

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

JACQUES POULIN

134 HIVER 2020



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLV NUMÉRO 2 (134)
HIVER 2020

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE
SOUS L'ÉGIDE DU
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES DE
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL AVEC LE
CONCOURS DU FONDS DE
RECHERCHE DU QUÉBEC
— SOCIÉTÉ ET CULTURE ET
DU CONSEIL DE RECHERCHES
EN SCIENCES HUMAINES DU
CANADA. LES TEXTES
PUBLIÉS DANS *VOIX ET
IMAGES* EXPRIMENT
LIBREMENT LES OPINIONS DE
LEURS AUTEURS OU
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT
PAS LA RESPONSABILITÉ DE
L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE *VOIX ET IMAGES*
EST, DEPUIS 2005,
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION
Luc Bonenfant, directeur
Université du Québec
à Montréal
Jane Everett
Université McGill
Dominique Garand
Université du Québec
à Montréal
Stéphane Inkel
Université Queen's
Frédéric Rondeau
Université du Maine
Chantal Savoie
Université du Québec
à Montréal

SECRETAIRES
DE RÉDACTION
Erika Leblanc-Belval
Charles-Antoine Mallette
Université du Québec
à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec
à Montréal
Bernard Andrès
Université du Québec
à Montréal
Marie-Andrée Beaudet
Université Laval
Renald Bérubé
Université du Québec
à Rimouski
André Brochu
Université de Montréal
Daniel Chartier
Université du Québec
à Montréal
Jean-François Chassay
Université du Québec
à Montréal
Anne Élaïne Cliche
Université du Québec
à Montréal
Robert Dion
Université du Québec
à Montréal
Louise Dupré
Université du Québec
à Montréal
Jacinthe Martel
Université du Québec
à Montréal
Andrée Mercier
Université Laval
Jacques Pelletier
Université du Québec
à Montréal
Lucie Robert
Université du Québec
à Montréal
Max Roy
Université du Québec
à Montréal
Lori Saint-Martin
Université du Québec
à Montréal

André Vanasse
Université du Québec
à Montréal

CORRESPONDANTES ET
CORRESPONDANTS
Réjean Beaudoin
Université de
Colombie-Britannique
Zilá Bernd
Université fédérale
du Rio Grande do Sul, Brésil
Patrick Coleman
UCLA, États-Unis
Dominique Combe
Université de la Sorbonne
Nouvelle Paris 3, France
Jacques Dubois
Université de Liège, Belgique
Carla Fratta
Université de Bologne, Italie
Mary Jean Green
Dartmouth College,
New Hampshire, États-Unis
Petr Kylvoušek
Université Masaryk de Brno,
République tchèque
F. Peter Kirsch
Université de Vienne, Autriche
Józef Kwaterko
Université de Varsovie, Pologne
Jaap Lintvelt
Université de Groningue,
Pays-Bas
Robert Major
Université d'Ottawa
Janet Paterson
Université de Toronto
Vijayalakshmi Rao
Université Jawaharlal Nerhu,
New Delhi, Inde
Yannick Resch
Université d'Aix, France
Ben Z. Shek†
Université de Toronto
Patricia Smart
Université Carleton
Anthony Wall
Université de Calgary

ÉDITEUR
**Université du Québec
à Montréal**

PRODUCTION
Conception graphique
orangetango
Révision
Noémie Thibodeau
Mise en pages
Édiscript enr.
Œuvre en couverture
Maryse Larivière, *Agave*,
collage, 29,7 cm × 42 cm, 2016.

RÉDACTION
Voix et Images
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8
Téléphone
+1 514 987-3000, poste 6664
Télécopieur
+1 514 987-8218
Courriel
voix.images@uqam.ca
Site Web
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT
**Société de développement
des périodiques culturels
québécois (SODEP)**
SODEP (*Voix et Images*)
C.P. 160, succursale Place d'Armes
Montréal (Québec), H2Y 3E9
Téléphone
+1 514 397-8669
Courriel
abonnement@sodep.qc.ca
Site Web
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT
NUMÉRIQUE
Les institutions qui souscrivent à
un abonnement numérique sur
le site d'Érudit (www.erudit.org)
ont droit à une réduction sur le
tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans
Repère, *ISI (Institute for
Scientific Information)*, *L'Argus
des communications*, le
*Répertoire des périodiques
universitaires de langue
française*, *l'Index des périodiques
canadiens*, *la Banque Francis*, *le
Canadian Literary Periodicals
Index* et *MLA Directory of
Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN version imprimée :
978-2-924587-33-1
ISBN version pdf :
978-2-924587-34-8
ISBN version ePub :
978-2-924587-35-5

Tous droits de reproduction, de
rédaction et d'adaptation
réservés, 2020.

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 2020
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 7 Jacques Poulin : une poétique de l'entre-deux
JIMMY THIBEAULT
- 13 Le complexe du scaphandrier. L'écriture du soi
dans l'œuvre de Jacques Poulin : de l'isolement
à l'universel
JIMMY THIBEAULT
- 33 À cheval sur la frontière entre deux états.
Figure chevaline et représentations identitaire,
culturelle et spatiale dans *Faites de beaux
rêves* de Jacques Poulin
ISABELLE PROULX
- 53 Métis imaginaires, pensées métisses
et imaginaire métissé chez Jacques Poulin
PAMELA V. SING
- 69 « Connaissez-vous cet homme ? »
Pour une poétique du genre policier
dans l'œuvre de Jacques Poulin
STEFANIA CUBEDDU-PROUX
- 83 Une petite musique de vie.
Références et analogies musicales
dans les romans de Jacques Poulin
HÉLÈNE DESTREMPES
- 95 Le cycle de Jack Waterman,
ou le grand roman pulvérisé
JEAN MORENCY
- 107 Bibliographie de Jacques Poulin
TANIA GRÉGOIRE

ÉTUDES

- 139 Dire le mal. Arthur Buies, écrivain maudit
CAROLINE PROULX
- 153 « Vers un espace qui prenait vie à chaque
foulée. » Puissance des *Atavismes*
de Raymond Bock
XAVIER PHANEUF-JOLICOEUR

CHRONIQUES	
ESSAIS/ÉTUDES	171 Des cabanes FRÉDÉRIC RONDEAU
ROMAN	177 Cuba, libre ou en chute libre? DOMINIQUE GARAND
POÉSIE	185 D'amour et d'oubli DENISE BRASSARD
LIVRES REÇUS	197
RÉSUMÉS	199
ABSTRACTS	203
RESÚMENES	207
BIOBIBLIOGRAPHIES	211

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« Lise Tremblay »

« Espace démocratique de la littérature québécoise »

+ + +

DOSSIER

+ + +

JACQUES POULIN

+ + +

sous la direction
de Jimmy Thibeault

+ + +

JACQUES POULIN : UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX

+ + +

JIMMY THIBEAULT

Université Sainte-Anne

L'œuvre de Jacques Poulin débute en 1967 avec la parution de *Mon cheval pour un royaume*, un roman qui fait peu de vagues à l'époque et qui serait même, aux dires de l'auteur, « l'histoire la plus stupide publiée en 1967¹ ». L'absence d'une véritable réception et le jugement sans équivoque de Poulin sur ce premier roman n'ont pas empêché Paul Socken d'y noter, comme il le signale dans l'ouvrage qu'il consacre à l'œuvre de Poulin en 1993², la mise en place des thèmes principaux qui allaient marquer les romans subséquents — exception faite du thème politique, qui n'apparaît plus aussi dominant. Pierre Hébert, qui inscrit sa lecture de *Mon cheval pour un royaume* dans le sillage de Socken, suggère que le premier roman de Poulin offrirait « un réservoir de sens et de formes, un prétexte, voire un pré-texte à toute l'œuvre poulinienne³ », et que, de là, il serait possible d'en faire ressortir la « grande unité dans la quête obsessionnelle de quelques valeurs fondamentales, de même que dans le recours à des techniques ou à des formes d'écriture privilégiées⁴ ». Si le retour au premier roman publié est apparu important au milieu des années 1990, c'est que l'œuvre romanesque que construit Poulin, qui reçoit une réception favorable de la part de la critique journalistique dès la parution de *Jimmy* (1969), s'est imposée comme une des œuvres les plus marquantes de la littérature québécoise. Plusieurs de ses romans font effectivement figure d'incontournables, notamment *Les grandes marées* (1978), *Le vieux Chagrin* (1989) et *Les yeux bleus de Mistassini* (2002), et bien entendu *Volkswagen Blues* (1984), qui a joué un rôle majeur dans le réinvestissement de l'imaginaire québécois au début des années 1980 en devenant le roman phare de son américanité, voire de la franco-américanité tout entière.

C'est d'ailleurs cette américanité de l'œuvre que soulignait, à l'automne 1989, un premier dossier de *Voix et Images*, alors que Jean-Pierre Lapointe, qui en dirigeait

1 Rachel Cloutier, Rodrigue Gignac, Vincent Nadeau et Richard Plamondon, « Entrevue avec Jacques Poulin », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 17.

2 Voir Paul G. Socken, *The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, Londres/Toronto, Associated University Presses, 1993, 126 p.

3 Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997, p. 25.

4 *Ibid.*

la réalisation, s'interrogeait sur le succès que connaissait Poulin, à l'instar de Gabrielle Roy, Roch Carrier et Michel Tremblay, tant auprès de la critique journalistique québécoise que canadienne-anglaise. Si Lapointe explique le succès de Tremblay et de Carrier au Canada anglais « par la tentation qu'il éprouve de projeter dans ces œuvres certaines vues stéréotypées de la société québécoise⁵ », il remarque qu'une telle explication ne tient pas dans le cas de Poulin « puisque ses histoires, comme ses personnages, se déroberont le plus souvent à toute lecture historique, sociale et politique⁶ ». Et s'il ne sombre jamais dans la lecture stéréotypée du Québec, précise Lapointe, c'est que

Poulin s'annonce résolument comme un écrivain de l'américanité québécoise et c'est en définitive par cette dimension que depuis longtemps il se démarque de beaucoup d'écrivains québécois contemporains. C'est par elle aussi qu'il offre à ses lecteurs, francophones comme anglophones, une sensibilité qu'ils reconnaissent instinctivement⁷.

En un sens, c'est l'expression de cette américanité québécoise qui attirera d'abord l'attention de la critique savante sur les romans de Poulin, puisque jusque-là, remarque Lapointe, malgré l'engouement de la critique journalistique, la critique universitaire peinait encore à saisir le véritable apport de cette œuvre singulière à la littérature québécoise. Le dossier de *Voix et Images* que dirige Lapointe servait en quelque sorte à remédier à la situation en proposant des études qui exploraient l'originalité de Poulin par le biais de l'héritage américain sur son œuvre et, ce faisant, sur l'ensemble de la littérature québécoise.

