent à ce niveau de lecture qui fait exister l'œuvre littéraire, ils ne

⁸² Roland Barthes, *op. cit.* n° 17, p. 45.

⁸³ Anne Marie Miraglia, *op. cit.* n° 79, p. 106.

peuvent que rester dans l'impossibilité de l'écriture, dans ses difficultés et ses empêchements. Ces trois personnages s'enferment dans une espèce de soliloque où l'aspect du texte littéraire que chacun d'eux privilégie ne fait que les éloigner de plus en plus de la réalité. Ils restent dans l'impossibilité de la communication littéraire, phénomène qui, toujours selon Anne Marie Miraglia, relie l'écriture et la lecture⁸⁴.

Enfin, nous pourrions faire un lien entre ces trois romans de Poulin et les caractéristiques du roman de la parole qu'André Belleau dégage dans son étude *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*⁸⁵. Le stade du roman de la parole peut être décrit suivant plusieurs caractéristiques qui se retrouvent invariablement dans les trois romans de Poulin que nous venons d'étudier. En effet,

Les romans de la parole privilégient [...] le rapport de la littérature au sujet. L'écrivain y est assez faiblement dénoté (ainsi chez Gabrielle Roy où il n'est jamais question d'ouvrages publiés et seulement de *l'intention d'écrire*), le plus souvent connoté à des degrés divers⁸⁶.

Il est facile de constater que nous pourrions sans problème remplacer le nom de Gabrielle Roy par celui de Poulin ; il nous suffit de penser à Papou : nous nous doutons bien qu'il en est à son premier livre et son intention semble beaucoup plus efficace que son action... Plus loin, Belleau formule une autre constatation tout aussi éclairante pour les romans de Poulin que nous avons étudiés dans cette première partie. Il écrit ceci :

[...] on constatera dans les romans de la parole, ce que le monologue intérieur, la rêverie, le journal intime nous révèlent du personnage ne le montre pas déjà constitué comme écrivain dans un rapport «professionnel» de sa conscience à la vie et à la culture mais plutôt tel un *écrivain possible*, aspirant avec plus ou moins de constance non seulement à l'écriture, mais aussi à l'amour, à la réalisation de soi, etc⁸⁷.

⁸⁴ Anne Marie Miraglia, *op. cit.* n° 79, p. 13.

⁸⁵ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, 155 p. Nous faisons ce rapprochement sans tenir compte de la chronologie qui sous-tend l'étude de Belleau.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 79. Nous soulignons.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 81. Nous soulignons.

Il est facile de voir que tous ces désirs, autant d'écriture que de réalisation de soi, se retrouvent tant dans *Jimmy* que dans *Faites de beaux rêves* ou encore que dans *Les grandes marées*... Chacun des personnages principaux de ces romans est un écrivain possible, mais un écrivain possible enfermé dans l'aspect du texte qu'il fétichise.

[...] on a l'impression que cette
lumière dorée vient des livres...
que ce sont les livres eux-mêmes
qui font jaillir la lumière

La tournée d'automne, p. 79

Ce n'est pas le chef-d'œuvre immortel
de Fenimore Cooper !

La tournée d'automne, p. 105

DE LA POSSIBILITÉ DE L'ÉCRITURE

Présentation des personnages scripteurs

Dans cette deuxième partie de notre travail, nous analyserons deux romans de Poulin, ainsi qu'un inédit du roman *Volkswagen blues*, qui mettent en scène des personnages scripteurs. *La tournée d'automne* et *Chat sauvage* de même que «Le journal de la Grande Sauterelle» nous montrent tous des personnages qui, tout comme les personnages des romans que nous venons d'analyser en première partie, sont dans un certain rapport à l'écriture sans pourtant être romanciers. Pourquoi alors leur consacrer un chapitre? Pour la simple raison que, comme nous le démontrerons, les caractéristiques qui en font des personnages scripteurs s'élaborent de manière différente de celles qui font de Papou, d'Amadou et de Teddy des personnages scripteurs.

Le premier personnage scripteur que nous rencontrons dans cette deuxième moitié de l'œuvre de Poulin est le Chauffeur ; il est le personnage principal de *La tournée d'automne*. Ce surnom est pour le moins étrange. En effet, lorsque nous connaissons les surnoms empreints de douceur et de tendresse que portent habituellement les personnages pouliniens – nous en avons fait état dans notre premier chapitre – l'article défini et le nom commun qui forment le surnom du Chauffeur produisent plutôt ici un effet de détachement ; nous avons le sentiment d'avoir affaire au chauffeur de

limousine qui n'a d'autre identité que le «Chauffeur !» intempestif, lancé par des gens riches et célèbres bien calés au creux de leur banquette... En fait, ce surnom de Chauffeur vient de l'occupation pour le moins inhabituelle qu'exerce le personnage de *La tournée d'automne*. Le Chauffeur est en fait un bibliothécaire ambulant¹ qui effectue des tournées dans l'est du Québec afin de prêter des livres aux gens, livres qu'il emporte avec lui dans son bibliobus, sorte de bibliothèque pour nomades². Si nous reprenons l'analogie de la limousine, nous pouvons suggérer que le contenu de cette bibliothèque particulière est empreint d'un côté précieux, voire mystérieux... Enfin, au service du ministère de la Culture qui lui prête les livres qui garnissent les tablettes du bibliobus, le Chauffeur est considéré par ses collègues comme «[un être] assez original qui [allie] la rigueur d'un fonctionnaire à la fantaisie d'un nomade³».

Le personnage principal de *Chat sauvage* est le seul de notre corpus à ne pas avoir de surnom à proprement parler. En effet, il s'appelle Jack. Toutefois, comme le suggère Lise Gauvin dans un article qui analyse les premiers romans de Poulin, mais qui s'applique fort bien à *Chat sauvage*, ce surnom semble sortir tout droit d'une certaine «mythologie de l'enfance⁴». Qui n'a pas joué étant enfant, avec comme unique nom pour tous les copains réunis un «Joe» ou un «Jack» ? Sans vouloir tomber dans la facilité, nous ne pouvons non plus passer sous silence l'étonnante similitude entre Jack et Jacques... Mais loin de nous l'idée de vouloir faire de *Chat sauvage* un roman à caractère autobiographique. Dans ce dernier roman, Poulin met en scène un écrivain public. En filiation directe avec les scribes de l'Antiquité⁵, Jack rédige des curriculum vitæ, des lettres officielles et écrit des lettres

¹ À ce sujet, voir la note en introduction.

² Jacques Poulin, *La tournée d'automne*, Montréal, Actes sud, 1993, p. 11. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation LTDA

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Lise Gauvin, «Une voix discrète», *Le Devoir*, 29 avril 1978, p. 33.

⁵ Jacques Poulin, *Chat sauvage*, Montréal, Leméac, 1998, p. 9. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation CS.

d'amour⁶. En somme, il vend ses services afin de remplir n'importe quel travail de composition et d'écriture.

Enfin, nous avons la Grande Sauterelle, personnage qui traverse l'Amérique avec Jack⁷, dans *Volkswagen blues*. La Grande Sauterelle porte un surnom qui, plutôt que de cerner sa personnalité comme dans le cas des autres personnages pouliniens, définit son aspect physique. En effet, ce sont ses jambes longues et fuselées qui lui ont valu ce surnom caractéristique. Dans le roman *Volkswagen blues*, Pitsémine, de son vrai nom, entretient un rapport étroit avec la lecture, mais n'est aucunement impliquée dans l'écriture. Toutefois, lorsque nous lisons l'extrait inédit du roman paru dans le numéro d'*Études françaises* consacré à Jacques Poulin, le rapport de Pitsémine à l'écriture se modifie profondément. Nous pouvons le constater à la simple lecture du titre que Poulin a donné à l'extrait : «Le journal de la Grande Sauterelle». Dans cet inédit, qui remonte à la première version de *Volkswagen blues* – nous reviendrons plus loin à cet aspect génétique –, la Grande Sauterelle tient un journal intime dans lequel elle consigne ses aventures avec Jack, de même que ses états d'âme.

Ces trois personnages scripteurs, comme nous l'avons suggéré au tout début de cette deuxième partie, ne se définissent pas de la même manière que les personnages scripteurs que nous avons étudiés auparavant. Nous tenterons tout d'abord de montrer que le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle, au contraire de Papou, Teddy et Amadou, lisent véritablement. En effet, ces personnages scripteurs ne font pas qu'apparaître avec un livre ou qu'écouter réciter un texte ; ils s'approprient les textes dans leur entier par une lecture attentive, profonde. En d'autres mots, ils rejoignent l'œuvre littéraire comme la propose Iser : en tant que lecteurs, ils vont à la rencontre du texte littéraire. Ils sont conscients de ce texte et de sa valeur littéraire. Le

⁶ CS, p. 11.

⁷ Ce Jack n'a rien à voir avec le Jack de *Chat sauvage*... En effet, l'ensemble de l'œuvre de Poulin nous donne à voir et à revoir des personnages qui, sans que nous ayons la certitude qu'ils soient les mêmes d'un roman à l'autre, nous rappellent avec bonheur telle ou telle caractéristique d'autres personnages, d'autres romans. C'est ce qui se produit avec le Jack de *Volkswagen blues* et le Jack de *Chat sauvage* ; Poulin ne nous dit en aucun temps qu'ils sont le même et unique Jack, mais nous envoie comme en clin d'œil que le Jack de *Chat sauvage* possède un minibus volkswagen...

livre ne se réduit plus ici à un simple objet propre aux usages les plus divers. Le livre est estimé pour le texte qu'il contient et pour l'œuvre littéraire qui en émerge à la lecture. Nous montrerons aussi que ces personnages scripteurs se rapprochent beaucoup des personnages écrivains, c'est-à-dire des personnages qui sont romanciers. En effet, à partir de leurs lectures, ils créent quelque chose ; que ce soit les réseaux de lecteurs du Chauffeur, les lettres d'amour de Jack ou le journal intime de la Grande Sauterelle. Enfin, à partir de ces créations du Chauffeur, de Jack et de la Grande Sauterelle, nous montrerons aussi que ces trois personnages scripteurs font intervenir l'Autre dans leur utilisation du matériel littéraire. En effet, nous montrerons comment ils arrivent à transmettre la littérature.

La bibliothèque ; variation sur un thème

Nous nous pencherons en premier lieu sur le motif de la bibliothèque présent dans ces trois romans⁸. Nous avons défini cette notion dans la première partie de notre travail en nous appuyant sur un texte de Georges Pérec. Rappelons simplement que la bibliothèque consiste en un regroupement de livres qui répond à un certain ordre et qui se trouve dans un certain espace. Nous avons alors remarqué l'absence significative de la bibliothèque dans *Jimmy*, dans *Faites de beaux rêves* et dans *Les grandes marées*. Autant cette absence est porteuse de sens dans ces trois romans, autant sa présence est révélatrice d'une modification dans la perception du livre qui s'opère dans *La tournée d'automne*, dans *Chat sauvage* ainsi que dans *Volkswagen blues*.

Dans *La tournée d'automne*, nous sommes en présence de la bibliothèque la plus achevée, à tout le moins celle qui correspond le plus, dans l'œuvre de Poulin, à l'image que nous nous faisons d'une bibliothèque. En effet, le minibus est une bibliothèque et est même identifié comme tel. Il

⁸ Nous utiliserons l'appellation «roman» pour «Le journal de la Grande Sauterelle», puisque nous renverrons aussi, lorsque cela sera utile pour éclairer notre propos, au roman *Volkswagen blues*.

tire son nom de sa vocation ; minibus, il devient bibliobus... La bibliothèque telle qu'elle s'élabore dans ce roman n'est pas dépourvue de connotations, loin de là. En effet, le bibliobus est porteur d'un ensemble d'atmosphères bienfaisantes, voire apaisantes. Il nous est présenté comme un refuge dans le monde réel ; comme un monde de douceur, de silence, de chaleur :

[...] sitôt la porte refermée, on se trouvait dans un autre monde, un monde silencieux et réconfortant où régnaient la chaleur des livres, leur parfum secret et leurs couleurs multiples, parfois vives, parfois douces comme le miel⁹.

Cette citation fait bien ressortir le côté enveloppant du bibliobus et des livres qu'il contient. Tout au long du roman, cette thématique est développée, comme un leitmotiv, comme l'expression d'une pensée profonde sur les livres. Ainsi, le bibliobus devient tour à tour, par la voie des livres qu'il renferme, une protection, un pourvoyeur d'énergie, un lieu ouvert, sans formalités. Sa protection, le bibliobus la prodigue d'abord et avant tout par le biais des livres. Marie dit d'ailleurs à ce sujet : «On est à l'abri, les livres nous protègent...¹⁰». Plus loin dans le roman, ce sont les romans d'amour qui ont ce pouvoir de protection, alors que Marie et le Chauffeur semblent en faire revivre les scènes... De la même manière, ce sont les livres contenus dans le bibliobus qui transmettent une forme d'énergie à qui entre en contact avec eux. C'est pourquoi Marie aime bien s'asseoir sur le sol du bibliobus, le dos contre les étagères remplies de livres, «comme si les livres lui donnaient de l'énergie¹¹».