Trente ans après la parution du dossier de *Voix et Images* qu'a dirigé Jean-Pierre Lapointe et plus de cinquante ans après la publication de *Mon cheval pour un royaume*, les nombreuses études consacrées aux romans de Jacques Poulin — ouvrages, chapitres de livre, articles savants, thèses de doctorat et mémoires de maîtrise —, tant au Québec que dans le reste du Canada et à l'étranger, démontrent qu'il est bien devenu un écrivain internationalement consacré de la littérature québécoise. Or, cette consécration semble pour beaucoup tenir au succès des quelques romans publiés au cours des années 1980 et 1990, alors qu'il semble y avoir moins d'intérêt pour la production récente de Poulin, que certains trouvent trop répétitive. Pourtant, la récurrence des thèmes ne signifie pas que l'écriture stagne, qu'elle n'avance plus. André Brochu, au sujet d'*Un jukebox dans la tête*, souligne que le lecteur y entre effectivement comme dans un univers qu'il connaît bien, reconnaissable au style, à la simplicité du récit et à la présence de certains thèmes chers à Poulin : « Des éléments toujours semblables prennent place dans les histoires racontées, ce qui n'empêche pas, chaque fois, un renouvellement de la matière⁸. » D'ailleurs, cette impression de répétition, de ressemblance entre les romans, s'impose comme l'une

5 Jean-Pierre Lapointe, « Présentation », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 6.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 André Brochu, « Entre l'amour et l'amitié. Robert Lalonde, Jacques Poulin, Guy Verville », *Lettres québécoises*, n° 159, automne 2015, p. 24.

des thématiques mêmes de l'écriture poulinienne. Dans *La tournée d'automne*, par exemple, le Chauffeur lit la critique du dernier livre de son ami Jack, parue dans *Le Devoir*: «D'un livre à l'autre, disait le chroniqueur, on retrouve le même personnage avec les mêmes caractéristiques⁹.» Comme si la critique n'était pas assez claire, il ajoute: «Ça veut dire que tu commences à répéter les mêmes choses. Que tu n'arrives pas à te renouveler.» (TA, 22) Pour calmer son ami, il lui raconte aussitôt qu'il a lu quelque part qu'un écrivain qui n'aimait pas les critiques qu'on lui faisait avait décidé un jour «de ne plus lire les articles et de se limiter à compter le nombre de lignes que le critique a consacrées à son livre» (TA, 22-23). Idée qu'accepte immédiatement Jack en affirmant: «Il est grand temps que j'apprenne à ne pas tenir compte de l'opinion des autres et à détester mes livres par moi-même.» (TA, 23) On voit ici toute l'ironie de Poulin, qui se joue des codes de l'écriture pour marquer son indépendance d'écrivain et, du même coup, celle de l'univers qu'il a créé. À travers cette thématique de la ressemblance, notent les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*, il «prend ainsi un malin plaisir à multiplier les recoupements avec les romans antérieurs, créant une sorte de complicité avec son lecteur¹⁰», mais sans pour autant tomber dans la recette: «C'est que, pour Poulin, toute véritable écriture est une réécriture, de la même façon que toute véritable lecture est une relecture¹¹.» Et au fil des «réécritures», ce qui paraît être pareil n'est toujours que semblable, et l'œuvre, loin de faire du surplace, construit un univers qui se distingue un peu plus d'un roman à l'autre.

Si pour Poulin l'écriture est une réécriture, il semble donc qu'une «relecture» de l'ensemble des romans s'impose. Le présent dossier s'inscrit dans le sillage d'un colloque qui s'est tenu à la Maison de la littérature de Québec les 26 et 27 octobre 2017. Les participantes et les participants avaient été invités à aborder l'œuvre de Jacques Poulin à partir du thème «Une poétique de l'entre-deux: espaces, cultures et identités dans les romans de Jacques Poulin». La réflexion s'appuyait sur le postulat que, si la question de l'américanité constitue encore aujourd'hui un angle d'approche privilégié, on a aussi pu constater que l'écriture de Poulin se veut le lieu d'un récit intime où le sujet hésite constamment entre le repli sur soi et l'inévitable ouverture à l'autre — comme en fait foi l'importance des intertextes comme fondements mêmes de l'écriture romanesque, mais aussi la délicate investigation des relations humaines dans les romans de l'auteur. La question de l'entre-deux apparaît centrale à cette écriture de l'intime, car les romans de Poulin mettent en scène différentes postures intermédiaires qui s'inscrivent dans une tentative d'ensemble de redéfinition de l'être et de l'espace. Il nous a semblé que cette question, donc, permettait d'approfondir la lecture des romans de Poulin en l'amenant au-delà des thèmes qui leur sont habituellement associés, notamment en soulignant leur contrepartie, qui vient

9 Jacques Poulin, *La tournée d'automne*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Babel», 1996 [1993], p. 22. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TA suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

10 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, «Jacques Poulin et le roman en mode mineur», *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, 2007, p. 547.

11 *Ibid.*

en quelque sorte compléter le sens du récit. Il en va ainsi, par exemple, de l'énonciation de l'américanité, dont l'omniprésence fait souvent oublier le rapport positif que les protagonistes entretiennent avec leur héritage français, voire avec la France. De manière assez remarquable, également, l'intertexte américain, qui a fait l'objet de plusieurs études, trouve son pendant français à travers les références musicales : aux auteurs tels qu'Ernest Hemingway, Jack Kerouac ou Raymond Carver s'ajoutent Georges Brassens, Jacques Brel et Léo Ferré, se rejoignant quelque part entre les deux, dans une certaine conscience francophone d'Amérique qui apparaît aussi dans l'écriture de Gabrielle Roy ou dans les chansons de Félix Leclerc. L'américanité et la francité ainsi tissées au gré des références permettent de construire un entre-deux imaginaire auquel, finalement, adhère Jacques Poulin. En un sens, l'aspect répétitif que plusieurs critiques ont associé à l'écriture de Poulin relève peut-être, aussi, de cette posture de l'entre-deux, l'univers construit par cette écriture hésitant entre la mémoire d'un héritage, d'une part, et l'obligation d'accepter que le temps ne s'arrête jamais et que le présent finit toujours par imposer un moment où le protagoniste doit accepter de passer à autre chose, d'autre part. En plaçant cette question de l'entre-deux au cœur de la relecture des romans de Poulin, les articles retenus pour le présent dossier parviennent à leur offrir un éclairage nouveau qui en souligne toute la richesse.

L'étude que je propose en ouverture du dossier aborde la question des rapports interpersonnels dans l'ensemble de l'œuvre de Poulin. Il pose d'emblée le roman *Volkswagen Blues* comme un roman de l'entre-deux, c'est-à-dire un roman transitoire où se produirait un changement important dans la manière qu'ont les personnages de négocier leur rapport avec le monde qui les entoure. Avant ce roman, il appert que les personnages de Poulin échouent constamment dans leur tentative d'intégrer l'espace social, alors qu'ils arrivent à trouver une sorte d'équilibre dans les romans subséquents. Ce changement, je l'explique par l'image du scaphandrier telle qu'elle apparaît à mi-chemin de la route que suivent Jack Waterman et la Grande Sauterelle, dans la description que Jack Waterman fait du « complexe du scaphandrier ».

L'article d'Isabelle Proulx pose pour sa part le roman *Faites de beaux rêves* dans une poétique de l'entre-deux où l'écriture hésite constamment entre le rêve et la réalité. Proulx rappelle que le roman, publié en 1974, paraît à un moment transitoire du récit social tel qu'il se donne à lire dans la littérature québécoise, c'est-à-dire entre le moment d'affirmation du « roman du pays » des années 1960 et la montée d'une écriture plus intimiste des années 1980. C'est en contextualisant le roman de Poulin dans ce « moment de l'entre-deux » que Proulx parvient à nous en offrir une lecture originale.

Pamela V. Sing s'intéresse pour sa part à la représentation de la Métisse, à travers le personnage de Pitsémine dite la Grande Sauterelle, telle qu'elle apparaît dans *Volkswagen Blues* et dans *L'homme de la Saskatchewan*. Sing note que la question de l'identité métisse est loin de faire consensus lorsque vient le temps de définir la rencontre des premiers habitants francophones sur le territoire avec les Autochtones. La lecture qu'elle propose de ces deux romans permet de nuancer l'utilisation que fait Poulin des références autochtones et métisses en précisant qu'elles ne sont pas réductibles à la mise en écriture de stéréotypes identitaires.

Stefania Cubeddu-Proux propose quant à elle une lecture inédite de l'œuvre de Jacques Poulin en tant que roman policier. Puisque les références aux polars et, plus spécifiquement, à des figures connues de détectives se multiplient d'un roman à l'autre, il est permis de se demander si elles ne laisseraient pas sur la narration une marque par laquelle il serait possible d'associer, même de manière lointaine, les récits de Poulin au genre du polar. Ce questionnement qui motive l'étude de Cubeddu-Proux permet une relecture de l'œuvre à travers la loupe du détective.

Alors que Cubeddu-Proux s'intéresse à un autre genre romanesque pour décrire l'écriture de Poulin, Hélène Destrempe fait intervenir un autre type d'art souvent évoqué pour définir la particularité de son style, soit la musique. Si on a souvent parlé de « la petite musique » caractéristique de l'écriture fine de Poulin, peu se sont intéressés à son rôle dans le récit et, plus particulièrement, dans la construction des personnages. Pourtant, remarque Destrempe, la musique agit bien sur la narration en offrant, souvent, un substitut à une parole que les protagonistes semblent réprimer, comme s'il leur était difficile de nommer les sentiments qui les habitent.

Finalement, Jean Morency propose, dans l'article qui clôt les études du dossier, d'examiner plus spécifiquement le « cycle de Jack Waterman », qu'il inscrit dans la poétique de l'entre-deux en raison de l'expression qu'on y retrouve d'une certaine franco-américanité, laquelle se définit chez Poulin par la mise en relation des pôles que représentent l'américanité et la francité de la culture québécoise. Dans son étude, Morency démontre bien comment l'œuvre de Poulin trouve tout son sens à travers la mise en série des romans, laquelle révèle une réflexion soutenue de l'auteur sur l'américanité de la culture québécoise. Morency souligne par ailleurs que dans les romans plus récents, où réapparaît le Jack Waterman de *Volkswagen Blues*, une tension se fait sentir entre le désir de proposer le « grand roman de l'Amérique », entreprise de représentation totale du territoire, et l'esthétique intimiste que les personnages associent davantage à leur héritage français.