D'un autre point de vue, nous pouvons dire que le bibliobus est un lieu qui affiche une certaine liberté. En effet, aucune formalité n'y a cours pour l'emprunt et le retour des livres¹², si ce n'est l'adresse de retour inscrite dans la couverture. Jacques Allard souligne avec justesse que le volkswagen est devenu «une bibliothèque où l'on dort et mange¹³». Quoi de plus révélateur

⁹ LTDA, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 177.

¹³ Jacques Allard, «Dieu soit remercié pour les romans de Poulin», *Le Devoir*, 13-14 novembre 1993, p. D5. Allard souligne par le fait même que le bibliobus pourrait aussi devenir un lieu où l'on meurt. En

quand nous connaissons la rigueur des règlements en vigueur dans les bibliothèques «traditionnelles»... En d'autres mots, nous pouvons dire que cette bibliothèque aux pratiques et aux effets particuliers rompt le refoulement de lecture que Barthes associe à la bibliothèque. En effet, pour Barthes, la facticité de la bibliothèque provoquerait un refoulement de lecture, c'est-à-dire qu'elle empêcherait le bon déroulement de la lecture, tout comme l'acte d'avoir lu qui, à force d'obliger la lecture, en arriverait à produire un rejet de la lecture¹⁴. La facticité de la bibliothèque viendrait du fait, entre autres, que la bibliothèque est un lieu qui est visité et non pas habité. Lorsque nous savons que le bibliobus devient, le temps d'une tournée, un moyen de locomotion et une maison tout à la fois, il est facile de saisir le renversement qui s'opère.

Malgré ces aspects qui en font un lieu accueillant, le bibliobus demeure, pour certains, un lieu empreint de solennité, un lieu où ils n'osent pénétrer. C'est ainsi que le bibliobus devient, et toutes les bibliothèques avec lui, un «sanctuaire¹⁵» : un lieu que, pour rien au monde, il ne faudrait profaner, un lieu qui dépasse le commun des mortels par l'immensité de son savoir, par l'inconnu qu'il signifie. Pensons à cette petite vieille pour qui c'est «la première fois» et que le Chauffeur aide à choisir, parce qu'elle n'y parvient pas, parce qu'«il y a trop de livres¹⁶»... Les gens comme elle considèrent les livres avec une curiosité effarouchée, de loin, par brefs coups d'œil.

Enfin, mentionnons que, au-delà de cette impression de protection et d'enveloppement qui se dégage du bibliobus, toute une vision du monde et de la littérature est mise en branle. En effet, c'est *par les livres* qu'arrivent ces impressions de plénitude ; c'est donc toute la littérature qui devient porteuse de réconfort et de protection. Au-delà d'un genre précis ou d'une certaine littérature nationale, le Livre, la Littérature provoquent cet enchantement.

effet, le Chauffeur garde un tuyau assez long pour relier le tuyau d'échappement à la fenêtre du volks. Le thème de la vieillesse et de la mort, récurrent dans l'œuvre de Poulin, prend ici une importance qui lui vaudrait une étude à part entière...

¹⁴ Nous avons abordé ce point en première partie.

¹⁵ LTDA, p. 168.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

Cette universalité est bien mise en évidence par la manière avec laquelle le Chauffeur range les livres sur les étagères. L'ordre dont parle Pérec prend ici tout son sens. En effet, le Chauffeur abolit toute distinction portant sur la nationalité de l'auteur ; seul l'ordre alphabétique prévaut – il faut bien s'y retrouver ! –. C'est ainsi que

Dans la bibliothèque, les livres québécois n'avaient pas de place spéciale, ils étaient mélangés aux autres, si bien que l'on retrouvait côte à côte les livres d'Anne Hébert et d'Hemingway, les livres de Raymond Carver et ceux de Roch Carrier, les livres de Boris Vian et ceux de Gilles Vigneault, les livres de David Goodis et de Jacques Godbout, les livres de Le Clézio et ceux de Félix Leclerc¹⁷.

La photo de la librairie *Shakespeare and Company* qui est affichée dans le bibliobus, au-dessus du lavabo, vient renforcer toutes ces idées de protection et de bien-être que nous venons d'évoquer, et même l'idée d'universalité. En effet, le Chauffeur attache de l'importance à ce lieu qu'il a d'abord découvert dans un livre de l'écrivain américain Hemingway, la librairie porte le nom d'un dramaturge anglais et elle est située dans la capitale de la littérature française... Véritable mise en abyme du bibliobus et de ses effets bienfaisants, la *Shakespeare and Company* est aussi présente comme un rappel de l'enfance et de cette autre bibliothèque aux effets bénéfiques, la bibliothèque de la galerie vitrée, dans la maison d'enfance. Tout ce que le Chauffeur sait des livres, tout ce qu'il impute aux livres se trouve affirmé et confirmé dans cette photo qui devient évocation de l'enfance et affirmation du pouvoir bénéfique de la Littérature. En effet, ayant passé son enfance entouré de livres dans une galerie vitrée inondée de soleil, le Chauffeur a fini par «[associer] la lumière et les livres¹⁸». La photo de la librairie parisienne ne fait donc que reproduire cette certitude de l'enfance, alors qu'une douce lumière semble émaner des livres : «La nuit est bleue et comme la librairie est illuminée de l'intérieur, on a l'impression que cette lumière dorée vient des livres... que ce sont les livres eux-mêmes qui font jaillir la lumière¹⁹». C'est

¹⁷ LTDA, p. 159.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

comme si la chaleur du bibliobus avait été préparée par ces après-midi de lecture au soleil durant l'enfance et qu'elle était renforcée par la photo de la librairie *Shakespeare and Company*.

Dans un autre ordre d'idées, nous pouvons affirmer que le rêve que fait le Chauffeur lors d'une nuit passablement agitée – la nuit après la chute de Slim du haut de son fil de fer – est particulièrement révélateur du pouvoir accordé aux livres dans *La tournée d'automne*. Le Chauffeur raconte en ces mots son rêve à Marie : «Il y avait un homme vêtu de noir, une sorte d'inspecteur, et il venait voir les livres. Je lui ouvrais les deux portes arrières; mais il ne restait plus rien dans le bibliobus : les étagères étaient vides²⁰». Dépossédé de ses livres, le bibliobus perd de son éclat, de sa chaleur ; l'homme en noir qui est probablement un inspecteur donne un ton presque lugubre à ce rêve qui contraste bien, en effet, avec l'habituel apaisement de l'esprit que procure le bibliobus bondé de livres... Si nous posons que cet homme en noir est une représentation de la mort – thème qui, comme nous l'avons déjà souligné au premier chapitre, apparaît souvent dans l'œuvre de Poulin sous les traits d'un vieil homme –, nous pouvons avancer que la disparition des livres, de la lecture, de la littérature provoquerait chez le Chauffeur, et probablement chez tous les habitués du bibliobus, un sentiment d'angoisse et de détresse proche de l'abattement qui s'empare des héros pouliniens au contact de ces personnages emblèmes de la vieillesse et de la mort. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que la littérature les aide à vivre et que sans elle... En somme, la bibliothèque telle qu'elle s'élabore dans le bibliobus, et avec elle la littérature en entier, serait un abri contre les affres de la vie.

Dans le dernier roman de Poulin, la bibliothèque prend un air résolument moderne. Après avoir traversé le Québec dans un vieux camion de lait transformé en bibliothèque itinérante²¹, nous arrivons à l'ère

²⁰ LTDA, p. 172-173.

²¹ En effet, avec son père, le Chauffeur a créé le système d'étagères coulissantes et converti le vieux camion d'un laitier en bibliobus. C'est pour cette raison que les chats trouvent souvent refuge sous le

de l'informatique. Nouveauté dans le monde romanesque de Poulin, l'ordinateur prend dans *Chat sauvage* une place relativement importante. Nous venons d'associer bibliothèque et ordinateur, mais en fait, il nous faudrait plutôt parler de répertoire que de bibliothèque. En effet, l'ordinateur de Jack est une véritable banque de données qui lui permet d'avoir accès à plusieurs dizaines de citations d'auteurs ainsi qu'aux dossiers de ses clients. Dans la mémoire de son ordinateur, Jack conserve toutes les citations qu'il tire des correspondances amoureuses d'auteurs connus afin de les glisser le plus subtilement du monde dans les lettres d'amour qu'il compose pour certains de ses clients. Le répertoire-bibliothèque que constitue l'ordinateur a d'abord et avant tout une fonction purement pratique. Nous sommes loin de l'émerveillement et du bien-être procuré par le bibliobus...

Nous avons mentionné brièvement que Jack conserve des dossiers sur ses clients. Ses dossiers contiennent, en plus des coordonnées du client, des relevés des documents rédigés pour eux ou encore des copies des lettres d'amour composées. Dans ce dernier cas, ils renferment aussi des mentions quant à la réponse du destinataire de la lettre écrite. Tous ces éléments plus ou moins épars permettent à Jack, avant que ses clients n'arrivent, de renouer avec l'ambiance développée lors de la rencontre précédente, de reprendre le fil comme si le client et lui s'étaient vus la veille et de faire en sorte que chaque client se sente unique. D'une manière tout aussi pratique, mais beaucoup moins perceptible aux yeux des clients, l'ordinateur permet de saisir une certaine chronologie dans les lectures de Jack. En effet, lorsqu'il lit des correspondances d'auteurs, Jack a développé l'habitude de noter d'abord les citations intéressantes et susceptibles d'être utilisées dans un calepin pour ensuite aller les transcrire et les conserver dans la mémoire de son ordinateur. Le phénomène apparaît de lui-même lorsque Jack, voulant composer une lettre d'amour pour un client, pense à une citation qui correspondrait parfaitement à l'ambiance qu'il tente de créer :

bibliobus... Même les animaux semblent trouver un apaisement au contact de cette bibliothèque particulière...

«il s'agissait d'une lecture récente, je n'avais pas encore inscrit la phrase dans la mémoire de mon ordinateur, mais je l'avais copiée dans un calepin²²». Ces quelques remarques sur les fonctions de l'ordinateur, sur les utilisations qu'en fait Jack, permettent de voir que la bibliothèque prend ici un sens différent de celui que lui conférait le bibliobus – pensons à l'aspect très organisé de l'ordinateur, aspect qui est presque absent du bibliobus –, mais que de la même façon, il agit sur l'esprit. Apaisement dans le cas du bibliobus, réminiscence d'atmosphères dans le cas de l'ordinateur.

Enfin, si nous regardons de près la bibliothèque présente dans *Volkswagen blues* une première question se pose : quelle bibliothèque ? En effet, la bibliothèque semble ici difficile à cerner pour la simple raison qu'elle relève presque de l'anarchie, qu'elle relève à tout le moins d'un fouillis exemplaire... Le minibus volkswagen où vivent Jack et la Grande Sauterelle est en effet littéralement envahi par les livres et prospectus que la Grande Sauterelle ramasse un peu partout. Prospectus des kiosques d'informations touristiques le long de la route, livres volés dans les librairies et livres empruntés dans les bibliothèques, qui seront éventuellement retournés par la poste, se côtoient dans un désordre calculé. Il faut tout de même que cette masse de textes entre quelque part ! Coffre à gant, pochette derrière les bancs, armoires... tout est susceptible de devenir bibliothèque de fortune pour de l'imprimé. Anne Marie Miraglia souligne à juste titre que «l'image de la bibliothèque, de la prolifération envahissante des livres [est] récurrente d'un roman poulinien à l'autre²³». Cette affirmation nous apparaît particulièrement juste et éclairante dans le cas de *Volkswagen blues*.

À l'analyse de ces trois formes de bibliothèque – bibliobus, ordinateur et bibliothèque anarchique – une chose ressort avec plus ou moins de persistance et de netteté : la lecture. Nous n'avons qu'effleuré cet aspect, mais il convient de noter que les trois bibliothèques que nous venons de décrire se caractérisent par l'importance accordée au contenu. En effet, que

²² CS, p. 130.

²³ Anna Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les éditions Balzac, coll. «L'univers du discours», 1993, p. 62-63.

ce soit dans le bibliobus où les livres mêmes provoquent l'état d'apaisement et de bien-être, que ce soit par l'ordinateur qui rappelle comme un doux souvenir l'atmosphère prédominante d'une rencontre ou que ce soit dans le minibus volkswagen où l'on a toujours un livre à portée de main afin de s'imprégner de l'esprit des lieux que l'on traverse, le contenu des livres a une importance primordiale. C'est ce que nous démontrerons plus en profondeur en analysant les différents types de lectures présents dans ces trois romans.

Lecture pour le travail, lecture pour le plaisir

Le Chauffeur est un lecteur vorace par conscience professionnelle ; la majeure partie des livres qu'il lit sont lus par une sorte de souci d'honnêteté envers les lecteurs qui viennent emprunter des livres dans le bibliobus. «Très consciencieux, le Chauffeur lisait tous les livres que le ministère lui avait fait parvenir depuis la tournée du printemps²⁴». Le Chauffeur se fait en effet un devoir envers ses lecteurs d'avoir lu ce qu'il propose en tant que bibliothécaire ambulant. Les lectures faites par le Chauffeur quand arrivent les livres du ministère lui permettent ainsi de parler avec les gens qui viennent le voir, pour le simple plaisir de partager sur des lectures communes. Prémises des conversations, ces lectures donnent au Chauffeur l'occasion de renouer avec ses coups de cœur, lui offrent l'occasion de les partager et lui permettent même d'en développer de nouveaux. Ainsi, quand Madeleine, le chef du réseau²⁵ de La Malbaie, vient le voir pour choisir de nouveaux livres, peut-il discuter avec elle de livres qu'ils ont tous deux lus. Madeleine étant une lectrice ouverte et curieuse, elle fait sans cesse découvrir au Chauffeur des auteurs tous plus étonnants les uns que les autres. C'est de cette façon que le Chauffeur développe une nouvelle passion pour un auteur peu connu, originaire de la Kirghizie...

²⁴ LTDA, p. 20.

²⁵ Les réseaux sont développés par le Chauffeur afin de permettre une meilleure circulation des livres dans un secteur donné. Nous analyserons ce phénomène un peu plus loin dans ce chapitre.

Par la lecture assidue de tous les livres que renferme son bibliobus, le Chauffeur est évidemment en mesure de bien conseiller les gens qui s'en remettent à ses suggestions pour le choix de leurs lectures. Quelques questions lui suffisent pour bien connaître les gens et trouver *le* livre qui conviendra à leurs goûts, à leur personnalité... Cette façon qu'a le Chauffeur de saisir les gens en quelques coups d'œil et quelques paroles échangées est aussi, d'une certaine manière, lecture. Alberto Manguel met d'ailleurs la lecture des textes et la lecture des gens sur un pied d'égalité. Pour lui, «décrire le monde comme un texte ou un texte comme le monde sont autant de façons de nommer l'art du lecteur²⁶». Il nous suffit de repenser à cette vieille dame pour qui c'est la première fois. Le Chauffeur, en bon lecteur, prend le temps – l'apanage du lecteur n'est-il pas, selon Robertson Davies, la lenteur ? Le temps d'offrir un verre de limonade à cette dame dépassée par la quantité de textes qui l'entourent. Le temps de parler avec elle de cette époque où elle était institutrice dans un petit village niché dans les montagnes. Le temps de comprendre que *Ces enfants de ma vie* serait le livre tout indiqué pour elle. Et surtout, la peine de privilégier une édition à gros caractères pour éviter que les yeux de la vieille dame se fatiguent trop à la lecture. Et enfin, le bonheur de la voir partir avec le livre serré contre son cœur²⁷. Lectures des livres, donc, mais aussi lectures des âmes. Lectures qui permettent au Chauffeur de converser, non seulement avec les gens, mais préalablement avec les auteurs lus. En somme, lectures conviviales où l'intimité avec le texte et son auteur rendra possible une certaine intimité avec les usagers du bibliobus.

D'une manière fort semblable, mais à des fins différentes, Jack lit pour son travail. Il est possible de classer ces lectures sous deux appellations distinctes. Nous avons tout d'abord les lectures de contenus. Ces lectures rassemblent la lecture de recueils épistolaires, la lecture de romans et la lecture de formules d'appel. Jack affectionne particulièrement la lecture des

²⁶ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Montréal, Leméac, 1998, p. 205.

²⁷ LTDA, p. 53 à 55.

correspondances d'auteurs célèbres. Et s'il s'entête à lire ces textes malgré le danger évident, puisqu' «à plusieurs reprises, [elles lui ont fait perdre] toute estime pour des personnes qui étaient des amis de longue date et parfois même des héros²⁸», c'est pour dénicher des perles, c'est-à-dire des phrases ou des bouts de phrases qu'il pourrait utiliser, glisser subtilement, légèrement transformés, dans les lettres d'amour qu'il compose parfois pour des clients.

Les romans, quant à eux, permettent à Jack d'améliorer sa «petite musique», c'est-à-dire son écriture²⁹. Plusieurs auteurs sont ainsi lus et relus afin d'avoir un effet bénéfique sur l'écriture, afin que l'écriture devienne «à la fois sobre et harmonieuse³⁰». Lecture d'abord perfective, puisqu'elle permet à Jack d'améliorer son projet de vie, de donner une forme toujours meilleure à son écriture, elle devient conviviale quand Jack se laisse aller au pouvoir de l'histoire sans se laisser trop arrêter par les mots et la forme des phrases. C'est ce qui se produit lorsqu'il lit *Le vieux qui lisait des romans d'amour*, de Sepulveda : «Bien calé dans mon fauteuil, je commençai à lire, et la «petite musique» de l'auteur ne tarda pas à faire son effet : dès la première page, je me sentis proche du vieux [...]»³¹. Ici, la petite musique n'est pas considérée par Jack en comparaison avec sa propre petite musique, mais bien comme un moyen qui l'aide à se rapprocher du personnage du livre lu. Ce n'est plus une petite musique de la forme, mais une petite musique du sens...

Enfin, dans un autre ordre d'idées, Jack s'attarde aux formules d'appel et aux formules de politesse de certaines lettres, de certaines correspondances d'auteurs. Par déformation professionnelle, mais aussi pour s'inspirer, Jack «[cède] à cette tentation³²». Il est d'ailleurs étonnant de voir la lecture très littéraire qu'il fait des quelques mots qui peuvent débiter une lettre. Par exemple, lorsqu'il lit quelques débuts de lettres de Saint-Exupéry à sa mère, Jack remarque que

²⁸ CS, p. 31.

²⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*, p. 176.

³² *Ibid.*, p. 30.

Dans ses premières lettres, Saint-Exupéry s'adressait à sa mère en lui disant «Ma chère maman», mais après qu'il eut appris à voler il l'appelait plutôt «Ma petite maman», comme si elle ne pouvait que lui apparaître plus petite du haut des airs³³.

Il est surprenant de voir à quel point ces quelques mots peuvent parler et suggérer les rapports changeants du fils à sa mère ; intéressant, aussi, de constater la sensibilité de Jack à ce jeu des sens, à ce phénomène littéraire.

À côté de ces lectures de contenu, Jack fait des lectures de forme qui sont tout aussi révélatrices d'une capacité de lecture attentive, de lecture-révélation. En effet, Jack s'attarde avec attention à l'aspect des lettres d'amour que ses clients reçoivent en réponse aux lettres qu'il a écrites pour eux. «[...] le genre d'écriture, le format du papier, la ponctuation, et même les marges et les blancs³⁴» sont autant de détails formels sur lesquels il se penche afin de se faire une idée la plus exacte possible du genre de réception qu'a eu la lettre écrite. Ce sont aussi des détails qui lui permettent de lire l'auteur de la lettre, d'en saisir le caractère et, surtout, les intentions. En d'autres mots, l'aspect physique de la lettre est révélateur de personnalité et de sentiments.

Une dernière forme de lecture – virtuelle celle-là – donne la possibilité à Jack de concilier lectures pour le travail et lectures pour le plaisir. Nous ne voulons pas dire ici que les lectures de recueils épistolaires ou de romans ne lui procurent pas de plaisir, loin de là ; la lecture du roman de Sepulveda montre bien le contraire. Toutefois, un rêve que fait Jack laisse entrevoir une activité, une sorte de situation idéale où travail et plaisir seraient inextricablement liés. Ce phénomène se produit dans le rêve du jeune écrivain. Dans ce qu'il appelle un fantasme, Jack est éditeur et se trouve face à un auteur qui en est à son premier roman. Devant lire le manuscrit par obligation, afin de juger de sa valeur, Jack-éditeur devient si absorbé qu'il en oublie la présence de l'auteur, emporté par la plus belle histoire qu'il ait

³³ CS, p. 30-31.

³⁴ *Ibid.*, p. 151.

jamais lue³⁵... Cette aventure de lecture lui permet donc de réunir dans une seule et même expérience l'obligation et le plus pur plaisir, la contrainte et l'expérience esthétique.

Comme nous pouvons le constater, le Chauffeur et Jack, bien que plongés dans la lecture pour des motifs et des buts différents, se trouvent tous deux à lire d'abord et avant tout pour leur travail. Toutefois, c'est ce que nous montrerons maintenant, ils sont aussi capables de se détacher de leur activité professionnelle pour aller vers la lecture à des fins de plaisir uniquement. Pour ce faire, le Chauffeur a ses auteurs fétiches ; des auteurs dont il lit et relit certains textes ou certains passages afin de les retrouver comme de vieux amis. Lecture conviviale, mais aussi lecture perfective par excellence, cette lecture permet au Chauffeur, non pas d'élargir sa sphère de connaissances, mais plutôt d'approfondir toujours plus une connaissance particulière – la vie. En fait, ces textes, ces phrases et ces mots deviennent de véritables moyens de reconnaissance : reconnaissance de soi et reconnaissance de l'âme sœur. Lors de sa rencontre avec le vieux de Port-au-Persil, le Chauffeur se voit offrir plusieurs livres. Grâce à ces livres que le Vieux lui apporte, le Chauffeur voit son propre reflet ; «[...] les livres qu'il avait sous les yeux étaient, à quelques exceptions près, ceux qui avaient enchanté et nourri sa jeunesse³⁶». En fait, les livres qui se retrouvent devant lui, mis en parallèle avec l'image du vieux, renvoient au Chauffeur une image plus ou moins gaie, une impression qui frôle presque le désarroi : «Ce sont les mêmes livres que je lisais quand j'étais petit ! Est-ce que j'ai l'air aussi vieux que cet homme-là ?³⁷». Les livres deviennent ici un révélateur de vieillesse, une prise de conscience, par le Chauffeur, de ses propres défaillances, une confrontation obligée avec l'angoisse que lui causent sa propre vieillesse et sa propre mort.

³⁵ Cette expression «la plus belle histoire que j'aie lue de toute ma vie» revient sous des formes variées dans plusieurs romans de Poulin – dans *Volkswagen blues* et dans *Le vieux chagrin*, notamment – comme si ce désir d'écrire qu'ont les héros pouliniens allait toujours de pair avec un certain désir d'absolu, avec le désir, aussi, de faire une différence.

³⁶ LTDA, p. 92.

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

D'un point de vue un peu moins sombre, la lecture, ou plutôt la relecture de ses auteurs fétiches devient pour le Chauffeur un moyen de reconnaissance. En effet, le Chauffeur est

convaincu que si deux personnes étaient vraiment faites pour se comprendre, elles devaient aimer non seulement les mêmes livres et les mêmes chansons, mais aussi les mêmes passages dans ces livres et dans ces chansons³⁹.

Dans cette perspective, la citation devient comme un signe, un message lancé à l'autre qui dirait «oui, c'est bien toi, c'est bien moi». Les mots deviennent alors un miroir qui renvoie de manière étonnante le reflet d'une âme sœur⁴⁰. C'est ce qui se produit entre Marie et le Chauffeur quand il lui parle d'une petite phrase qu'il aime particulièrement dans *L'écume des jours*, «Une petite phrase vers la page quarante ou un peu plus loin⁴¹». Marie prend alors un papier et un crayon pour écrire la phrase exacte à laquelle pensait le Chauffeur. Celui-ci la garde alors précieusement, comme une déclaration d'amour qui aurait été faite à même les mots de Boris Vian. Fétichisme face aux mots ? Peut-être. Toutefois, lorsque nous comparons le fétichisme dont fait preuve le Chauffeur ici à ceux dont font preuve Papou, Amadou et Teddy, nous pouvons faire ressortir une différence fondamentale ; le fétichisme du Chauffeur ne l'enferme pas dans une solitude grandissante, il ne l'isole pas du reste du monde. Au contraire, ce fétichisme devient l'occasion pour lui de se rapprocher de Marie, comme nous le verrons tout de suite.

En plus d'être un moyen de reconnaissance, le plaisir de lire devient aussi, à travers les mots, le moyen de créer une ambiance, de suggérer une atmosphère. Ainsi, quand le Chauffeur demande à Marie de lui parler de son travail de peintre d'oiseaux⁴² – cette conversation est lecture dans la mesure où le Chauffeur se laisse bercer par le son des mots, par le rythme de la voix de Marie qui lui décrit avec lenteur et force détails toutes les étapes de son

³⁹ LTDA, p. 35.

⁴⁰ Cette idée de l'âme sœur est récurrente dans l'œuvre de Poulin ; dans *La tournée d'automne*, dont il est ici question, mais aussi dans *Les grandes marées*, dans *Le vieux chagrin* et dans *Chat sauvage*.

⁴¹ LTDA, p. 37.

⁴² L'expression exacte serait peintre animalier, mais nous rapportons ici l'expression employée par Marie pour se désigner.

travail –, celle-ci commence par ne dire que quelques mots épars : «Bleu outremer... ocre jaune... blanc de titane... terre de Sienne... alizarine cramoisie... terre d'ombre brûlée... Les sonorités sont belles n'est-ce pas ?⁴²». Et ce sont ces sonorités qui créent l'atmosphère, qui bercent le Chauffeur dans un monde de couleurs et de mots presque étranges, qui sont chargés de sens et qui multiplient les évocations. Les mots deviennent alors porteurs d'un désir de parler, de se souvenir rien que pour le plaisir de la nostalgie. En effet, quand Marie entend le Chauffeur nommer la Gironde, une légère tristesse s'empare d'elle, le mal du pays – elle est Française – se fait sentir. C'est alors que le Chauffeur cite quelques phrases d'une chanson de Montand qui lui rappelle son grand-père. Tout de suite Marie se sent mieux et leur désir commun de partager des souvenirs ne fait qu'augmenter. Marie et le Chauffeur vivent alors ce qu'Iser nomme «le besoin d'en parler⁴³». C'est le phénomène qui se produit lorsque nous sentons la nécessité de «parler des textes que nous avons lus, et cela moins pour nous en distancier que pour comprendre, par cette distanciation, ce dans quoi nous sommes impliqués⁴⁴». Ainsi, le fait de parler entre eux d'un texte qu'ils aiment particulièrement permet à Marie et au Chauffeur de comprendre ce texte et de tenter de comprendre, par le fait même, pourquoi et comment ce texte agit sur eux. Ce genre de discussion permet donc de circonscrire les textes qui éclairent leurs vies et de saisir pourquoi ces textes portent en eux cette lumière qui en fait des phares, comme ceux qui «guident les navigateurs sur le fleuve⁴⁵».