Ces études, qui permettent d'apprécier la richesse et la complexité de l'œuvre de Jacques Poulin dissimulées derrière une apparente simplicité narrative, sont suivies d'une riche bibliographie réalisée par Tania Grégoire.

LE COMPLEXE DU SCAPHANDRIER
L'écriture du soi dans l'œuvre de Jacques Poulin :
de l'isolement à l'universel

+ + +

JIMMY THIBEAULT
Université Sainte-Anne

- Ça va mieux ?
— À moitié, dit-il.
— Alors je crois que je vais me prendre pour une grande psychologue encore une fois...
— Pourquoi ?
— Parce que... on est deux. On est ensemble. On ne peut pas vivre
comme si on était séparés¹. (VB, 147)

Ce dialogue, qui met en scène les personnages de Jack Waterman et de Pitsémine, dite la Grande Sauterelle, apparaît en ouverture d'un chapitre intitulé « Le complexe du scaphandrier », vers le milieu du roman *Volkswagen Blues*. Le malaise qu'éprouve Jack à ce moment, et qu'il explique à la Grande Sauterelle en trois points, lui vient d'un sentiment de profonde solitude qu'il rattache à sa condition d'écrivain. Il y a d'abord que l'écriture lui apparaît comme une « façon de ne pas vivre », alors qu'il s'est mis à écrire « à l'âge où les gens commencent à vivre pour vrai » (VB, 147) : « Je veux dire : vous vous enfermez dans un livre, dans une histoire, et vous ne faites pas très attention à ce qui se passe autour de vous et un beau jour la personne que vous aimez le plus au monde s'en va avec quelqu'un dont vous n'avez même pas entendu parler. » (VB, 148) Aussi, cette coupure pourrait bien être le signe pour Jack qu'il n'a jamais aimé personne. Il va même plus loin en affirmant : « [J]e pense que je n'aime pas la vie et que je ne m'aime pas moi-même. » (VB, 148) Finalement, Théo, le frère

1 Afin d'alléger le système de notes, les références aux œuvres de Jacques Poulin mentionnées dans cet article seront indiquées par les sigles respectifs qui suivent accompagnés du folio, et placées entre parenthèses dans le texte : *Mon cheval pour un royaume* (MCR), Montréal, Leméac, coll. « Poche. Québec », 1987 [1967], 192 p. ; *Jimmy* (J), Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2016 [1969], 180 p. ; *Le cœur de la baleine bleue* (CBB), Montréal, Leméac, coll. « Poche. Québec », 1987 [1970], 200 p. ; *Faites de beaux rêves* (FBR), Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature. BQ », 1988 [1974], 200 p. ; *Les grandes marées* (GM), Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2015 [1978], 208 p. ; *Volkswagen Blues* (VB), Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2015 [1984], 323 p. ; *Le vieux Chagrin* (VC), Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2016 [1989], 187 p. ; *Les yeux bleus de Mistassini* (YBM), Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2015 [2002], 199 p. ; *L'anglais n'est pas une langue magique* (ALM), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, 155 p. ; *L'homme de la Saskatchewan* (HS), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, 120 p. ; *Un jukebox dans la tête* (UJT), Montréal, Leméac, 2015, 146 p..

disparu depuis plusieurs années, l'objet de sa quête à travers l'Amérique, ne représente peut-être que l'expression de son désir de se trouver lui-même : « [J]e ne l'ai pas vu depuis une vingtaine d'années, alors il est à moitié vrai et à moitié inventé. Et s'il y avait une autre moitié... [...] c'est-à-dire la partie de moi-même qui a oublié de vivre. » (VB, 149) Ce douloureux constat amène Jack à se refermer sur lui-même au point où, un matin, après avoir appris que son frère Théo avait été soupçonné du vol d'une carte géographique dessinée en 1840 par un jésuite d'origine française, il refuse de se lever. Ce n'est que trois jours plus tard qu'il sort enfin de sa torpeur, moment où il explique à la Grande Sauterelle qu'il était pris du « complexe du scaphandrier », qu'il définit ainsi :

[C]est... un état pathologique dans lequel on se renferme quand on est en présence de difficultés qui paraissent insurmontables. Mais en réalité, on ne sait pas trop ce qui se passe, on agit d'une manière... instinctive. On sent qu'il est absolument nécessaire de se protéger, alors on s'enferme dans le scaphandre : on commence par revêtir l'énorme combinaison de caoutchouc imperméable qui ressemble au costume du bonhomme Michelin, ensuite on met le casque en cuivre qui est rond comme une boule et qui est muni de trois petites fenêtres quadrillées, et finalement on doit mettre les lourdes semelles de plomb sinon...

[...]

Ensuite on descend lentement dans l'eau par l'échelle du bateau. On est à l'abri dans le scaphandre. L'eau ne paraît pas trop froide. On descend de plus en plus et la lumière diminue. La pénombre est très agréable et c'est très réconfortant aussi de savoir qu'il y a quelqu'un à la surface de l'eau qui veille sur nous et actionne la pompe servant à nous fournir de l'air. On se sent en sécurité et on continue à descendre. (VB, 159-160)

Le chapitre se clôt sur cette image du scaphandrier, de Jack qui plonge au centre de lui-même et de Pitsémine qui, à la surface, veille sur lui.

Au cœur de ce chapitre, il y a très certainement le rapport que Jack entretient avec l'image de son frère Théo, un rapport qui a abondamment été commenté. Mais il y a aussi l'importance que revêt la cohabitation des deux protagonistes : entre l'affirmation de Pitsémine — « On ne peut pas vivre comme si on était séparés » — et l'explication de Jack, qui suggère que le repli sur soi est possible justement grâce au sentiment de confiance qu'amène la présence de l'autre, il semble se produire un changement fondamental dans la manière dont Jack définit ce repli. L'écriture, qui l'empêche de vivre comme les autres, se fait dans un geste qui ne tient absolument pas compte de l'autre, tandis que le complexe du scaphandrier n'est possible que s'il y a la présence d'un autre en qui on a confiance. À cet égard, *Volkswagen Blues* constitue un roman charnière de l'œuvre de Jacques Poulin en ceci que ses personnages, à partir de ce roman, parviennent à briser leur solitude et à s'ouvrir à l'autre, même si cette ouverture reste assez minimale dans certains cas. Il faut noter aussi que ce changement des rapports interpersonnels intervient à un moment où l'écriture comme la figure de l'écrivain se nourrissent de plus en plus des histoires qu'ils racontent à d'autres ou que d'autres leur racontent. Ces histoires proviennent

de lectures, de souvenirs et d'anecdotes qui se font écho et permettent au soi de trouver une certaine complétude dans l'autre. Jean Morency remarque justement que, à partir du roman *Le vieux Chagrin*, « [l]a seule autorité narrative digne de ce nom appartient désormais aux avatars modernes de l'écrivain : l'écrivain public (*Chat sauvage*), le commis de librairie (*Les yeux bleus de Mistassini*), le traducteur de métier (*La traduction est une histoire d'amour*) et le lecteur professionnel (*L'anglais n'est pas une langue magique*)² ». Liste à laquelle il faut ajouter le libraire mobile (*La tournée d'automne*) et l'écrivain fantôme (*L'homme de la Saskatchewan*). Si Jean Levasseur³ plaçait les personnages des premiers romans de Poulin sous le signe d'un « mal de vivre », il semble que les nouvelles formes du récit permettent de repenser la posture qu'ils occupent dans leur espace social en les amenant à reconstruire un réseau de communication fondé sur la rencontre intime entre subjectivités.

J'aimerais, dans la suite de cet article, mettre en évidence certaines traces de ce changement dans les rapports interpersonnels qui se produit au sein de l'œuvre de Poulin en m'intéressant particulièrement aux deux extrémités du spectre de sa production romanesque, soit en m'attardant à l'isolement premier du personnage tel qu'il apparaît dans *Mon cheval pour un royaume*, puis à l'équilibre qui s'installe entre le repli sur soi que suppose l'acte d'écrire et la nécessaire sociabilité du sujet dans *Un jukebox dans la tête*. Je me questionnerai sur l'évolution, entre ces deux romans, de la mise en communication des protagonistes qui devient possible à partir de l'intervention de la Grande Sauterelle. Je proposerai, en outre, de lire cet équilibre à travers la mise en opposition du concept du « scaphandrier » que décrit Jack avec la figure de la statue de pierre qui hante la première partie de l'œuvre.

L'ISOLEMENT DU SOI AU CŒUR DE SA CARAPACE

Simon croit en la nécessité de renouveler le passé; il dit qu'il faut « lui faire prendre l'air ». Moi, c'est le présent plutôt qui pour le moment m'intéresse, parce qu'il m'échappe un peu et qu'il faut bien commencer par là. (*MCR*, 41)

Les premiers romans de Jacques Poulin, de *Mon cheval pour un royaume* aux *Grandes marées*, mettent en scène des personnages qui ont certaines difficultés à prendre part à un présent qui, la plupart du temps, leur échappe. Tout se passe comme si, ne pouvant pas se définir adéquatement en tant que soi, ils n'arrivent jamais à intégrer complètement leur espace de sociabilité. Comment, en effet, habiter l'espace et établir un véritable contact avec les autres lorsque le soi ne semble jamais sûr de la place qu'il occupe ou qu'il peut occuper dans cet espace ? Cette incertitude du soi se trouve particulièrement bien illustrée par certains personnages emblématiques de Poulin,

2 Jean Morency, « Une histoire dont vous n'êtes pas le héros. *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 97.

3 Jean Levasseur, « L'ambiguïté temporelle dans *Jimmy* de Jacques Poulin », *Les Cahiers de l'APFUCC*, série III, n° 2, 1989, p. 39-52.

comme Jimmy, du roman éponyme, et Teddy, dans *Les grandes marées*: le premier, victime de l'effondrement de la cellule familiale, seul lieu de sociabilité de l'enfant, perd toute emprise sur le réel qui l'entoure; le second, qui cherche la solitude d'une île déserte pour travailler, ne parvient jamais à intégrer la petite société qui prend forme autour de lui. Pour les deux personnages, il se crée un mouvement d'exclusion, volontaire ou non, qui amène le soi à partir à la dérive, littéralement, ce qu'illustrent l'effondrement du chalet lors des grandes marées, dans *Jimmy*, et l'acte de la petite société de l'île qui oblige Teddy à nager malgré les courants du fleuve jusqu'à l'île voisine. Cette image d'une dérive, d'un rejet et d'un isolement du soi apparaît également centrale dans les autres romans de cette période et conduit les protagonistes à un isolement funeste qui se traduit soit par la folie (*Mon cheval pour un royaume*), le suicide (*Le cœur de la baleine bleue*) ou l'immobilité (*Faites de beaux rêves*), autant de fins qui provoquent la disparition du soi.