De la même manière, Jack lit et relit ses auteurs fétiches comme des phares qui guideraient sa vie. C'est ainsi qu'il fait une lecture totalement perfective de certains textes. Ces lectures, il le précise lui-même, sont faites «pour apprendre à vivre⁴⁶». Comme nous l'avons déjà expliqué, la lecture perfective est celle qui permet de se rapprocher du projet de vie que nous

⁴² LTDA, p. 128.

⁴³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 238.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁵ LTDA, p. 138.

⁴⁶ CS, p. 30.

entretenons. Dans cette perspective, c'est comme si Jack prenait des leçons de vie dans les livres, tirait des exemples de gestes et d'actions qui étaient significatifs pour lui, afin de les appliquer à sa propre vie. «Le plaisir d'explorer un autre univers⁴⁷» devient alors un véritable plaisir de conquérant ; d'abord l'exploration de territoires inconnus, puis la comparaison avec ce qui est connu, avec un référent maîtrisé et enfin l'appropriation, la prise de possession...

Parfois, plaisir suprême, Jack se paie «le luxe de lire des œuvres épistolaires dont le style est trop relevé pour [qu'il] songe à en insérer des extraits dans les lettres destinées à [ses] clients⁴⁸». Lectures d'abord et avant tout divertissantes et diversifiantes, puisqu'elles deviennent comme un exutoire face aux tâches quotidiennes et aux lectures pour le travail, elles laissent aussi entrevoir une espèce de hiérarchie dans les lectures de Jack, à tout le moins une certaine dichotomie. En effet, pour Jack, il y aurait les lectures à faire parce qu'elles sont utiles, pensons à celles qui aident la «petite musique», à celles qui seront insérées par bribes dans les lettres d'amour ou encore à celles qui apprennent à vivre, et il y aurait les lectures inutiles, les lectures qui relèvent d'un plaisir pur. Durant ces lectures, l'accent serait davantage mis sur la beauté des mots, la souplesse des phrases, l'originalité des comparaisons, autant de choses qui procurent un plaisir esthétique évident, mais qui ne peuvent être facilement intégrés dans la vie immédiate, dans le concret du quotidien. En somme, autant d'aspects qui permettent de développer un rapport littéraire aux textes, une conscience sûre et exercée de la valeur esthétique de ces textes.

Cette recherche du divertissement se trouve aussi dans la lecture des traductions qui devient, pour Jack, un véritable jeu. En effet, Jack a développé une manie de la traduction qui n'est pas sans rappeler celle de Teddy dans *Les grandes marées* dont nous avons parlé longuement en première partie. Lorsqu'il en a l'occasion, Jack aime bien comparer les

⁴⁷ CS, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

versions française – de France – et américaine d'un texte. Son point d'ancrage préféré, le baseball⁴⁹. Ainsi, lorsqu'une nuit il ne peut dormir, Jack entreprend la lecture d'un roman de John Irving dans sa traduction française. Il devient tellement emporté par le ridicule de la traduction – nous avons droit à une prise quatre ! – qu'il décide d'écrire aux traducteurs français pour leur dire

qu'il y avait au Québec, depuis peut-être un siècle, un grand nombre de gens qui pratiquaient le baseball et le football américain, et qu'ils le faisaient en français. Un français qui avec les années était devenu élégant et précis, grâce au travail de traduction accompli par les commentateurs sportifs de la radio et de la télé⁵⁰.

Et Jack de poursuivre en ajoutant qu'ils pouvaient à tout moment aller consulter les Québécois qui vivent à Paris afin d'avoir les traductions exactes. Cette démarche permettrait d'être «enfin débarrassé des inepties qui encombraient la version française des romans américains⁵¹».

Cet emportement de Jack, qui frise presque le ridicule – nous ne pouvons que trop bien l'imaginer en train de rédiger sa lettre aux traducteurs français sur un sac de papier brun, au beau milieu de la nuit, dans un motel de Old Orchard Beach... –, lui permet de divertir Kim et de chasser de sa tête les mauvaises images qui la hantent depuis son séjour au lac Sans Fond avec un de ses patients⁵². Jack partage donc avec elle ses angoisses pour la traduction en lui faisant lire les deux versions du roman d'Irving. Kim prend alors le temps de lire quelques lignes avant le point stratégique, afin de se mettre dans l'ambiance du roman, et compare avec Jack certains passages tous plus aberrants les uns que les autres. Mais ce divertissement n'est pas sans danger. En effet, Jack, qui prend de l'avance sur Kim dans sa lecture de

⁴⁹ Ce détail aussi rappelle singulièrement *Les grandes marées*. En effet, lorsqu'il cherche à traduire une bande dessinée de Charlie Brown, Teddy se bute à certaines expressions. L'importance qu'il attache à cette traduction est soulignée par le fait que nous avons, intégrées dans le texte, deux cases de la bande dessinée afin de bien pouvoir saisir l'ampleur du problème soulevé par la traduction.

⁵⁰ CS, p. 115.

⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

⁵² Thérapeute qui sort des sentiers battus, Kim a développé une méthode qui lui permet de soigner aussi bien le corps que l'esprit de ses patients. Au lac Sans Fond avec l'un de ceux-ci, elle «sort de son rôle» et appelle Jack à l'aide, ayant été battue par un client que nous pouvons imaginer un peu trop entreprenant...

la traduction française, réalise qu'un drame va bientôt se produire. Il arrache littéralement le roman des mains de Kim, se reprochant avec sévérité d'avoir fait passer «[son] goût immodéré pour la traduction avant le bien-être [de Kim]⁵³». Le plaisir pur de la lecture pourrait donc devenir une menace pour qui ne serait pas en pleine possession de ses moyens.

Nous trouvons l'expression la plus poussée de la lecture pour le plaisir chez Macha⁵⁴, une jeune fille que Jack rencontre pour la première fois dans une librairie. Lorsqu'il la rencontre, il est immédiatement séduit par son attitude de détachement à l'égard du monde. En effet, la jeune Macha se trouve assise devant le rayon de livres que Jack souhaite consulter. Lorsqu'il lui demande de lui faire un peu de place, elle se déplace «sans quitter son livre des yeux, ce qui [lui plaît] indéfiniment⁵⁵». Le monde du livre et le plaisir de la lecture sont ici plus forts que la réalité extérieure. Et le phénomène est le même lorsque Macha habite depuis peu avec Kim et connaît mieux Jack. Lorsque Jack l'appelle du haut de l'escalier pour lui signaler que le souper est prêt, elle se replonge dans son livre sans une parole pour lui. Quand, enfin, Macha monte manger, elle ne quitte pas son livre des yeux tout au long de l'escalier, s'assoit à table avec son livre et mange distraitement, tout en poursuivant sa lecture. Jack exprime très bien cet envoûtement qu'apporte le plaisir de lire à la petite Macha : «chaque livre semblait être pour elle une sorte de château où l'on avait le droit de se promener à sa guise, de négliger le monde réel et même de se perdre dans les oubliettes⁵⁶». Pour Macha, la lecture est donc un monde où l'imaginaire dépasse la réalité, où les châteaux

⁵³ À ce moment précis, Jack vient de réaliser qu'un drame – qui était annoncé en quatrième de couverture – est sur le point de se produire : la mère du narrateur va mourir. Comme Jack a emmené Kim à Old Orchard pour lui faire oublier son agression au lac Sans Fond, il se reproche fortement son manque de discernement.

CS, p. 120.

⁵⁴ Ce personnage, secondaire au début du roman, prend une importance de plus en plus grande, jusqu'à menacer la présence de Jack dans la maison de briques rouges où il vit avec Kim, pour finalement l'en évacuer. Tout nous porte à croire que Macha serait la fille de Kim, celle qui apparaît, enfant, sur une photo accrochée au cadre du miroir dans la chambre de celle-ci. Ainsi, plus Kim et Macha se rapprochent – ou se redécouvrent –, plus Jack se sent laissé pour compte. Il décide donc, à la toute fin du roman, de quitter Kim et la maison de briques rouges. Comme Marie dans *Les grandes marées*, Jack n'est pas chassé, mais il abdique, il part de son plein gré...

⁵⁵ CS, p. 31.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 168.

en Espagne deviennent plus vrais que nature et où il est possible d'errer sans but, sans souci, protégé contre l'âpreté de la vie.

Les lectures faites par la Grande Sauterelle relèvent elles aussi du plaisir pur de lire, mais ont tout de même un côté pratique – sans pour autant se rapprocher des lectures pour le travail que font parfois le Chauffeur et Jack. La Grande Sauterelle est une lectrice d'une voracité à peine croyable. À côté du lecteur parcimonieux qu'est Jack⁵⁷, la Grande Sauterelle semble dévorer tout ce qui lui tombe sous la main, avec un plaisir sans cesse renouvelé⁵⁸ : «En deux jours, elle avait lu tout ce que [Jack] avait écrit [...], ensuite elle avait lu un roman de John Irving, *L'Hôtel New Hampshire*, en une seule journée [...]»⁵⁹. Elle lit et relit certains livres et elle accumule les prospectus pour en faire la lecture à Jack lorsque celui-ci conduit... Mais dans cette masse de textes, un livre prend plus d'importance que les autres, il s'agit de *The Oregon Trail Revisited*⁶⁰, un livre qui relate l'histoire des premiers pionniers, lors de la conquête de l'Ouest. La lecture de ce livre est l'exemple parfait de la lecture conviviale ; les personnages du livre deviennent de véritables compagnons de voyage et leurs aventures, bonnes ou mauvaises, deviennent, pour Jack et la Grande Sauterelle, aussi importantes que si elles arrivaient à un ami cher. L'attitude paternaliste de l'auteur est une autre raison pour laquelle, non seulement la Grande Sauterelle, mais aussi Jack, aiment ce livre. Des commentaires portant sur la signalisation déficiente de tel passage à niveau ou encore sur l'abondance de serpents à sonnettes dans telle région sont autant de raisons pour se sentir dans une relation privilégiée avec l'auteur du livre, une véritable relation d'amitié. «Le livre dont ils sont amoureux», «leur livre préféré», «le fameux

⁵⁷ Nous faisons référence ici au Jack de *Volkswagen blues*...

⁵⁸ Aurélien Boivin fait bien la comparaison entre les deux personnages dans son article «Volkswagen blues ou la recherche d'identité» in *Pour une lecture du roman québécois : de Maria Chapdelaine à Volkswagen blues*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. «Littérature(s)», 1996, p. 347-348.

⁵⁹ Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal, Actes sud, 1988, p. 41. À partir d'ici, nous utiliserons l'abréviation VB.

⁶⁰ Ce livre apparaît pour la première fois dans le chapitre central du roman, «Le milieu de l'Amérique». Il est le seul que la Grande Sauterelle possède réellement, l'ayant reçu en cadeau.

livre», «leur livre», «leur livre bien-aimé⁶¹», voici autant de façons de parler de ce livre et surtout, du rapport qu'ils entretiennent avec lui, avec son auteur et avec ses personnages. Le voyage se fait littéralement au rythme de la lecture de ce livre. Comme l'écrit Jonathan Weiss, «l'exploration du continent américain [se fait] à travers ses textes⁶²».

Nous pouvons donc le constater, la lecture se retrouve sous diverses formes dans ces trois romans. Que ce soit pour le travail ou dans une recherche de plaisir et d'évasion, les héros pouliniens s'approchent des livres avec l'intention d'en retirer quelque chose ; savoir, beauté, plaisir esthétique, accompagnement... Autant d'éléments qui nous permettent de suggérer qu'ils ont une conscience aiguë de la valeur des textes qu'ils lisent et une sensibilité certaine face à l'aspect littéraire des textes. C'est ce que nous montrerons dans la dernière partie de ce chapitre, en analysant l'utilisation que le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle font chacun de leur côté du matériel littéraire qu'ils accumulent au cours de leurs lectures.

De la lecture à l'écriture, la distance est vite franchie...

Afin de distribuer le plus efficacement possible les livres de son bibliobus, le Chauffeur a créé ce qu'il nomme des réseaux de lecteurs. Ces réseaux lui permettent de regrouper ensemble les gens d'un même secteur afin d'assurer la bonne circulation des livres. Dans un cahier noir, le Chauffeur représente «chaque réseau [...] par un diagramme, avec les noms des lecteurs entourés d'un cercle et reliés entre eux par des traits⁶³». Ainsi créés, ces groupements ressemblent à s'y méprendre aux atomes d'un manuel de chimie ; ils forment un groupe d'éléments où chacun joue un rôle essentiel et où tous dépendent les uns des autres. Chacun doit donc avoir le temps, la force et la santé nécessaires pour soutenir les autres et assurer la

⁶¹ VB, p. 182, 193, 198, 227, 232, 241.

⁶² Jonathan Weiss, «Une lecture américaine de *Volkswagen blues*», *Études françaises*, hiver 1985-1986, vol. 21, no 3, p. 90.

⁶³ LTDA, p. 14.

transmission des livres prêtés par le Chauffeur. C'est pour cette raison que, à la page du réseau fragile de Rivière-au-Tonnerre, le Chauffeur met une note précisant que la jeune Simone, une lectrice à la fois solitaire⁶⁴ et membre du réseau, aurait toutes les qualités requises – une aisance et une liberté de mouvement dans une bibliothèque et, surtout, le besoin de prêter ses livres afin que d'autres puissent goûter le bonheur de les lire – pour remplacer le chef du réseau s'il advenait que celle-ci déménage à cause du travail de son mari.

Ces réseaux constituent la force du système libre de contraintes instauré par le Chauffeur. La symbolique de la Résistance et de l'occupation que le Chauffeur rattache à ses réseaux montre bien la force qui s'en dégage. Alors que le chef du réseau de Saint-Irénée parle de *ligne* ou de *chaîne*, le Chauffeur «[préfère] le mot *réseau* [...] un mot qui [évoque] la Résistance et l'époque de l'occupation allemande⁶⁵». Cette symbolique est fort révélatrice de ce rôle primordial que chacun joue dans le réseau, mais elle pose aussi des questions. Contre qui ou contre quoi devons-nous résister ? Qui, ici, est l'occupant ? Le réseau pourrait être, à notre avis, un moyen de lutter contre la solitude inhérente à la lecture ; la lecture deviendrait ici un moyen de se rapprocher, le rapprochement des gens devenant nécessaire pour lutter contre l'éloignement géographique⁶⁶. Mais cette résistance pourrait tout aussi bien agir de manière intransitive ; résister, point. Résister par principe, comme chez Ducharme, résister pour le plaisir de bouleverser un ordre établi, un état des choses jugé inacceptable, comme chez Kerouac⁶⁷.

⁶⁴ Les lecteurs solitaires sont ceux qui ne font pas partie d'un réseau. Ils sont pour la plupart des touristes rencontrés au fil du voyage.

LTDA, p. 90.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁶ Parlant du roman épistolaire *84, Charing Cross Road* de Helene Hanff, un journaliste du *Newsweek* a dit qu'il «fai[sait] partie de ces livres que l'on se prête entre amis, transformant ses lecteurs en autant de membres d'une même société secrète». C'est exactement à ce phénomène que les réseaux créés par le Chauffeur pourraient être comparés.

Helene Hanff, *84, Charing Cross Road*, Paris, Éditions Autrement, coll. «Littérature», 2001, p. 113.

⁶⁷ Nous pensons ici à *L'hiver de force* et à *On the Road*.

Quoi qu'il en soit, le réseau est certainement la meilleure façon qui existe pour faire voyager les livres, pour apporter les livres aux gens. Dans cette optique, la serveuse de Baie-Comeau a bien raison lorsqu'elle dit au Chauffeur et à Jack⁶⁸, son ami écrivain, qu'ils font tous deux le même genre de travail, c'est-à-dire qu'ils «[donnent] des livres aux gens⁶⁹». En effet, le Chauffeur distribue les livres dans les coins plus reculés de l'est du Québec ; par lui, les livres voyagent et, comme par l'écrivain, les gens peuvent à leur tour voyager grâce aux livres qu'ils lisent. Tour à tour, dans le réseau de Saint-Irénée, de Port-au-Persil, des Escoumins, de Baie-Trinité, de Rivière-Pentecôte, de Rivière-au-Tonnerre et du Havre-Saint-Pierre, le livre arrive aux gens comme un don et leur permet de voyager. La même chose se produit probablement avec les lecteurs solitaires rencontrés çà et là, que le Chauffeur n'aime pas vraiment, mais auxquels il se fait un devoir de prêter les livres. Et s'ils ne les rendent pas ? Les livres n'en voyageront que davantage...

Jack, celui de *Chat sauvage*, s'approprie le matériel littéraire et le fait voyager d'une manière fort différente. Plutôt que de vouloir faire voyager le texte littéraire contre vents et marées, il le cerne dans une zone d'intimité ; la lettre. À côté des formules toutes faites qu'il garde dans la mémoire de son ordinateur pour aider à la rédaction des lettres officielles et des curriculum vitæ, Jack utilise surtout ses lectures de correspondances amoureuses. En fait, il en utilise le pouvoir. En des phrases à la fois bien tournées et évocatrices d'atmosphères chargées du quotidien et de l'extraordinaire, les auteurs de ces correspondances aident Jack à ajouter à l'émotion. En d'autres mots, ces phrases donnent un éclat et une brillance aux lettres que Jack écrit, elles leur donnent un effet magique. En effet, ce procédé, bien qu'«inacceptable d'un point de vue moral⁷⁰», décuple la capacité des lettres à produire l'émotion. Jack explique ainsi le phénomène : «ces phrases forgées

⁶⁸ Un autre Jack qui, comme nous l'avons mentionné à la note 7 au sujet des personnages de Poulin, n'est ni tout à fait le même, ni tout à fait différent des Jack dont nous avons parlé jusqu'à présent.

⁶⁹ LTDA, p. 104.

⁷⁰ CS, p. 23. Il s'agit à toute fin pratique de plagiat...

par des esprits plus brillants que le mien, et qui avaient survécu à l'épreuve du temps, semblaient avoir la capacité d'émouvoir les destinataires⁷¹». Il ne faut pas comprendre ici que Jack se sent inférieur aux auteurs qu'il lit, mais plutôt qu'il accorde aux textes littéraires produits par ces auteurs – qui deviennent, pour reprendre les mots de Compagnon, ses partenaires symboliques⁷² – un pouvoir qui relève de leur valeur esthétique.

Peut-être inspiré au contact de ces auteurs, Jack accorde une attention toute particulière aux mots qu'il utilise lors de l'écriture des lettres d'amour. Souvent, il ne peut écrire la lettre devant le client, puisqu'il doit y réfléchir et prendre le temps d'écrire. C'est alors que les mots voltigent dans sa tête dans un tourbillon incessant et qu'il doit parfois «[se] relever la nuit pour noter des bouts de phrases⁷³» afin de ne pas perdre le fil d'une association harmonieuse. Jack précise d'ailleurs avec une pointe d'amertume que «Chercher des mots, essayer de les agencer entre eux, faire les cent pas avec des bouts de phrases tournoyant dans [sa] tête : c'était tout ce [qu'il savait] faire dans [sa] vie⁷⁴». Mais ces recherches presque insensées portent fruit, puisque Jack arrive toujours à créer avec succès l'atmosphère idéale qui ranimera le souvenir de celui qui est parti, la petite touche de nostalgie qui fera revenir l'être aimé ou la phrase magique qui emportera le choix de l'indécis. L'exemple le plus révélateur de ces «succès» d'écriture est probablement la façon dont le Vieil Homme, avec les lettres d'amour qu'il fait composer pour sa femme, réussira à apprivoiser sa vieillesse et, surtout, sa mort qu'il souhaiterait prochaine⁷⁵.

De son côté, le titre de l'inédit paru dans *Études françaises* suggère que la Grande Sauterelle tient un journal intime. Intrigués par la composition de cet inédit qui semble relever d'une tout autre version de *Volkswagen*

⁷¹ CS, p. 24.

⁷² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 40.

⁷³ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁴ CS, p. 129.

⁷⁵ Le Vieux vient demander à Jack des lettres d'amour pour faire revenir sa femme sans jamais pouvoir la décrire et sans pouvoir apporter de photos. Il n'a pas besoin, non plus, d'enveloppe adressée... Jack comprend un jour que l'écriture de ces lettres est sensée séduire la mort... *ibid.*, p. 183.

blues, nous sommes allés consulter les archives de Poulin à la Bibliothèque nationale du Canada. Le fonds Jacques Poulin rassemble tous les manuscrits autographes et dactylographiés depuis *Mon cheval pour un royaume* jusqu'au *Vieux chagrin*, pour totaliser 93 centimètres. Le dossier de *Volkswagen blues* est identifié comme suit : Jacques Poulin / 1985-11 / boîte 5 et Jacques Poulin / 1985-11 / boîte 6. Il comprend six états différents⁷⁶. Les manuscrits de *Volkswagen blues* sont pour le moins étonnants. Là où, dans l'état publié du texte, l'écriture ne prend qu'une place minime et relève du désir – Jack est un écrivain en panne d'inspiration –, elle se déploie, dans les états préparatoires, d'une manière assez saisissante. En effet, dans la première version du roman, d'où a été tiré «Le journal de la Grande Sauterelle», la Grande Sauterelle tient un journal où elle consigne ses états d'âme. Phénomène étonnant, Jack participe à l'écriture de ce journal intime qui devient alors un journal de bord où se déroule une véritable conversation sur papier, alors que les deux personnages écrivent, se relisent et se commentent l'un l'autre. L'écriture-conversation fait alors partie de la trame même du récit et seule les différentes couleurs d'encre permettent d'identifier le narrateur ; l'encre bleue renvoie à Kurdan – Kurdan est le nom de Jack dans les premiers états du texte... – et la rouge, à la Grande Sauterelle. Voici ce que celle-ci ajoute, après la lecture de ce que Kurdan a écrit : «Mon ami Kurdan est allé dans un terrain de camping à quelques kilomètres d'ici ; ça s'appelle le «Grand Park». Quand j'ai lu ce qu'il avait écrit au cours de l'après-midi, je l'ai invité, mais il a compris que je préférais rester toute seule». Alors que dans ce cas l'écriture s'étend sur une certaine durée, la relecture et l'écriture se font parfois comme des répliques à brûle-pourpoint. Ainsi, quand la Grande Sauterelle parle du chef indien Mohawk, Kurdan ajoute au bas de la page : «Je crois qu'en français, on dit les Agniers, et non les Mohawks». La Grande Sauterelle répond : «Mais leur vrai nom, celui qu'ils se donnaient à eux-mêmes, c'est «Kaniengehaga»; ça veut dire

⁷⁶ Voir l'annexe pour une description de chacun des états du roman.

«Peuple de l'Emplacement du Silex»». Et Kurdan de terminer, penaud : «Pour une fois que je savais quelque chose sur les Indiens...».

Dans l'état publié de *Volkswagen blues*, une anecdote nous permet de penser que la Grande Sauterelle a une conscience aiguë de la valeur littéraire des textes qu'elle lit. En effet, elle colle sur le tableau de bord, avec du *scotch tape*, la courte phrase suivante : «Un mot vaut mille images⁷⁷». À la lecture des différents états de la première version, cette conscience très développée de la valeur littéraire des textes apparaît avec beaucoup de netteté. Lorsqu'elle écrit, la Grande Sauterelle sait et remarque que la forme de son écriture laisse fortement à désirer, mais elle relie cette forme imparfaite à un sens et cette juxtaposition donne alors toute sa force aux lignes qui sont écrites. Suite à une phrase qu'elle écrit et qu'elle juge douteuse, la Grande Sauterelle fait le commentaire suivant : «Kurdan dirait que cette phrase est mal construite et il aurait raison – Moi aussi, toutefois, je suis mal construite : je suis bâtie sur rien du tout. Alors on écrit comme on est, non ?». C'est pourquoi elle peut affirmer que son écriture brouillonne et sa personnalité, son identité incertaine vont si bien ensemble ; la Grande Sauterelle se lit en tant que personne et décrit sur papier ce qu'elle a lu... Lire et écrire deviennent donc ici «les deux phases d'une seule et même activité⁷⁸», ils deviennent des compléments, des éléments ancrés dans une relation d'interdépendance⁷⁹. Pour la Grande Sauterelle, l'écriture devient une sorte d'exploration, une tentative de se définir et un moyen de se découvrir ; le fait d'être un personnage scripteur – Jack lui dit d'ailleurs qu'ils sont collègues – lui permet sinon d'avoir prise sur tous les éléments de sa vie, du moins de tenter de les cerner. Elle écrit en effet ceci : «C'est [Kurdan] qui m'a donné le goût d'écrire et c'est très agréable parce que ça me permet de mieux réfléchir sur les choses qui m'arrivent». L'écriture est donc un moyen d'explorer son identité, comme le voyage d'explorer l'histoire...

⁷⁷ VB, p. 185.

⁷⁸ Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 218 p.

⁷⁹ Anne Marie Miraglia, «Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagwen blues*», *Voix et images*, automne 1989, n° 43, p. 51.

Nous pouvons constater à l'analyse de ces trois formes d'utilisation du matériel littéraire que les personnages de Poulin vont en s'avancant toujours plus vers l'écriture. Ainsi, le Chauffeur entreprend la création de réseaux qui lui permettent de diffuser l'écriture par la lecture, Jack écrit des lettres dont les pouvoirs presque magiques viennent d'écritures antérieures à la sienne et la Grande Sauterelle tient un journal où elle converse à la fois avec Jack et avec sa propre personne et où forme et fond deviennent inextricablement liés.