Dans son ouvrage *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Pierre Hébert suggère que *Mon cheval pour un royaume* peut être considéré comme un réservoir de sens, un « pré-texte », faisant de ce premier roman un texte fondateur de l'œuvre poulinienne⁴. Or, la crise du soi apparaît dès l'ouverture de ce roman, alors que le protagoniste, Pierre, un écrivain, rencontre le responsable du groupe terroriste le Front, qu'il souhaite intégrer. Pendant la discussion, le responsable affirme avoir trouvé dans le roman de Pierre des idées intéressantes sur la Révolution tranquille et donne du mérite aux idéaux politiques de son personnage. À ces remarques qui veulent confirmer la cohérence entre ses idées et celles du groupe terroriste pour lequel il s'engage à commettre un crime — poser une bombe sur la statue de pierre d'un soldat anglais —, Pierre rétorque en affirmant, deux fois plutôt qu'une : « Ça n'a pas de rapport [...] » (*MCR*, 23) Étonnante réponse pour un personnage qui mettra pourtant de l'avant, tout au long du roman, sa condition d'intellectuel lucide. L'engagement de Pierre ne serait donc pas politique ? Mais le responsable, pas plus que le lecteur d'ailleurs, n'en apprendra pas davantage sur le sens de ce « non-rapport » entre l'idéologie de son roman et l'acte qu'il accepte de commettre, puisque Pierre n'ajoute aucune explication, s'efforçant « de sourire pour ne pas le vexer » (*MCR*, 24) : « Encore le trou, par ma faute. Le délégué pense que je suis un révolutionnaire ; à sa place, je penserais la même chose. » (*MCR*, 24) Si le délégué se lance alors dans un discours révolutionnaire sur la nécessaire participation des citoyens à la lutte que mène le Front au Québec, l'idéologie qu'il veut mettre de l'avant tombe à plat, la narration coupant court à son discours lorsque le narrateur dérive à l'intérieur de lui-même : « Il poursuit son idée, marchant les mains dans le dos et paraissant suivre avec précaution une ligne du plancher. Je ne lui dirai pas que je n'ai pas de préoccupations sociales, ni politiques. » (*MCR*, 24) Il ajoute : « Je pense seulement que je ne me comprends pas moi-même [...] » (*MCR*, 25) Avec le narrateur, c'est tout le roman qui dérive vers le soi, lequel en devient le véritable centre, le véritable lieu où se joue la quête de libération. D'ailleurs, le seul autre discours idéologique sur la libération provient d'un étudiant en sociologie souïl,

4 Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997, p. 25.

discours dont le sens politique ne se trouve que dans une sorte de reconstitution narrative de Pierre, qui réinvente la scène à mesure qu'elle se produit en l'imaginant dans un bar du Château Frontenac plutôt que dans le bar La Chapelle, situé au sous-sol d'un édifice au cœur de la ville :

Ma bière prendrait le goût du champagne. Le plancher rude, les chaises de bois se changeraient en tapis épais et fauteuils moelleux. Ces gens qui discutent bruyamment de liberté seraient des personnages importants. Cet étudiant en sociologie que je connais bien et qui cherche à se mettre debout sur sa chaise serait un député prêt à faire un discours. Il n'aurait pas tant de mal à se hisser sur sa chaise et à dominer les applaudissements. Il ne vacillerait pas autant en s'écriant : « La liberté, messieurs, c'est une chose qu'il faut choisir aussi grande qu'on est capable de la supporter ! » Son estrade improvisée ne s'écroulerait pas. Il ne roulerait pas bêtement sous la table. (*MCR*, 93-94)

La recomposition de la scène s'arrête cependant là et n'ouvre jamais sur un discours idéologique concernant la société québécoise. Après la chute de l'étudiant, le narrateur avoue ne plus être capable de changer le décor, de reconstruire la scène pour lui donner un sens politique, puisque la simple mention de la liberté le renvoie à son propre emprisonnement à l'intérieur de sa carapace d'intellectuel faussement lucide. Le passage au soi, au drame intime, s'opère d'ailleurs aussi pour l'étudiant qui somnole finalement sur une chaise et dont les marmonnements permettront de comprendre, à travers les mots qui s'entremêlent, « qu'une femme est partie » (*MCR*, 98), le laissant avec une liberté qui prend plutôt la forme d'un isolement dans sa solitude. Le récit au potentiel idéologique n'était donc que le fragment d'un drame intime qui se superpose au rêve qu'entretient Pierre de se libérer de sa carapace.

Si cette carapace semble l'empêcher de prendre part au discours idéologique, au mouvement social, elle ne lui permet pas davantage d'intégrer le présent de sa propre intimité. On le voit dans le rapport qu'il entretient avec Nathalie et Simon, où il n'est toujours qu'un observateur passif qui, incapable de communiquer avec les autres, attend systématiquement que quelqu'un prenne la parole pour comprendre ce qui se passe, sans quoi il accepte de rester dans une sorte d'ignorance docile. Le roman contient d'ailleurs plusieurs affirmations du narrateur allant en ce sens : « Je ne sais à quoi elle pense, n'ayant pas comme elle cette faculté de lire dans la pensée ; il me faut un mot, un signe. J'attends. » (*MCR*, 52) ; « Nathalie regarde d'abord Simon. Longuement et avec beaucoup de douceur, il me semble. Je suppose qu'il est question de moi ; il ne m'est pas possible de vérifier. Ma carapace. » (*MCR*, 53) ; « Il me présente [Nathalie] ; je ne comprends pas encore qu'il me l'offre. Je mets toujours du temps à comprendre. Les mots, je les adapte à ma carapace. » (*MCR*, 106) Il est aussi significatif que, lorsque la représentante du Front lui donne les indications pour prendre possession de la bombe, il ait une discussion avec elle en marchant dans les rues de la ville, jusqu'à ce qu'il se rende compte qu'elle n'est plus à ses côtés, qu'il parlait « seul, inutilement » (*MCR*, 130). Plus tard, marchant avec Nathalie vers la gare du Palais où il doit prendre possession de la bombe, il n'arrive pas à trouver les mots pour lui expliquer la raison de leur promenade nocturne et, encore moins, ses

intentions : « [P]ersonne plus qu'elle n'est prêt à écouter, comprendre, approuver. Seulement, les mots finissent par perdre leur sens. » (MCR, 148) Ainsi, l'enfermement du sujet dans sa carapace d'intellectuel, prisonnier de sa fausse lucidité, empêche une véritable communication avec l'autre ; non pas l'étranger, mais l'intime qui cohabite, en quelque sorte, dans l'espace du soi. Le seul moment où la carapace se laisse véritablement percer, c'est lorsque Pierre fait l'amour avec Nathalie, et que cette dernière se glisse lentement sous lui pour lui permettre d'atteindre la liberté d'un soi qui se laisse emporter par « l'anarchie » de ses désirs. Mais dès que Nathalie a repris sa place hors de la carapace, Pierre replonge au centre de lui-même : « Mes pieds et mes mains commencent à refroidir. Il me semble qu'on pourrait avoir le droit de ne pas devenir soi-même. Ce serait plus régulier si on avait le choix : c'est la seule remarque que je me permettrai en qualité de simple spectateur. » (MCR, 116) Que serait alors le véritable désir de ce spectateur passif, sinon de prendre part à l'action et, peut-être, d'être plus en mesure d'entrer véritablement en communication avec Nathalie afin de réduire enfin la distance qui les sépare, même après la mort supposée de Simon qui revient, du moins dans le regard de Nathalie, sous la forme de Mathieu ?

La symbolique de l'enfermement du sujet à l'intérieur de lui-même est d'ailleurs à peine subtile puisque c'est justement la « pierre », ici, qui provoque le sentiment d'étouffement du sujet. Lorsqu'il se promène dans la ville, Pierre a effectivement l'impression que les murs de pierre se referment de plus en plus sur lui. L'extérieur (des murs ou de soi ?) devient ainsi le lieu du fantasme puisque, remarque Pierre, « c'est à l'extérieur que se produisent les choses rares » (MCR, 128). Et même s'il se reprend immédiatement pour souligner la superficialité de cette remarque, il n'en demeure pas moins prisonnier du banal et de l'ordinaire qu'il associe au vide de la vie à l'intérieur des murs. Du moins, de ses murs, puisque le narrateur en arrive à se confondre lui-même avec la ville : « C'est par la peau que nous nous comprenons, moi et cette ville qui avons une peau semblable. » (MCR, 130) L'écriture, le travail de l'intellectuel, apparaît alors comme une tentative de remplir le vide que créent les murs en coupant le sujet du monde extérieur. Pierre n'est cependant pas dupe et comprend, à l'instar de Jack dans *Volkswagen Blues*, que l'écriture n'est qu'une manière de s'enfermer encore plus au cœur de sa carapace, de ne pas avoir de véritable emprise sur le réel, bref, de ne pas vivre : « Dans une vie aussi vide que la nôtre, derrière les murs où rien d'autre ne se passe que les histoires que nous nous racontons, les rites sont essentiels. » (MCR, 55) Or, comme on l'a vu avec la scène dans le bar La Chapelle, Pierre n'arrive plus à se réinventer, prisonnier de son désir de sortir des murs. L'acte terroriste prend tout son sens lorsque l'on comprend que ce qui est visé par la bombe est moins la pierre de la statue que Pierre lui-même. Il revient d'ailleurs à la statue, qui regarde Pierre au moment où il passe à l'action, de mettre en lumière la crise intérieure qu'il vit :

Peut-être lui-même ignore-t-il encore ce qu'il veut.