Conclusion

En somme, nous pouvons sans trop de risque affirmer que ces personnages scripteurs, ainsi que les personnages qui peuvent graviter à leurs côtés, sont parfaitement conscients de l'aspect littéraire des objets avec lesquels ils sont en contact. Livres, textes, auteurs... sont réunis dans un tout et non pas fragmentés en différents aspects plus ou moins disparates comme dans le cas de Papou, d'Amadou et de Teddy. Pour le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle, l'œuvre littéraire est un tout ; c'est ainsi qu'ils arrivent à créer ce rapport à l'œuvre que définit Iser, par leur rencontre à eux, lecteurs, avec le texte, ce que ne pouvaient faire les personnages scripteurs que nous avons analysés au premier chapitre. Ils deviennent, pour reprendre les mots de Gabrielle Poulin, une véritable « métaphore de l'activité littéraire du romancier⁸⁰ ».

En effet, le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle arrivent à créer et à transmettre la littérature. Création de réseaux de lecteurs, compositions de lettres, littérature de l'intime sont autant de façon de passer de la réception à la production. En d'autres mots, ils arrivent tous trois au stade du roman de la parole en action tel que l'a défini André Belleau. Ces personnages scripteurs,

⁸⁰ Gabrielle Poulin, *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 272.

sans être des romanciers, ne sont finalement plus confinés à un désir d'écriture, ne sont plus seulement des écrivains possibles ; ils passent de l'intention plus ou moins certaine à l'acte, à la réalisation. Nous pourrions même avancer qu'ils sont aux frontières du roman de l'écriture, c'est-à-dire aux frontières du roman où les conditions concrètes du travail d'écriture sont contextualisées dans une société fictive, puisqu'ils sont tout près d'avouer «l'intertextualité, le code formel, les incertitudes d'une écriture en progrès⁸¹». La forme la plus achevée de cet aveu se trouve évidemment dans *Chat sauvage*, alors que Jack avoue utiliser les citations d'auteurs pour agrémenter ses lettres. Pour Compagnon, la citation «conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture⁸²» ; avouer faire acte de citation, n'est-ce pas avouer faire acte d'écriture ?

Enfin, ces personnages scripteurs en arrivent, par la mise en parallèle qu'ils font de la lecture et de l'écriture, à une «communication littéraire⁸³». Pour reprendre une idée de Harold Bloom⁸⁴, nous pouvons dire qu'ils réussissent à dépasser le plaisir solitaire et presque égoïste de l'activité de lecture pour la transformer en une activité sociale qui rallie les gens en son sein. Par le biais de leurs lectures, le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle réussissent à converser avec le monde.

⁸¹ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 93.

⁸² Antoine Compagnon, *op. cit.* n° 73, p. 34.

⁸³ Anne Marie Miraglia, *op. cit.* n° 24, p. 13.

⁸⁴ Harold Bloom, *How to Read and Why*, New York, Scribner, 2000, p. 19.

Nous voici à la fin de notre parcours et plusieurs éléments doivent être rappelées ou encore soulignées. Tout d'abord, nous pouvons constater que, au contraire de ce que nous avons suggéré en introduction lorsque nous tentions de comprendre la raison pour laquelle les personnages scripteurs avaient été jusqu'ici laissés pour compte, les personnages que nous avons étudiés sont loin d'être des personnages affadis ou édulcorés. En effet, les personnages scripteurs se définissent selon des caractéristiques particulières qui en font des personnages tout aussi intéressants, sinon plus que les personnages écrivains qui ont été jusqu'ici davantage étudiés. Pourquoi plus intéressants ? Parce les personnages scripteurs développent un nouveau paradigme, tout en reprenant certains éléments connus du paradigme de l'écrivain¹.

En effet, les personnages scripteurs, tout comme les personnages écrivains, sont des passionnés de lecture, font preuve d'une grande sensibilité, d'une introversion marquée... Jusqu'ici, rien de vraiment nouveau. Mais ils sont aussi des personnages qui développent un rapport tout à fait particulier à l'écriture. En effet, nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, ils ne sont pas écrivains, mais ils sont tous en relation plus ou moins directe avec l'écriture. Ils vivent tous ou aspirent tous à vivre par la voie d'une certaine forme d'écriture. Toutefois, selon André Belleau, «Devenir écrivain impliquerait [...] une exploration simultanée du monde extérieur et de la vie intérieure, plus précisément : la découverte du monde dans la recherche de soi²». Pour les personnages scripteurs, concilier intériorité et extériorité semble fort difficile à accomplir, voire impossible. Nous pouvons cependant remarquer que, plus nous avançons dans l'œuvre de Poulin, plus les personnages scripteurs semblent être à même de vivre en équilibre entre ces deux pôles. En d'autres mots, plus les personnages scripteurs s'ouvrent à la réalité extérieure, plus ils se rapprochent de l'écriture; mieux ils lisent le monde, mieux ils l'écrivent...

¹ À ce sujet, voir la page deux de l'introduction.

² André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p.47.

Lorsque nous avons parlé de Poulin en introduction, nous avons souligné avec insistance le fait que, pour lui, la lecture présidait à l'écriture, qu'elle en était la voie initiatique et fondatrice. Face à cette «loi» les personnages scripteurs semblent se distinguer en ceci : leur goût immodéré pour la lecture et les mots, la réception qu'ils font des textes et les effets que ces textes produisent sur eux ne les amènent pas directement à vouloir créer, à vouloir produire un texte à leur tour. Autrement dit, alors que les personnages écrivains font consciemment le passage de la lecture à l'écriture, les personnages scripteurs vivent ce passage d'une manière inconsciente ou encore le vivent par la voie du désir. Bien que le vocabulaire que nous employons ici relève de la psychanalyse, ce n'est pas tout à fait ce sens que nous souhaitons lui donner. Ce que nous voulons avant tout souligner par l'emploi d'un tel vocabulaire, c'est l'aspect volontaire ou non du lien qui s'opère pour permettre le passage de la lecture à l'écriture, mais aussi la façon dont ce lien s'opère. D'un côté, les personnages écrivains vivent cette transition en sachant parfaitement qu'ils passent d'une activité à l'autre, de la lecture à l'écriture, alors que de l'autre côté, les personnages scripteurs souhaitent, à des degrés divers, vivre cette transition sans pour autant y parvenir ou encore vivent cette transition sans trop réaliser qu'ils passent du statut de lecteur à celui d'écrivain – écrivain étant employé ici dans sa valeur la plus générale; celui qui écrit.

En d'autres mots, pour les personnages écrivains, l'aspect initiatique de la lecture est intériorisé, voire maîtrisé, alors que pour les personnages scripteurs, il est en quelque sorte hors de contrôle. Évidemment, tous les personnages scripteurs ne vivent pas de la même manière cette activité initiatique qu'est la lecture. En effet, certains semblent davantage posséder les clés de l'initiation. Autrement dit, ils sont davantage conscients de la valeur formatrice de la lecture et tentent volontairement d'en maîtriser les ficelles. Il nous suffit de penser à Jack dans *Chat sauvage* et à la façon dont il utilise les romans et les correspondances d'auteurs dans le but conscient d'écrire. En effet, c'est avec un but bien précis que Jack lit ces textes :

améliorer sa petite musique et rendre ses lettres d'amour plus vibrantes et plus magiques. En somme, par ses lectures, Jack désire perfectionner son style et augmenter l'effet esthétique de ses textes. Nous pouvons donc voir qu'il se rapproche étonnamment des préoccupations de l'écrivain...

C'est justement parce que les personnages scripteurs n'atteignent pas tous le même degré de conscience face à la valeur initiatique de la lecture que nous pouvons établir qu'il y a une évolution dans l'œuvre de Poulin, à tout le moins dans le corpus que nous avons étudié au cours de ce travail. En effet, les personnages scripteurs des débuts de l'œuvre de Poulin – que nous avons regroupés dans la première partie de notre travail – lisent puis souhaitent écrire ou encore lisent et écrivent, mais en vain. Pensons ici à Papou qui promet sans cesse de terminer son étude pour l'automne, mais qui s'y embourbe toujours un peu plus, sombrant dans un isolement grandissant qui va jusqu'à détruire sa famille. Pensons encore à Amadou, le discret, l'introverti qui se croit tout juste bon à corriger la ponctuation dans les textes des autres et qui n'arrive à se détacher de son statut de commis aux écritures que par la voie du rêve – ou devrions-nous dire par la fuite dans le rêve – et par la fabulation conduite par Théo. Enfin, songeons à Teddy qui, lui, arrive à écrire, encore qu'il le fasse avec beaucoup de peine, pour apprendre finalement qu'il se donne tout ce mal pour rien, qu'une machine fait le même travail d'une manière beaucoup plus efficace... Déjà, nous voyons qu'entre Papou, Amadou et Teddy, une différence ressort : nous passons du désir à la réalisation, mais à une réalisation incomplète, puisque vaine. En somme, nous avons affaire à une étude qui n'avance pas ou si peu, à un écrivain qui n'arrive à se définir comme tel qu'en rêve et, enfin, à un traducteur qui traduit sans jamais atteindre le stade du texte publié.

En face de ces personnages scripteurs qui sont dans une quasi incapacité d'écriture ou qui sont freinés dans leur désir d'écrire, nous avons posé le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle. Ces personnages scripteurs se définissent différemment de Papou, Amadou et Teddy. En effet, ils semblent avoir davantage intégré l'aspect initiatique de la lecture, avoir

davantage conscience de la valeur formatrice de l'activité de lecture. Le Chauffeur est peut être le personnage scripteur le plus ambigu de ce groupe, puisqu'il ne produit pas de texte à proprement parlé, mais qu'il produit des réseaux de lecteurs. Une fois les réseaux formés, ceux-ci ont la capacité de faire voyager les livres dans les coins les plus reculés, d'abolir la distance par la littérature et par l'entraide de ceux qui l'aiment. Ces réseaux permettent aussi de mieux lire les gens : à chaque tournée, le Chauffeur prend des notes sur les différents membres de ses réseaux afin d'être mieux en mesure de conseiller les chefs de réseaux lors de la tournée suivante. Pour sa part, Jack, nous l'avons suggéré plus haut, est celui qui a la conscience la plus aiguë de la valeur initiatique de la lecture. En effet, les lectures qu'il fait sont choisies dans des buts précis afin d'améliorer un aspect particulier de son travail d'écrivain public. Il est intéressant de noter ici qu'il est le seul personnage scripteur – et le dernier en lice – dont la fonction porte la mention écrivain... Enfin, la Grande Sauterelle dévore tout ce qui lui tombe sous la main afin de se comprendre, de comprendre le monde qui l'entoure et de revivre une partie de l'histoire de l'Amérique. Pour elle, le passage de la lecture à l'écriture est moins évident. D'ailleurs, il est carrément absent dans le roman publié : il faut aller dans les états préparatoires pour pouvoir voir ce passage à l'œuvre. Ce que nous découvrons dans ces états est saisissant : malgré une plus ou moins grande conscience de la valeur initiatique de la lecture, la Grande Sauterelle est peut-être le personnage scripteur qui saisit le mieux l'apport de l'écriture à sa vie. Pour elle, il est clair que l'écriture est un moyen d'éclairer son propre chemin et de mieux se comprendre.

Un autre aspect dont nous avons longuement parlé dans notre travail semble évoluer au cours de l'œuvre de Poulin : la façon dont les personnages scripteurs entrent en relation avec l'œuvre littéraire – nous empruntons ici notre définition à Iser pour qui l'œuvre littéraire est le lieu où se rencontrent le texte et le lecteur, les pôles esthétique et artistique. Nous avons constaté dans un premier temps que les personnages scripteurs semblent éprouver une grande difficulté à saisir l'œuvre littéraire. Nous avons

alors posé que cette difficulté provenait du fait que chacun d'eux, que ce soit Papou, Amadou ou Teddy, s'attarde avec tellement d'attention à un aspect unique du texte, que le texte dans sa globalité s'abolit et qu'il devient alors impossible de faire apparaître l'œuvre littéraire. Rattachant ce phénomène à la fétichisation – un concept de Barthes qui nous a permis de voir comment ces personnages scripteurs ne s'attachent qu'à un aspect du texte –, nous avons alors constaté que Papou s'attarde principalement à l'homme derrière l'œuvre. Pour sa part, Amadou fait disparaître l'œuvre littéraire derrière l'un de ses signes particuliers, la ponctuation. Enfin, nous avons vu que Teddy s'attarde aux mots et à leur arrangement pour, lui aussi, faire disparaître l'œuvre littéraire.

À l'opposé de ces visions aspectuelles du texte, qui produisent l'effacement de l'œuvre littéraire, le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle développent des visions totalisantes qui leur permettent de faire apparaître l'œuvre littéraire. Contrairement à Papou, Amadou et Teddy qui, comme nous venons de le rappeler, fétichisent un aspect particulier du texte pour en oublier tout le reste, ceux-là sont parfaitement conscients de tous les aspects du texte ; forme, esthétisme, effets de sens, pouvoir évocateur des mots, histoire... Les différents aspects du texte sont saisis en un tout et permettent de faire apparaître l'œuvre littéraire.