Qu'il prenne son temps. Avec une carapace, il faut beaucoup de temps pour reconnaître ses propres désirs ; beaucoup de temps et beaucoup de patience. Surtout qu'il prenne tout son temps. Souvent même, on n'y arrive jamais : seule nous reste alors l'action aveugle et gratuite. Qu'il soit patient avec lui-même. (MCR, 174-175)

C'est à ce moment que Pierre glisse la bombe entre les jambes de la statue et tente de s'enfuir. La narration, après l'explosion, se recentre sur le soi, sur Pierre qui gît dans les débris de pierre et qui, malgré la douleur, semble redécouvrir son propre corps, dégagé de sa carapace, et redécouvrir la ville à travers sa chair⁵ : « Quelque chose en moi s'est dégagé et se meut à l'aise, une vieille chose accoutumée et familière, une bête sortant d'un long sommeil qui regarderait autour d'elle calmement, une lueur allumée au fond des yeux, comme cette lumière qui passe en douce les murs du château. » (MCR, 184) Toutefois, si Pierre semble se défaire de la carapace qui l'enfermait en lui-même, « l'action aveugle et gratuite » — pour reprendre les mots de la statue du soldat anglais — s'avère un échec puisqu'il termine seul, enfermé entre d'autres murs.

Le parcours que suit Pierre tout au long du roman constitue donc une tentative de briser la carapace qui enferme le soi en lui-même. Cette tentative n'aboutit pas, cependant, puisque le récit de la libération de Pierre, à l'image du discours de l'étudiant en sociologie, reste du domaine de la *fabula*, de l'invention. Du moins, il est permis de douter de la parole du narrateur, puisqu'elle est mise entre parenthèses par son enfermement en institution ; le prologue et l'épilogue permettent effectivement de percevoir l'action de Pierre comme étant de l'ordre du désir uniquement. Dans le prologue, le narrateur affirme d'emblée qu'il ment, qu'il doit trouver un récit afin de justifier les barreaux de sa fenêtre puisque, « rendus plausibles, peut-être un jour disparaîtront-ils » : « Je vais remplacer mes souvenirs perdus. Je vais me construire un passé capable de rendre légitime la présence des barreaux. » (MCR, 11) Des paroles qui annoncent déjà la position du philosophe Simon, cité plus haut, qui « croit en la nécessité de renouveler le passé », de « lui faire prendre de l'air » (MCR, 41), pour permettre au sujet de définir son présent. Dans l'épilogue, c'est le vide de la communication qui apparaît alors que le narrateur remarque le silence du narrataire à son récit : « J'en arrive à me demander si vous existez vraiment. Vous ne dites jamais rien. Existez-vous réellement ou vous ai-je inventé comme je l'ai fait pour mon passé ? Ou alors si vous existez, me suis-je inventé moi-même ? Ne suis-je qu'un être inventé ? » (MCR, 190) Déjà pointé, dans l'incertitude existentielle de Pierre, le doute de Jack Waterman sur sa véritable personnalité, sur la part de lui-même qu'il cherche dans la recomposition de la figure de Théo : et si la quête de Jack ne reposait que sur un vide ? Il y a cependant une différence fondamentale entre Pierre et Jack, à savoir que ce dernier trouve en Pitsémine une interlocutrice qui l'aide à donner un sens aux mots et, par la même occasion, à faire prendre l'air à un passé qui ne lui permet plus de comprendre son présent.

5 « Je lèche le sang. Le goût du sang, mêlé dans ma bouche à celui de la terre, est lourd, plein, en même temps suave et salin. Il y a des années que je n'avais goûté de mon sang. » (MCR, 180) Il ajoute plus loin : « L'escalier s'immobilise. / Jamais je ne l'avais vu d'aussi près, touché avec mes mains, ma figure, mon ventre ; je l'avais regardé avec les pieds et croyais le connaître. » (MCR, 180)

LE SCAPHANDRIER OU LE NOUVEAU LIEU DE SOCIABILITÉ DU SOI

Chacun de nous était absorbé par ce qu'il faisait, en apparence tout seul au monde, et pourtant nous étions reliés les uns aux autres par un réseau de fils invisibles. C'est ce qui s'appelle, j'imagine, la famille. (*UJT*, 53)

Le cloisonnement de Pierre est donc lié à son incapacité à entrer en communication avec l'autre, à établir un contact qui permettrait au soi de se raconter, de se doter d'une raison de participer à l'action et, ultimement, de trouver un sens aux mots qui définissent sa présence dans le monde. Sa carapace n'a rien du scaphandre de Jack puisque, enfermé dans la pierre, à l'instar de la statue, Pierre ne peut être qu'un témoin passif qui se fond dans l'espace, dans le décor, de manière à disparaître aux yeux des autres⁶, rompant du même coup les voies de communication. Autrement dit, la statue ne permet pas ce lien avec l'autre que le scaphandrier implique avec son câble qui le rattache à la surface et sert à lui fournir l'oxygène nécessaire pour survivre dans les profondeurs qu'il explore. Il résulte de ce défaut de communication un effacement du soi, dont le sens part à la dérive puisqu'il ne trouve rien à quoi se rattacher.

Cette impossibilité à communiquer qui conduit à l'effacement du sujet est au cœur des romans qui précèdent *Volkswagen Blues*, où l'isolement des personnages apparaît comme autant d'échos à l'enfermement de Pierre. On retrouve la même difficulté à nommer le monde, à donner un sens aux mots qui le décrivent et permettent de décrire sa propre présence au monde. Jimmy peut bien affirmer que « ce qui est important, crotte de chat, c'est qu'on se parle » (*J*, 85), il appert que la communication entre le sujet et le monde conduit inévitablement au silence parce qu'elle passe difficilement dans le réseau en raison d'un brouillage des ondes — comme Jimmy en fait d'ailleurs lui-même l'expérience lorsqu'il s'écrit qu'il « a envie de PARLER AVEC QUELQU'UN » (*J*, 179) et qu'il se met au poste de radio pour lancer sur les ondes du trafic naval un S.O.S qui se perd dans les interférences : « BESOIN DE TENDRESSE, CROTTE DE CHAT! BESOIN DE TENDRESSE! Over. » (*J*, 181) L'appel reste sans réponse, et l'isolement n'en est que plus évident. Les personnages qui peuplent les premiers romans sont ainsi aux prises avec une incapacité à se sortir de leur isolement⁷ et à établir de véritables contacts avec les autres pour éviter de sombrer dans une dérive intérieure. Prisonniers en eux-mêmes, ces personnages sont toujours dans le refoulement de leurs désirs ou de leurs sentiments, ce qui les amène à s'inventer autrement par des histoires qu'ils se racontent à eux-mêmes, sans jamais les partager avec les autres. Loin de leur permettre de prendre pied dans le réel, ces récits intérieurs finissent par les engloutir au point de les exclure totalement du monde, qu'ils n'arrivent plus à habiter à la fin des romans.

6 Contrairement au personnage d'action qu'est Simon qui, même dans la mort, existe dans le regard de Nathalie sous la forme de Mathieu.

7 L'isolement des personnages prend différentes formes : l'imagination d'un enfant, une cage imaginaire, le mauvais fonctionnement d'une radio ou une île déserte.

Les grandes marées, à travers le destin de Teddy, vient en quelque sorte fermer la boucle de cette écriture de la dérive du soi, *Volkswagen Blues* permettant enfin au héros de repenser, notamment grâce à l'image du scaphandrier, la place qu'il occupe dans le monde. *Les grandes marées* met en scène la construction d'une société sur une île où Teddy, qui l'habite d'abord seul pour se consacrer à son travail de traducteur, doit s'accommoder de l'arrivée d'autres personnages que son patron envoie pour lui tenir compagnie, mais dont il ne souhaitait pas d'emblée la présence. Autour de ces personnages se définit lentement une société qui repose sur des valeurs d'engagement, d'unité et d'utilité sociale. L'incapacité de Teddy à s'engager envers les autres, à participer à l'effort collectif et à justifier son utilité aux yeux des autres provoquera son exclusion de l'île. En effet, Teddy n'arrive jamais à s'adapter au contexte social qui prend forme autour de lui, à traduire (pour faire l'analogie avec son travail) sa présence au monde de manière à faire sens avec les autres, avec son contexte. À ce sujet, il n'est pas étonnant que, à partir du moment où les autres personnages arrivent sur l'île et exigent une participation active de sa part, Teddy n'arrive plus à trouver les bons mots pour donner à ses traductions le sens adéquat. Le roman reprend alors un questionnement qui apparaît dès *Mon cheval pour un royaume* et qui reste irrésolu dans les romans qui suivent : comment définir un monde qui nous échappe au point d'y être étranger ? L'incapacité de Teddy à trouver le bon sens à ce monde l'amène à être rejeté de la société⁸ : d'abord, il apprend que son travail ne sert à rien puisqu'il a été remplacé par un « cerveau électronique » qui s'occupe désormais, et de manière plus efficace, de faire les traductions au journal où il travaille ; ensuite, il souffre d'un engourdissement des membres qui réduit sa mobilité, c'est-à-dire sa capacité à participer aux tâches collectives. Lors de la répartition des tâches, le groupe explique à Teddy que la « répartition ne prévoit rien pour ceux qui sont affligés d'une incapacité physique temporaire ou permanente » (*GM*, 215). Pourtant, l'Animateur affirmait plus tôt que, dans le groupe, « [n]ul n'est une île », et que chaque habitant, particulièrement les plus marginaux, possède « une réserve d'énergie vitale » (*GM*, 175) au maintien de la société. Or, l'inutilité de Teddy amènera les autres à le mettre en exil, lui faisant valoir qu'il est non seulement hors de la norme, mais qu'il est « même en dehors de la marge » (*GM*, 206). La petite société de l'île l'oblige alors à affronter les courants du fleuve et à nager jusqu'à l'île voisine, où il découvre un vieil homme changé en pierre, rappel de l'état d'immobilité de Pierre, qui confirme du même coup l'exclusion provoquée par le manque d'engagement du héros dans la société qu'il habite avec difficulté⁹.

8 Teddy éprouve le même doute à l'égard de la place qu'il occupe dans la société qu'en ce qui concerne sa traduction d'un passage de la bande dessinée *Peanuts* où il est question de conférences, sans savoir sur quoi repose ce doute, qui reste finalement innommable : « Toutes les conférences au monticule sont annulées jusqu'à nouvel ordre » fut la traduction qui s'imposa tout de suite à son esprit. Puis il éprouva un doute. Ce n'était rien de précis, mais une sorte d'intuition : il y avait une faute quelque part dans la phrase. Il relut la traduction et le doute persista, toujours aussi vague. Il fit les cent pas durant quelques minutes. Quand il revint jeter un coup d'œil à la phrase, il n'était pas plus avancé ; il ne savait même pas où se trouvait la difficulté. » (*GM*, 149)

9 Il est intéressant de noter que la description du vieil homme n'est pas sans rappeler l'image du patriote de 1837 : « L'homme, qui se tenait à l'orée du bois, était vieux et très maigre. Il portait un fusil sur la hanche. Il avait des lunettes. Il ne faisait aucun mouvement. » (*GM*, 208) Comme si, finalement, Teddy, faisant écho

Dans *Volkswagen Blues*, ce rapport au monde change grâce à la rencontre de la Grande Sauterelle, avec qui Jack établit une communication, ce qui lui permet de ne pas sombrer, à l'inverse des personnages qui le précèdent, dans l'effacement du soi. Jack n'est jamais enfermé dans la pierre, il est dans le scaphandre qui maintient un contact avec le monde extérieur, avec le monde réel. Ce contact ne repose cependant pas sur le rapport du sujet avec une représentation collective du monde, comme c'est le cas dans *Mon cheval pour un royaume* ou *Les grandes marées*, mais plutôt sur l'intimité des personnages : Jack et la Grande Sauterelle échangent, discutent, dialoguent dans l'espace exigu du vieux Volks, acceptant du même coup de se dévoiler, de se penser à travers le regard de l'autre et de se laisser altérer par le récit de cet autre. En ce sens, il est significatif que le personnage qui s'efface dans *Volkswagen Blues* soit celui de Théo, c'est-à-dire le personnage qui, tant dans *Faites de beaux rêves* que dans les souvenirs de Jack, porte en lui les grandes figures héroïques qui donnent une représentation monolithique du grand récit américain. Sans pourtant affirmer qu'il n'est pas le héros qu'il dit être dans *Faites de beaux rêves*¹⁰, il est possible de douter du véritable caractère héroïque de Théo, d'autant plus que, dans *Volkswagen Blues*, il apparaît à la fin du roman comme un homme diminué physiquement, en fauteuil roulant, et même intellectuellement, puisqu'il a perdu l'usage de sa langue maternelle. Il représente celui qui, à force de se laisser porter par l'histoire des grands héros américains, finit par oublier qu'au-delà du mythe, le récit est fragmenté en histoires intimes, celles plus vraies des héros ordinaires. Il revient d'ailleurs à un travailleur social de poser cet effritement du grand récit alors qu'il explique à Jack que son frère souffre d'une maladie nommée « *creeping paralysis* », qui le paralyse, et que Jack et la Grande Sauterelle associent à une image en complète opposition avec celle du début du roman : « [L']image d'un homme rampant sur le sol comme un insecte. » (VB, 315) Plus encore, l'apparition d'un Théo diminué vient confirmer l'identité qu'on lui attribue sur une photo du Café Trieste de San Francisco, soit celle d'un *unidentified man*, un homme sans identité ou plutôt à l'identité atrophiée, oubliée, inconnue¹¹. Dans son introduction à *Faites de beaux rêves*, Pierre Filion remarque que « Théo occupe toute l'avant-scène à lui seul, menant beaucoup de tapage pour se convaincre et convaincre les autres de sa propre existence » (FBR, 6) ; il joue un jeu de rôle que son frère Amadou accepte d'emblée pour éviter d'affronter sa propre vérité. Filion précise que, ce faisant, les personnages passent à côté de leur vie : « Incapables de supporter leur vision du monde, ces personnages inventent, jouent des personnages eux-mêmes à l'intérieur de leur propre errance, se construisent un lieu auquel ils finissent par croire, parce

à Pierre, et de manière quelque peu prémonitoire, constatait du même souffle l'effritement du sens de la cause nationaliste qui restait ambiguë dans *Mon cheval pour un royaume*.

- 10 Jane demande effectivement à Amadou : « Il est vraiment pilote, ton frère Théo ? » (FBR, 195) Elle précise : « Parce que les courses de formule 3 en Europe sont pas terminées. C'est lui-même qui l'a dit et ensuite il a dit tabarnak et il s'est mis à m'engueuler pour rien. » (FBR, 195) La question reste cependant en suspend puisque Amadou coupe court à cette discussion : « Mon frère Théo passe son temps à dire tabarnak et il engueule tout le monde pour rien. Ça ne veut rien dire. » (FBR, 195)
- 11 Cette description de Théo rappelle le destin des protagonistes des romans précédents, appelés à disparaître dans leur isolement, à devenir anonymes et socialement inutiles. Théo a d'ailleurs ceci en commun avec Teddy que les deux souffrent de paralysie.

que la parole peut faire tout exister et tout disparaître, et qu’ainsi tout est possible. » (FBR, 6-7) En d’autres mots, les personnages se réfugient derrière une carapace qui les amène à perdre pied et à dériver dans le monde de l’imaginaire, ce qui ne se produit pas dans le cas de Jack grâce à la présence de la Grande Sauterelle qui lui permet de s’ancrer dans le réel. En fait, dans ce parcours, Pitsémine joue un rôle d’une importance capitale puisqu’elle oblige Jack, par ses récits et par ses réactions à ceux de Jack, à nuancer son rapport au monde : elle intervient constamment dans le récit de Jack, l’empêchant de sombrer définitivement dans une sorte de complaisance du soi. Contrairement à Amadou qui refuse de poursuivre la discussion remettant en question ce qu’on sait de Théo, Jack accepte d’établir un dialogue même s’il doit pour cela repenser les fondements de son identité. Ainsi, bien que le roman, comme ceux qui le précèdent, s’ouvre sur la même menace de dérive du personnage¹², Jack progresse ici au fil de la narration en se détachant d’une image mythifiée du monde et en se réconciliant avec ses vérités intimes.

Ce changement qui intervient dans le rapport qu’entretient Jack avec son entourage, la mise en dialogue de son récit avec celui de l’autre, modifie la posture du personnage, qui n’est plus cette entité socialement inutile des romans précédents, puisque la société elle-même s’efface derrière la fragmentation du grand récit. Cela se traduit par une redéfinition ouverte du sujet, de l’individualité, comme le remarque Jack lui-même en qualifiant la nouvelle identité de Pitsémine lorsqu’elle affirme n’être rien, ni une Blanche ni « une vraie Indienne ». Jack se dégage effectivement des *a priori* qui forment les identités, il n’est plus question de Blancs, d’Indiens ou d’entre-deux identitaire, mais d’une identité métissée dont la formation repose sur la rencontre avec d’autres individus : « Je trouve que vous êtes quelque chose de neuf, quelque chose qui commence. » (VB, 247) Le désir de Pistémine de rester à San Francisco s’explique ainsi par la volonté qu’elle démontre de mieux saisir cette identité qui prend désormais acte de la fragmentation de l’Histoire en histoires : « elle pensait que cette ville, où les races semblaient vivre en harmonie, était un bon endroit pour essayer de faire l’unité et de se réconcilier avec elle-même » (VB, 317-318), ce qui paraît impossible pour les personnages des romans précédents¹³. À l’isolement du sujet face à une société à laquelle il n’adhère pas qu’on trouve dans les premiers romans, *Volkswagen Blues* oppose la volonté des personnages de se réconcilier avec eux-mêmes dans un monde fragmenté. Si Jack revient à sa vie tranquille de Québec pour écrire, ce n’est pas sans d’abord s’être laissé porter par le récit de l’autre qui s’est avéré, en dernière analyse, être aussi le sien.

À partir de ce moment, les personnages de Poulin ne restent plus en marge du récit, ils ne sont plus de simples spectateurs, mais prennent part à l’action — même

12 Dès sa rencontre avec Pitsémine, Jack, lui expliquant les raisons de son voyage, évoque la même impression de dérive qu’on retrouve chez les protagonistes des romans précédents : « Il y a des jours où vous avez l’impression que tout s’écroule... en vous et autour de vous, dit-il en cherchant ses mots. Alors vous vous demandez à quoi vous allez vous raccrocher... » (VB, 12)

13 Voir à ce sujet Jimmy Thibeault, « L’invention de la Franco-Amérique. La relecture de l’Histoire en histoires chez Antonine Maillet et Jacques Poulin », *Québec Studies*, n° 53, avril 2012, p. 9-27, et *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2015, 393 p.

si ce n'est jamais de manière grandiose¹⁴ —, donnant ainsi une nouvelle profondeur, intime, au monde qu'ils habitent. Cette inscription du sujet dans le récit repose en grande partie sur son ouverture à entrer en communication avec les personnages qu'il croise, à écouter leurs histoires et à les mettre en lien avec les siennes, à l'instar de Shéhérazade qui sauve sa vie et celle de sa sœur par la multiplication des récits. Par exemple, dans *Le vieux Chagrin*, même si Jim n'arrive jamais à établir un réel contact avec Marika, et ce, malgré plusieurs tentatives, son incapacité à communiquer et son sentiment d'abandon — qui se superpose au récit de sa séparation — ne le poussent pas à l'effacement du soi puisqu'en fin de parcours, une voie de communication parallèle finit par s'imposer à travers son dialogue avec la Petite, dont l'histoire intime rejoindra la sienne. Il importe par ailleurs de souligner que Jim, à l'instar de Jack, craint de partir à la dérive lorsque le radeau gonflable dans lequel il s'est endormi est emporté par la marée¹⁵, vers la fin du récit. Au moment de cette fausse dérive, il croit apercevoir dans la brume l'ombre du voilier de Marika qui glisse sur l'eau, ce dont il doutera une fois revenu sur le rivage : « [J]e ne savais plus très bien si j'avais réellement aperçu le voilier de Marika. » (VC, 173) Ce dernier quitte finalement la baie peu de temps après cet événement, et le vide laissé par l'absence de la femme — pourtant jamais rencontrée — qu'il associe à sa moitié féminine¹⁶ sera vite comblé par la présence de la Petite, qu'il adopte. En fait, Marika aura été le prétexte à un recentrement de Jim sur cette moitié féminine qui lui permettra de ne pas sombrer entièrement dans sa solitude.

À la suite de *Volkswagen Blues*, il semble donc que les personnages parviennent à trouver leur *alter ego*, du moins un moyen de redéfinir le sens du soi dans l'autre, même si la figure qui s'impose n'est pas toujours celle que les personnages recherchent ou que le lien qui se crée reste parfois assez mince. À la fin, le héros ne sombre plus dans une solitude funeste et, aussi profond qu'il plonge en lui-même, il maintient un lien avec la surface qui le garde en vie. Ainsi, *La tournée d'automne* et *Les yeux bleus de Mistassini* illustrent parfaitement cette évolution de l'univers narratif de Poulin : le premier roman met en scène un personnage, le Chauffeur, qui garde, dans un coffre du bibliobus qu'il conduit à travers les régions de l'est de la province, un « tuyau flexible en matière ignifuge dont la longueur était suffisante pour relier le pot d'échappement à la glace de la portière du conducteur » (TA, 71); dans le second, on retrouve un Jack Waterman obsédé par son inutilité en tant qu'écrivain,

14 Dans *Le vieux Chagrin*, par exemple, Jim sait très bien qu'il ne sera jamais un héros de la trempe d'Hemingway, qui « se serait dirigé vers elle en nageant d'un seul bras tenant hors de l'eau une bouteille de champagne et des verres, ses vêtements étant roulés en boule et retenus sur sa tête par la ceinture de ses pantalons » (VC, 27-28). Les protagonistes peuvent bien se prendre pour Humphrey Bogart à l'occasion, ils ne seront jamais des personnages d'action au sens des films d'action. Pourtant, ils acquièrent un surplus d'existence en s'engageant dans la vie des autres comme le fait Jim avec la Petite, qu'il finit par adopter.