Nous avons déjà abordé brièvement le travail d'André Belleau sur le roman québécois en conclusion de chacune des deux parties de notre analyse. Revenons-y maintenant ; ce retour nous permettra de bien montrer l'évolution des personnages scripteurs que nous tentons de faire ressortir. Belleau, nous l'avons dit, a dégagé divers types de romans lui permettant de faire apparaître une évolution dans le roman québécois, évolution sentie à travers le personnage écrivain. Posons deux bémols avant d'enchaîner. Tout d'abord, Belleau élabore cette théorie en suivant un ordre chronologique serré, ordre que nous bouleverserons quelque peu en appliquant cette théorie aux romans de notre corpus. Ensuite, le centre de l'étude de Belleau

est le personnage écrivain, alors que nous appliquons la théorie qu'il développe à nos personnages scripteurs. Pourquoi, alors, faire tous ces détours? Pour la simple raison que la théorie de Belleau sur l'évolution du personnage écrivain dans le roman québécois nous permet de faire ressortir avec beaucoup de clarté l'évolution que nous tentons de montrer chez les personnages scripteurs.

Belleau définit le premier âge du roman québécois comme celui du *roman de la parole*. Les romans qui se retrouvent dans cet âge comportent, nous l'avons déjà mentionné brièvement à la fin de notre première partie, plusieurs caractéristiques facilement repérables dans les premiers romans de notre corpus. Ce qui ressort d'abord et avant tout des romans de la parole, c'est l'intention d'écrire. À ce stade, si les personnages écrivains peuvent être définis comme écrivains, c'est principalement *parce qu'ils se disent écrivains...* En d'autres mots, les écrivains présents dans ces romans n'écrivent pas, ils parlent d'écrire, ils disent qu'ils sont écrivains, mais jamais ils ne sont montrés en écrivains constitués. Ils sont des *écrivains possibles*. Cette potentialité fait en sorte que nous, lecteurs, devons *croire* qu'ils sont écrivains ; nous devons faire acte de foi et nous laisser porter par ce qui n'est peut-être qu'une illusion.

C'est ce qui se produit dans *Jimmy*, *Faites de beaux rêves* et *Les grandes marées*. Nous faisons acte de foi envers Papou, Amadou et Teddy. Ces personnages se disent dans un certain rapport à l'écriture, ils disent vouloir écrire, mais nous ne pouvons que croire à leurs bonnes intentions. Papou est sans doute le personnage scripteur chez qui le phénomène est le plus évident : jamais nous ne le voyons à l'œuvre. Même chose pour Amadou qui ne nous est montré à l'œuvre qu'en rêve. Pour Teddy, la chose est un peu moins évidente, parce qu'il écrit véritablement et que nous le voyons en pleine action. Toutefois, puisque tout statut de produit fini s'averre refusé à ses textes et que son travail est, à toutes fins pratiques, inutile, nous pouvons y croire jusqu'au point de non retour, celui où tout s'écroule ; le moment où nous apprenons l'existence d'Atan, le robot traducteur.

À partir de *La tournée d'automne*, les choses se modifient sensiblement. Nous passons à ce que Belleau qualifie de roman de la parole *en action*. À partir de là, nous dit Belleau, les personnages écrivains ne font pas que parler d'écrire, ils agissent : ils passent d'une intention plus ou moins formée à une réalisation concrète. C'est ainsi qu'en tant que lecteur, nous pouvons passer de l'acte de foi à la certitude : nous voyons le Chauffeur, Jack et la Grande Sauterelle à l'œuvre, crayon et papier en mains. Nous voyons les réseaux de lecteurs se former, se préciser devant nous ; nous voyons aussi les lettres s'écrire sous nos yeux et, enfin, nous voyons le journal dans sa forme achevée, puisque ce que nous lisons est le journal. Nous avons même suggéré en fin de deuxième partie que nous nous trouvions, dans une certaine mesure, à la limite du *roman de l'écriture*. En effet, à certains moments, toutes les étapes du travail d'écriture sont contextualisées et les écrivains qui agissent, qui effectuent ce travail d'écriture sont tout près d'avouer leur écriture en progrès avec tout ce qu'elle implique de rapports à l'intertextualité, au code formel... Cela est particulièrement frappant avec la Grande Sauterelle qui remarque que la forme de son écriture, la syntaxe de ses phrases parle autant que les mots mêmes qu'elle emploie. Et ce l'est plus encore avec Jack qui, lui, est pris en flagrant délit d'intertextualité dans sa forme la plus extrême, le plagiat à peine dissimulé...

Tout cela montre que l'œuvre de Poulin est marquée d'une évolution certaine tant au niveau de la perception de l'œuvre littéraire que dans la façon dont le rapport à l'écriture de chacun des personnages s'élabore. En somme, nous pouvons poser que, plus l'œuvre littéraire est diffuse, effacée derrière certains aspects du texte, plus le passage de la lecture à l'écriture se fait avec difficultés. À l'opposé, plus les personnages scripteurs ont une conscience aiguë de l'œuvre littéraire, plus l'écriture leur est facile, voire naturelle. Ce qui nous amène à poser que Poulin a, dans son œuvre, établi une espèce de hiérarchie des lectures. Il ne faut toutefois pas entendre ici hiérarchie dans un sens qui impliquerait que certaines lectures soient

mauvaises et d'autres meilleures, suivant un certain ordre croissant. Cela serait tout à fait contraire à la pensée de Poulin qui considère plutôt que toute chose est bonne à lire... Ce que nous voulons signifier en parlant de hiérarchie de lecture se trouve plutôt dans les effets de ces lectures.

En effet, pour Poulin, toute chose mérite d'être lue et c'est plutôt dans les effets que nous pouvons sentir cette hiérarchie : dans le degré de facilité avec lequel l'écriture est rendue possible. Ainsi, bien plus qu'une machine d'écriture – c'est de cette façon que l'œuvre de Poulin a maintes fois été analysée –, l'œuvre de Poulin est une prodigieuse machine à lire – nous en avons parlé en introduction en citant Ginette Michaud – prodigieuse, en ce sens qu'elle multiplie les types de lecture ainsi que les rapports à cette lecture.

Il est possible, à partir des divers éléments que nous avons fait ressortir dans notre analyse, de dégager une théorie poulinienne de la lecture. La diversité est sûrement la composante la plus importante de la lecture telle que la conçoit Poulin. Nous l'avons mentionné brièvement un peu plus haut, pour Poulin, tout texte mérite une lecture. Ainsi, pour lui, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise lecture, il n'y a pas, en d'autres mots, de lectures à faire et de lectures à proscrire : toute lecture, quelle que soit sa forme ou sa nature, est susceptible de provoquer une rencontre de l'œuvre littéraire, est susceptible de provoquer un effet esthétique. Par exemple, lorsque Teddy lit la fameuse recette de tarte aux biscuits Graham, il fait sa lecture avec autant de précautions que s'il lisait une bande dessinée à traduire. Le phénomène est le même avec la Grande Sauterelle qui se délecte autant d'un roman de John Irving que d'un dépliant touristique. En fait, Poulin pousse encore plus loin cette idée de diversité : pour lui, la lecture peut prendre des formes multiples. Qu'il s'agisse d'une rencontre entre deux êtres qui tentent de se connaître – pensons à la manière dont le Chauffeur *lit* la vieille dame pour mieux lui conseiller *Ces enfants de ma vie* – ou qu'il s'agisse encore d'une lecture sous forme de récitation alors que tout le pouvoir évocateur des mots

est mis en branle – pensons à Marie qui récite les couleurs de sa palette de peintre –, tout est susceptible de devenir lecture.

Nous venons de le suggérer en parlant d'effet esthétique, la lecture poulinienne est aussi une voie d'accès privilégiée vers le plaisir. En effet, pour les personnages scripteurs, le texte est source de plaisir. Nous ne voulons pas signifier ici que le texte et la recherche de l'œuvre littéraire ne produisent pas de douleur. Il nous suffit de penser à l'abattement qui semble s'emparer de Papou lorsqu'il partage sa lecture de Hemingway avec le Commodore : comprendre que la recherche du bonheur est une recherche vaine n'est sûrement pas une prise de conscience qui se fait dans l'allégresse... Si nous parlons ici de plaisir, c'est pour distinguer la lecture poulinienne de la lecture académique qui cherche obstinément un sens, une symbolique, une thématique... En effet, la lecture poulinienne suppose plutôt que les personnages se laissent bercer par le texte et l'œuvre littéraire : ils ne cherchent pas à faire parler l'œuvre à tout prix, ils n'agissent pas sur elle, mais elle, sur eux. La meilleure façon de saisir ce phénomène est de penser à la façon dont les livres mêmes apportent un bien-être physique aux personnages pouliniens ; le texte est source de chaleur...

En même temps qu'elle permet aux personnages scripteurs de se rapprocher d'eux-mêmes, la lecture leur permet aussi, parfois, de se rapprocher des autres. La création des réseaux de lecteurs par le Chauffeur est probablement l'exemple le plus percutant de cette fraternité qui unit les lecteurs. Avec la lecture poulinienne, l'isolement tend à se briser graduellement et l'autre tend à prendre de plus en plus de place. Ainsi, nous trouvons, au début de notre corpus, Papou et Amdou qui s'isolent de plus en plus. Plus loin, le Chauffeur réussit à sortir de son isolement et de son repli sur lui-même pour entrer dans une véritable relation avec Marie³. La Marie de Teddy est aussi un bon exemple de l'importance de l'autre : si elle n'était pas là, Teddy ne pourrait vivre ses lectures-récitations...

³ *La tournée d'automne*, avec *Le vieux chagrin*, est un des seuls romans de Poulin qui se termine réellement bien...

Dans le même ordre d'idées, la lecture poulinienne devient un moyen de reconnaissance. Certaines lectures qui ont plu ou certains passages qui ont marqué deviennent de véritables noms de code, des mots de passe permettant l'accès d'une société secrète. Savoir le nom de code et le partager avec l'autre, c'est donc montrer son appartenance à la même confrérie. C'est ce qui se produit avec la petite phrase de Boris Vian qui unit intensément Marie et le Chauffeur l'espace d'un instant. Souvent, aussi, les lecteurs pouliniens éprouvent *le besoin d'en parler* – nous l'avons vu avec Marie et le Chauffeur. La lecture entraîne le désir de s'épancher, de se confier, de se retrouver dans les pensées d'un autre. La lecture poulinienne n'est pas un plaisir en solitaire, elle est l'occasion d'une fraternisation intense, d'une rencontre avec l'autre et avec le monde.

La meilleure façon de fraterniser avec les autres est sans aucun doute le voyage. C'est par l'espace qu'elle fait traverser que la lecture poulinienne permet d'arriver à cette rencontre avec le monde. En effet, les personnages pouliniens voyagent avec le livre et par le livre. Nous en avons le meilleur exemple dans *Volkswagen blues*, alors que Jack et la Grande Sauterelle traverse l'Amérique dans un volks bourré de livres, au rythme d'un livre qui leur est cher. Le phénomène est similaire dans *Le tournée d'automne*; le Chauffeur traverse l'est du Québec avec des livres et fait voyager les gens qu'il rencontre sur son chemin avec ces mêmes livres.

Poulin, à de multiples reprises en entrevue, a affirmé se moquer un peu de la théorie, a affirmé écrire ses livres sans prendre vraiment en considération ce que les gens – les critiques et les universitaires – pourraient y voir par la suite. Peut-être. Mais il reste qu'il élabore dans ces romans toute une théorie de la lecture, théorie particulière s'il en est une, où le plaisir, la fraternité et le voyage se côtoient pour former un précieux amalgame qui apporte inmanquablement bien être et chaleur à qui s'en approche.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Corpus

Jimmy, Montréal, Leméac, 1978, 171 p. (paru aux Éditions du Jour en 1969)

Faites de beaux rêves, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, 200 p.
(paru chez L'Actuelle en 1974)

Les grandes marées, Montréal, Actes sud, 1986, 213 p. (paru chez Leméac en 1978)

Volkswagen blues, Montréal, Actes sud, 1988, 323 p. (paru chez Québec/Amérique en 1984)

La tournée d'automne, Montréal, Actes sud, 1993, 190 p.

Chat sauvage, Montréal, Leméac, 1998, 188 p.

«Extrait», *Nord*, hiver 1972, no 2, p. 30-37.

«Le journal de la Grande Sauterelle», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 103-106.

CORPUS SECONDAIRE

Mon cheval pour un royaume, Montréal, Éditions du Jour, 1967, 130 p.

Le cœur de la baleine bleue, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 161 p.
(paru aux Éditions du jour en 1970)

Le vieux chagrin, Montréal, Actes sud, 1989, 187 p.

2. Concernant directement le corpus

ÉTUDES PORTANT SUR LA LECTURE ET LE LECTEUR DANS L'ŒUVRE DE POULIN

CARRIER, Roch, «Introduction» in Jacques Poulin, *The Jimmy Trilogy*, Toronto, Anansi, 1979, 250 p.

LAPOINTE, J.-P., «Narcisse travesti : l'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains», *Voix et images*, automne 1992, no 52, p. 11-25.

MAILHOT, Laurent, «Bibliothèques imaginaires dans le roman québécois», *Études françaises*, hiver 1983, vol. 18, no 3, p. 81-92.

MAILHOT, Laurent, «Présentation, le voyage total», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 3-5.

MICHAUD, Ginette, «Jacques Poulin : petit éloge de la lecture ralentie» in *Archives des lettres canadiennes. Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fidès, 1992, tome VIII, p. 363-380.