15 « [L]orsque j'ouvris les yeux et me redressai, subitement inquiet, je constatai que je ne voyais plus la maison ni même le rivage. Par tempérament, je suis enclin à m'énervier en de telles circonstances, mais cette fois je conservai tout mon calme, sachant très bien que le coffre imperméable contenait une boussole et que je pouvais regagner la rive en quelques coups d'avirons. » (VC, 170-171)

16 Jim s'interroge sur la nature de Marika, il se demande si elle ne serait pas, en fait, sa moitié féminine, inatteignable : « Marika n'existait pas vraiment, elle n'était que la projection d'un désir, une partie de moi-même, ma moitié féminine, ma douce moitié. » (VC, 184)

qui n'arrive plus à écrire et qui, pour remédier au problème, réclame qu'on lui donne la petite poussée nécessaire pour mettre fin à ses jours le moment venu¹⁷. La présence de Marie pendant la tournée des villages du Chauffeur, le rapport qui s'établit entre elle et lui, permettra à ce dernier d'envisager une nouvelle tournée à l'automne et, par le fait même, de renoncer au suicide. Plutôt que de se laisser mourir asphyxié dans la bulle fermée du minibus, il décide d'ouvrir ce dernier à la fraîcheur de l'air extérieur que représente Marie. Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, c'est la présence du duo Jimmy/Mistassini qui va permettre à Jack de trouver un nouveau sens à sa présence au monde. Mistassini accepte de prendre en charge la librairie de Jack, tandis que Jimmy accepte de se mettre à l'écriture sous l'égide de ce dernier :

Et puis je t'apprendrai les trucs utilisés par Hemingway. Je te montrerai comment, si on veut mettre une histoire en marche, il suffit d'écrire la phrase la plus vraie que l'on connaisse; comment on doit s'efforcer d'écrire uniquement sur les choses que l'on connaît le mieux; comment il faut laisser une phrase en suspens quand on termine sa journée, pour avoir un élan, le lendemain, au moment de se remettre au travail... (YBM, 199)

Que ce soit à la librairie ou dans l'écriture, il reste quelque chose de Jack sans pour autant le fixer dans le temps — comme Théo qui s'efface dans un passé démythifié —, car il s'agit toujours d'aller de l'avant. D'ailleurs, Mistassini avoue avoir « déjà quelques idées pour que les gens se sentent tout à fait comme chez eux » (YBM, 198), alors que Jimmy pose d'emblée son écriture à venir sous le signe de sa sensibilité propre : « [T]out à coup l'idée me vint que, désormais, je ne serais plus vraiment malheureux, car il me serait toujours possible de mettre mes chagrins dans une histoire et de les attribuer à un personnage. » (YBM, 200) Tout cela n'est cependant possible qu'à travers la présence du vieux Jack.

Il ressort de ces romans que la solitude des personnages ne prend plus la forme d'un enfermement du soi à l'intérieur de lui-même, puisque le monde se construit désormais sur des fragments de récit et qu'ils parviennent toujours à trouver quelqu'un avec qui se raconter des histoires. Ce sont ces histoires, remarque Jean Morency, qui deviennent finalement le fondement du récit, puisque l'écrivain, « plutôt que de raconter des histoires, [...] préfère se raconter des histoires¹⁸ ». L'écrivain ne disparaît pas de l'œuvre de Poulin, mais l'écriture apprend à se nourrir de ces histoires qu'on se raconte et qui deviennent le moteur de l'imaginaire, comme le fait remarquer l'éditeur à Jack en lui rappelant la méthode de travail d'Hemingway : « [J]e dis seulement qu'il vaut mieux s'arrêter entre deux livres, prendre le temps de vivre. Comme faisait Hemingway. C'est une façon de renouveler l'inspiration. » (YBM, 65) Jack donnera

17 Ce désir de suicide de Jack est effectivement directement lié à l'idée de l'inutilité lorsque Jimmy découvre dans un tiroir de l'appartement de Jack une citation d'Épictète : « La fête a une fin. Sors, retire-toi, reconnaissant et discret. Laisse la place à d'autres. Il faut aussi que d'autres naissent, comme toi aussi tu es né, et qu'une fois nés, ils aient de la place, des maisons et le nécessaire. Si les premiers ne se retirent pas, que reste-t-il aux autres? Pourquoi es-tu insatiable, impossible à satisfaire? Pourquoi encombres-tu le monde? » (YBM, 195-196)

18 Jean Morency, « Une histoire dont vous n'êtes pas le héros. *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », p. 109.

d'ailleurs sa version de ce conseil à Jimmy quelques pages plus loin, lorsqu'il lui dit qu'il devrait voyager pour se « mettre du plomb dans la tête ! » (YBM, 81) :

Ça sert quand on veut faire un travail d'invention (c'est le mot qu'il employait le plus souvent au lieu de *création* qui lui semblait prétentieux). Les images qu'on invente, par exemple en écrivant, sont le reflet de celles qui dorment dans notre mémoire. C'est comme si on avait un miroir au fond de nous-mêmes. (YBM, 82; l'auteur souligne)

Le travail de l'écrivain, tel que le décrit ici Jack, reprend donc l'image du scaphandrier, de l'homme qui plonge dans l'écriture avec l'assurance, d'une part, qu'il y a quelqu'un qui s'inquiète et veille sur lui pendant les phases d'inspiration et, d'autre part, qu'il peut périodiquement remonter à la surface pour rétablir le contact avec le monde, avec son monde. La figure de l'écrivain dans les derniers romans, particulièrement dans *Un jukebox dans la tête*, confirme bien cette transition posturale entre la carapace de pierre et le scaphandrier.

LA PLONGÉE DE L'ÉCRIVAIN EN SCAPHANDRIER

La vérité, dit-il avec une colère rentrée qui ne lui était pas coutumière, c'est que le travail de l'écrivain n'a rien à voir avec la communication. Au contraire, l'écriture est une activité tout à fait égocentrique, et ceux qui s'y adonnent ne s'intéressent qu'à eux-mêmes et à la satisfaction de leurs propres besoins. (YBM, 67)

Dans *Le cœur de la baleine bleue*, Noël affirme avant de mourir que, « quand on arrête [d'écrire], ça fait du tort à tous les autres » (CBB, 155), mais il appert, à partir de *Volkswagen Blues*, que c'est l'acte de raconter comme lieu d'une communication et d'une communion avec l'autre aussi bien qu'avec soi-même qui représente le meilleur moyen de faire du bien à l'autre autant qu'à soi. L'écrivain, comme le fait remarquer Jean Morency, cède alors la place à « des avatars modernes de l'écrivain » qui prennent en charge la narration du récit. Pourtant, il ne disparaît pas complètement de l'œuvre de Poulin, pas plus, d'ailleurs, que la grande solitude que Jack rattache justement, dans *Volkswagen Blues*, à sa condition d'écrivain. L'écriture n'apparaît cependant plus comme un moyen de ne pas vivre, de s'effacer du monde et de s'enfermer à l'intérieur de soi, dans les profondeurs de sa carapace. En fait, fondée davantage sur le principe du scaphandrier, l'écriture deviendrait plutôt un moment d'introspection pour l'écrivain, lequel cherche dans sa mémoire les matériaux nécessaires à la construction d'un monde qui trouverait tout son sens dans l'espace réel qu'il habite, mais qui permettrait du même coup de donner du sens à ce dernier. La présence de Jack dans les derniers romans relève d'ailleurs de ce mouvement qui pose l'écrivain entre les moments d'introspection liés à son écriture — qui ne représentent jamais une rupture aussi complète qu'il ne le laissait paraître dans *Volkswagen Blues* — et ceux de sociabilité. En ce sens, Jack met en pratique la méthode d'écriture d'Hemingway, faisant du confinement de l'écrivain

dans l'écriture une plongée en scaphandre au cœur des souvenirs, des expériences, des récits, tant les siens que ceux des autres, pour en sortir une histoire — dont le lecteur réel ne prendra évidemment jamais connaissance.

Cette plongée est d'ailleurs bien décrite dans *Volkswagen Blues*, même si Jack n'y associe pas clairement écrivain et scaphandrier, à travers la figure de l'«écrivain idéal»: celui-ci, lorsque lui vient une idée de roman, et même s'il passe alors une soirée avec des amis dans un bar du centre-ville, s'excuse et s'isole devant sa table d'écriture jusqu'à ce que le roman soit terminé et que, épuisé, il perde connaissance. Ce sont des amis inquiets qui le trouvent allongé au milieu d'un tas de feuilles qui n'est rien d'autre que le roman écrit d'un jet. Dans ce scénario, la première lecture du roman se fait pendant les trois jours que l'écrivain passe dans les pommes, et lorsqu'il revient à lui, c'est pour se faire dire par une amie: «C'est la plus belle histoire que j'aie jamais lue!» (VB, 53) Le rapport avec l'écrivain reste donc assez distant et, à aucun moment, les commentaires des lecteurs ne vont aussi loin que l'interprétation révolutionnaire formulée par le représentant du Front au sujet des romans de Pierre dans *Mon cheval pour un royaume*: il s'agit toujours de compliments timides qui montrent que les protagonistes ont lu et apprécié les romans de l'écrivain. Les quelques fois où le lecteur de Poulin a accès à l'histoire que l'écrivain du roman écrit, elle avorte faute d'intérêt ou, plutôt, de concordance de sens entre la fiction et la réalité, comme dans *Le cœur de la baleine bleue* ou *Le vieux Chagrin*. Jean Morency le remarquait à la suite de sa lecture du *Vieux Chagrin*: ce sont plutôt les histoires intimes qui se posent désormais au cœur du récit, reléguant à l'arrière-plan le travail de l'écrivain.