MIRAGLIA, Anne Marie, «Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen Blues*», *Voix et images*, automne 1989, no 43, p. 51-57.

MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Terre américaine», 1994, 237 p.

PARDIÑAS, Blanca Navarro, «La représentation de la lecture dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin» in François Dumont et Frances Fortier (dir.), *Littérature québécoise. La recherche en émergence*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Les cahiers du Creliq», 1991, p. 71-80.

ÉTUDES PORTANT SUR L'INTERTEXTUALITÉ

LAPOINTE, J.-P., «Sur la piste américaine : le statut des références littéraires dans l'œuvre de Jacques Poulin», *Voix et images*, automne 1989, no 43, p. 15-27.

WEISS, Jonathan, «Jacques Poulin, lecteur de Hemingway», *Études françaises*, printemps 1993, vol. 29, no 1, p. 11 à 22.

WEISS, Jonathan, «Une lecture américaine de *Volkswagen Blues*», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 89-96.

ÉTUDES PORTANT SUR L'ÉCRITURE ET LE PERSONNAGE-ÉCRIVAIN DANS L'ŒUVRE DE POULIN

BELLEAU, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

BONSIGNORE, Giacomo, «Jacques Poulin : une conception de l'écriture», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 19-26.

CHASSAY, Jean-François, «Un écrivain américain», *Spirale*, septembre 1984, no 45, p. 8.

DEMERS, Jeanne, «Besoin de tendresse over ou Jacques Poulin conteur», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 27-35.

LINTVELT, Jaap, «Le double identitaire et narratif dans les romans de Jacques Poulin» in J. Lintvelt, R. Saint-Gelais et C. Raffi-Bérou (dir.), *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du nord*, Montréal, Édition Nota Bene, coll. «Littérature(s)», 1998, 362 p.

MARCOTTE, Gilles, «Histoires de zouaves», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 7-17.

MILOT, Louise et Fernand Roy, «Des Mille et une nuits au Vieux chagrin» in Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 119-132.

MIRAGLIA, Anne Marie, «L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin», *Urgences*, 1991, no 34, p. 34-45.

MIRAGLIA, Anne Marie, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1993, 243 p.

PHILIPPE, Marie-Élaine, *Le journaliste, le traducteur et l'écrivain : analyse des conceptions de l'écriture chez Jacques Poulin*, M.A., Département d'études françaises, Université de Montréal, 1996, 118 p.

POULIN, Gabrielle, *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, Bellarmin, 1980, 454 p.

RICARD, François, «Jacques Poulin : de la douceur à la mort», *Liberté*, 1974, vol. XVI, no 5-6, p. 97-105.

SOCKEN, Paul G, *The myth of the lost paradise in the novels of Jacques Poulin*, Rutherford Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, London and Toronto : Associated University Press, 1993, 126 p.

VASSEUR, François et Michelle Roy, «Voyage à travers l'Amérique», *Nuit blanche*, 1984, no 14, p. 50-52.

ÉTUDES OU ARTICLES PORTANT SUR UN ROMAN PARTICULIER ET QUI TRAITENT D'ÉCRITURE OU DE LECTURE

ALLARD, Jacques, «Dieu soit remercié pour les romans de Poulin», *Le Devoir*, 13 et 14 novembre 1993, p. D5.

BOIVIN, Aurélien, *Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagwen Blues*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. «Littérature(s)», 1996, 365 p.

CHARTRAND, Robert, «L'exil comme un chez-soi», *Le Devoir*, 21 et 22 mars 1998, p. D3.

FERRON, Jacques, «Jacques Poulin fait vivre... Teddy Bear sur son île», *Le livre d'ici*, 3 mai 1978, vol. 3, no 30.

GAUVIN, Lise, «Une vois discrète», *Le Devoir*, 29 avril 1978, p. 33.

HÉBERT, François, «Deux maîtres livres, issus de l'humour du cœur», *Le Devoir*, 12 mai 1984, p. 25.

MAILHOT, Laurent, «Le roman québécois», *Stanford French Review*, spring-fall 1980, p. 165.

MARCOTTE, Gilles, «Lisez Jacques Poulin, faites de beaux rêves», *Le Devoir*, 12 mai 1979, p. 23.

MARCOTTE, Gilles, «Une aventure risquée et... réussie», *L'actualité*, janvier 1994, p. 70.

MARTEL, Réginald, «Une embardée du cœur sauve la vie d'un chauffeur de bibliobus», *La Presse*, 14 novembre 1993, p. B7.

POULIN, Gabrielle, «Une vivifiante mélancolie», *Le Droit*, 28 juillet 1984, p. 22.

RIOUX, Christian, «L'écrivain public», *Le Devoir*, 14 et 15 mars 1998, p. D1 et D2.

ENTREVUES ET ENTRETIENS

CLOUTIER, Rachel, Rodrigue Gignac et Vincent Nadeau, «Entrevue avec Jacques Poulin», *Nord*, hiver 1972, no 2, p. 9-29.

LAPOINTE, J.-P. et Yves Thomas, «Entretien avec Jacques Poulin», *Voix et images*, 1989, no 43, p. 8-14.

LÉVESQUE, Robert, «Jacques Poulin. Un ermite à Paris», *Le Devoir*, 20 et 21 novembre 1993, p. D1 et D2.

NADE, Vincent, (réalisation de Michel Gariépy), «Jacques Poulin romancier», *Portraits d'écrivains québécois*, SRC, 1979, cahier no 3, 27 p.

OUELLET, François, «Jacques Poulin», *Nuit blanche*, septembre-octobre-novembre 1991, no 45, p. 40-43.

ROY, Michel et Jean Gauthier, «Conversation avec Jacques Poulin», *La revue pantoute*, septembre-octobre-novembre 1980, no 3, p. 22-23.

ROYER, Jean, «Entrevue», *Le Devoir*, 29 avril 1978, p. 33.

SOULIÉ, J.-P., «Jacques Poulin après *Volkswagen Blues* : d'abord vivre une histoire d'amour», *La Presse*, 7 juillet 1984, p. B3.

TREMBLAY, Robert, «Jacques Poulin devant le dur métier d'écrire», *Le Soleil*, 2 novembre 1976, p. D6.

TREMBLAY, Yolaine, «Rencontre avec Jacques Poulin», *Azimuth*, décembre 1976.

AUTRES

FILION, Pierre, «La marche des mots. Propos-contact», *Études françaises*, hiver 1985-86, vol. 21, no 3, p. 97-102.

HANFF, Helene, *84, Charing Cross Road*, Paris, Éditions Autrement, coll. «Littérature», 2001, 116 p.

3. Théorie générale

OUVRAGES SUR LA LECTURE

BARTHES, Roland, «Écrire la lecture», «Sur la lecture», *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 33-47.

BLOOM, Harold, *How to Read and Why*, New York, Scribner, 2000, 283 p.

DAVIES, Robertson, *Lire et écrire*, Montréal, Leméac, coll. «L'écritoire», 1999, 79 p.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, «La lectura, arte de ser hombre» in Fernando Lázaro Correter, José María de Areilza et al. (dir.), *La Cultura del Libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, coll. «Biblioteca del libro», 1988, p. 129-143.

MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Montréal, Actes sud, 1998, 428 p.

OUVRAGES SUR LE LECTEUR ET L'INTERTEXTUALITÉ

COMPAGON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, coll. «Figures», 1985, 315 p.

ECO, Umberto, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 273 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 405 p.

MANGUEL, Alberto, *La bibliothèque de Robinson*, Montréal, Leméac, coll. «L'écritoire», 2000, 51 p.

ANNEXE

Dossier génétique de *Volkswagen blues*

Le dossier de *Volkswagen blues* est composé de six états. Un survol de chacun de ces états permet de faire ressortir l'évolution de l'organisation générale du roman. Le premier état est un manuscrit autographe de 473 pages environ – la pagination pose parfois problème. Les chapitres sont plus ou moins définis et nommés d'une manière tout à fait poulinienne qui met l'accent sur l'anecdote qui est racontée, par exemple «Nuit agitée à cause de Daniel Boone» ou encore «Jesse James avec le jus d'orange». Toutefois, le deuxième tiers du roman laisse entièrement tomber cette division par l'anecdote pour privilégier une division par la narration. Le manuscrit passe à la première personne avec la note «Journal de bord». Seule la couleur de l'encre permet de distinguer le «je» de Kurdan (c'est le nom de Jack) du «je» de la Grande Sauterelle. Ainsi, l'encre bleue renvoie à Kurdan et la rouge, à la Grande Sauterelle dans ce qui semble être un journal où les deux personnages écrivent, se relisent et se commentent l'un l'autre. C'est une véritable conversation sur la page qui s'engage entre les deux personnages... Dans ce flou se trouve le journal de la Grande Sauterelle qui constitue un premier état de l'inédit paru dans *Études françaises*.

Cet état initial semble avoir été beaucoup travaillé par Poulin. En effet, il comporte des ratures, des déplacements, des substitutions et des suppressions (qui se trouvent tous au recto des feuilles), des ajouts, des notes de régie et des notes documentaires (au recto ou au verso des feuilles), des dessins, des cartes, des collages... Enfin, il est daté et situé : San Francisco, le 10 août 1982.

Le deuxième état du texte est dactylographié et reprend l'état précédent avec ses substitutions et ses commentaires de lecture. Il s'agit donc d'une transcription linéarisée où les substitutions passent du paradigme au syntagme. Quelques ajouts manuscrits sont faits sur des feuilles mobiles. La division par la narration qui se produit au $\frac{2}{3}$ du roman est rendue visible ici par le changement de caractère ; ainsi, la première personne de la Grande

Sauterelle est mise en relief par l'italique. Enfin, quelques commentaires de lecture se trouvent au verso de certaines feuilles, mais il n'est pas certain qu'ils soient de Poulin – l'écriture semble en effet légèrement différente.

Le troisième état du roman constitue une seconde version. Cet état est dactylographié jusqu'au chapitre 4 et manuscrit par la suite (toutefois, certains chapitres contiennent les deux formes). L'organisation des chapitres y est beaucoup plus structurée que dans la première version ; elle donne même sa pagination au roman. En effet, la partie du manuscrit qui était divisée par la narration disparaît presque entièrement ; le roman est maintenant entièrement écrit à la troisième personne sauf pour le chapitre 8 qui devient «Le journal de la Grande Sauterelle» et qui demeure à la première personne. Les chapitres sont dans leur ordre et dans leur forme presque définitifs, bien que les titres, qui soulignent l'anecdote, ne soient pas toujours inscrits de manière certaine. Ce premier état de la seconde version est situé et daté : Québec, 24 septembre 1983.

Le quatrième état du roman est un manuscrit dactylographié d'environ 300 pages qui reprend l'état précédent avec quelques corrections. Nous voyons que Poulin se rapproche de la publication, puisque le manuscrit comprend une page de titre et un exergue de Emmet Grogan : «Nous ne sommes plus les héros de l'histoire» – exergue très révélatrice de la lecture que Poulin fait de son roman qui, étrangement, disparaîtra à la publication. Une légère réorganisation des chapitres permet à Poulin d'atteindre à la structure qui sera celle de l'état publié du roman. Toutefois, une note troublante apparaît au chapitre 8, au crayon de plomb : «enlever ce chapitre». Au chapitre suivant, la décision semble plus sûre, la numérotation étant corrigée à l'encre. À partir du chapitre 10, qui devient le 9, la décision semble prise définitivement ; la numérotation originale est effacée à l'aide de liquide correcteur et la nouvelle numérotation, écrite à l'encre. Une question subsiste : qui a mis cette note ?

Le cinquième état est une photocopie du troisième et/ou du quatrième état. Comme dans l'état trois, le chapitre 2 s'intitule «El hombre dorado»,

alors que celui-ci change de titre dans le quatrième état, cependant à la fin du chapitre 7 nous pouvons lire la note suivante, qui vient forcément de l'état quatre : «le chapitre 8 (84-90) a été enlevé». Nous ne sommes pas parvenus à résoudre cette indétermination. Cet état est en fait la copie envoyée par Poulin à sa traductrice Sheila Fishman pour qu'elle vérifie les dialogues en anglais. Nous y voyons donc ses corrections, que Poulin a toutes respectées.

Le sixième et dernier état du dossier est la copie envoyée à l'éditeur avec toutes les photos et illustrations qui apparaîtront dans l'état publié. L'exergue est toujours présent. Toutefois, aucune mention du chapitre 8. Le roman est désormais entièrement à la troisième personne et ne comporte plus aucune trace de l'existence d'une autre forme. Nous pouvons voir sur cet état les corrections suggérées par le lecteur (anglicismes, noms des personnages historiques ou des lieux...), suggestions qui ont pour la plupart été suivies par Poulin. Enfin, cet état comporte les commentaires techniques reliés à la mise en page et à la typographie.

Nous pouvons donc remarquer, à l'aide de cette rapide description, que Poulin semble passer d'une espèce d'éparpillement à quelque chose de très construit ; il passe d'un jeu entre les différentes possibilités de la narration à une écriture entièrement à la troisième personne. Pour notre propos, ce passage n'est pas sans conséquence. En effet, n'eut été de l'inédit paru dans *Études françaises*, jamais la Grande Sauterelle ne nous serait apparue comme un personnage scripteur.