Cette représentation de l'écrivain en «scaphandrier» se manifeste particulièrement dans les derniers romans de Poulin. Elle est souvent mise en lumière par la présence d'un autre qui intervient pour appuyer l'écrivain dans son processus d'écriture, pour lui fournir l'aide/l'oxygène nécessaire à sa survie pendant la plongée. Francis, par exemple, le petit frère de Jack, affirme à quelques reprises que, avec la Petite Sœur, ils veillent sur ce dernier pendant ses périodes d'écriture. Il explique notamment à quel point «Jack est un maniaque du travail», que le roman qu'il écrit «engloutit sa vie» et qu'il doit régulièrement faire appel à lui pour combler ses trous de mémoire: «Du haut de la Tour, il m'appelle de plus en plus souvent pour que je lui rafraîchisse la mémoire. Par exemple, il oublie les dates des principaux événements qui jalonnent l'histoire du Canada et des États-Unis. Je dresse des listes et des tableaux afin qu'il les affiche sur les murs de son appartement.» (ALM,45) Ailleurs, lorsque Jack manque d'inspiration et qu'il téléphone à Francis pour lui expliquer son désarroi, c'est à ce dernier et à la Petite Sœur que revient la tâche de trouver une solution: ils décident alors «qu'un aller-retour en Beauce pouvait lui permettre de retrouver ses racines et, du même coup, la source de son écriture» (HS, 53). Stratégie qui fonctionne puisque Jack, confronté à ses souvenirs, trouve de quoi nourrir son écriture: «Une lumière, qui partait de ses yeux, éclairait son visage ridé. Je crus deviner ce qui se passait: il avait résolu d'inclure ses souvenirs amoureux dans l'histoire qu'il était en train d'écrire, et cette idée allait probablement relancer son roman.» (HS, 58) Ainsi, l'isolement de l'écrivain, voire le caractère solitaire des personnages, n'a rien de funeste dans ces romans puisqu'il repose en grande partie sur une certaine

sociabilité liée à l'écriture : si l'écriture est égoïste et qu'elle n'a rien à voir avec la communication, comme le signale Jack dans *Les yeux bleus de Mistassini*, sa mise en œuvre, elle, a tout à voir avec le récit social, pris dans sa fragmentation en histoires intimes, qui entoure l'écrivain.

La scène où Francis et la Petite Sœur amènent Jack en Beauce illustre particulièrement bien le maintien de ce lien qui existe entre l'écrivain et le monde, un lien qui trouve moins son sens dans l'utilité sociale de l'écriture que dans l'intimité des rapports interpersonnels. Dans *Un jukebox dans la tête*, son dernier roman à ce jour, Poulin pose clairement ce rapport à l'écriture qui se dessine depuis *Volkswagen Blues* alors qu'on assiste véritablement au travail de l'écrivain en scaphandrier, c'est-à-dire en plongeur qui affirme son double besoin d'isolement et de sociabilité. Ainsi, au fil de ses rencontres avec Mélodie, qui apparaît, selon le récit qu'elle lui fait de sa vie, comme une personne solitaire éprise de liberté individuelle, Jack en vient à son tour à affirmer son besoin d'isolement dans l'écriture. Ce besoin de solitude et d'indépendance crée entre eux une certaine complicité en même temps qu'il les conduira à suivre leur route individuelle à la fin, comme Jack et la Grande Sauterelle. Aussi, c'est parce qu'il a été le témoin passif des histoires de Mélodie, qu'il a écoutée lui livrer les détails de son adolescence, de ses fuites, du temps passé dans le garage de Boris le *bouncer* et de la tentative de ce dernier de l'agresser, que Jack est amené à s'impliquer effectivement dans l'action, à être partie prenante du récit, lorsqu'ils découvrent que le nouveau voisin de Jack est le Boris en question. Ce type d'implication de la part du personnage n'est pas unique à ce roman puisque Jim, dans *Le vieux Chagrin*, et Jack, dans *Chat sauvage* et *La traduction est une histoire d'amour*, viennent aussi en aide à de jeunes adolescentes en fuite. Or, Mélodie n'est plus adolescente au moment de sa rencontre avec Jack et se présente en quelque sorte comme la figure adulte de ces adolescentes venue remercier le vieux Jack avant de reprendre le contrôle de sa vie. Le récit de Mélodie a aussi un autre effet sur Jack : bientôt, c'est à son tour de raconter une histoire, et de se dévoiler. Fidèle à son habitude, Jack refuse de parler du livre qu'il est en train d'écrire puisque, explique-t-il, « ça porte malheur » (*UJT*, 50), ce à quoi Mélodie répond : « D'accord. Racontez-moi comment la vie se passait quand vous étiez petit. Comment c'était d'avoir une famille, d'être avec des frères et sœurs... » (*UJT*, 50) L'exigence de Mélodie entraîne Jack à la confiance et, lentement, ses récits se portent non pas sur le roman qu'il écrit, mais sur le rapport qu'il entretient avec le monde pendant ses périodes d'écriture. Jack explique ainsi que, lorsqu'il écrit, il a une « intolérance aux bruits de voisinage » (*UJT*, 65), ce qui l'oblige régulièrement à changer d'endroit parce qu'il n'arrive pas à écrire dans les lieux habités. Paradoxalement, ces moments de refus de l'extérieur ne sont pas des moments d'isolement complet et, que ce soit à Paris, dans un village de la France ou en Californie, l'horaire de Jack prévoit des périodes de sociabilité. C'est d'ailleurs grâce à des amis qu'il peut aisément changer d'endroit, trouver des lieux d'écriture qui lui conviennent et maintenir une vie sociale, nécessaire à l'écrivain. À Collioure, par exemple, Jack explique comment sa vie, avant l'arrivée des touristes, se passait dans un parfait équilibre entre l'isolement de l'écrivain et la vie sociale de l'homme : « Non seulement j'arrivais à travailler, mais en plus je m'étais fait des amis. Nous allions ensemble voir les pêcheurs à Port-Vendres, ou bien flâner dans

les rues étroites de Collioure.» (*UJT*, 64-65) Jack, en écrivain, cherche donc à s'isoler, à se couper du bruit ordinaire de la vie des voisins, mais en conservant une vie sociale minimale qui lui permet de se sortir de l'écriture et de faire le point lorsque nécessaire.

Le roman repense ainsi la condition de l'écrivain entre la double obligation du retrait dans l'écriture et de la rencontre de l'autre. On sait que Jack poursuit l'écriture de son roman en l'absence de Mélodie, puisqu'il y a des traces de cette écriture dans la narration, mais aussi que leurs rencontres nourrissent cette écriture. Jack en vient même à associer sa relation avec Mélodie à « un conte célèbre, celui qui mettait en scène un roi perse et la brillante Shéhérazade dans les *Mille et une nuits* » (*UJT*, 40) — livre qui est d'ailleurs au cœur du roman *Le vieux Chagrin* —, ce qui donne un caractère vital, d'une part, à la rencontre entre le soi et l'autre et, d'autre part, à la mise en récit de leur individualité. À force de se raconter, les protagonistes en arrivent à se rapprocher au point de se reconnaître dans l'autre, jusqu'à ce que s'établisse entre eux une véritable connexion :

Je m'étais rendu compte d'une chose importante : les récits en alternance avaient le don, presque magique, de nous rapprocher. Comment pouvait-on expliquer ce phénomène ? N'étant expert ni en linguistique ni en psychologie, je n'en savais rien. Mais je sentais que chacune de nos histoires faisait battre nos cœurs à l'unisson. C'était comme si nous partagions la chaleur d'un feu de bois. (*UJT*, 72)

Les personnages finissent effectivement par se laisser habiter par le récit de l'autre, comme ils habitent également le récit de l'autre : Jack, lorsque Mélodie lui relate sa fuite après la tentative d'agression de Boris, affirme qu'il aurait voulu être avec elle dans le train, ce à quoi elle répond : « [C]'est comme si c'était fait. » (*UJT*, 116) L'implication de Jack, dès lors, dépasse l'espace des récits qu'elle lui fait puisqu'il va jusqu'à prendre Boris en filature une nuit. La poursuite se termine mal, et Jack reçoit un percutant *uppercut* qui lui fracture la mâchoire et l'empêche de parler pendant quelque temps. Plutôt que de sombrer dans son silence, de se laisser couler vers les profondeurs du soi, Jack trouve le moyen de communiquer en utilisant un calepin. L'écriture supplée alors à la parole et trouve son utilité au même titre que la lettre écrite par l'écrivain public (*Chat sauvage*) ou la biographie que rédige l'écrivain fantôme (*L'homme de la Saskatchewan*).

Comme c'est souvent le cas dans les romans de Poulin, la rencontre suppose d'emblée une séparation, puisque l'écrivain finira par retourner à sa solitude pour se replonger dans l'écriture tandis que les femmes qui l'accompagnent un moment reprendront leur vie de femmes indépendantes. Ainsi, Mélodie refuse de s'établir avec Jack dans une maison de l'île d'Orléans, non pas dans un mouvement de rejet, mais plutôt pour rester en accord avec elle-même tout en n'exigeant pas de Jack qu'il rompe avec sa propre nature : « Elle ne se serait pas sentie très utile. Sans cesse, elle aurait eu peur de me déranger et de me sortir de mon univers. L'écriture était plus que la moitié de ma vie. » (*UJT*, 145) À l'instar de Jack et de la Grande Sauterelle dans *Volkswagen Blues*, chacun suit le chemin qui est tracé pour lui et qui correspond à ce qu'il est au fond de lui-même, acceptant que la rencontre de l'autre, comme une

parenthèse, influence sa manière d'être et le fasse progresser dans la vie. La séparation n'est pas rupture complète cependant, et le lien d'amitié persiste, comme on le constate avec le retour de la Grande Sauterelle dans *L'homme de la Saskatchewan*.

LE SOI ET L'UNIVERSEL

Volkswagen Blues constitue un roman charnière de l'œuvre que construit Jacques Poulin depuis la parution en 1967 de *Mon cheval pour un royaume*. Si les protagonistes des premiers romans sont aux prises avec un certain étouffement social, le sujet n'arrivant pas à communiquer avec les autres parce qu'incapable d'accorder son caractère solidaire avec la pression d'un engagement social, *Volkswagen Blues* amène les personnages à redéfinir leur identité au-delà de cette pression sociale, c'est-à-dire en acceptant le caractère éclaté, fragmenté, individualisé, de la société contemporaine. Le roman, comme l'ont souligné plusieurs chercheurs, prend ainsi acte des changements sociaux et culturels que le Québec connaît au début des années 1980, soit au lendemain de l'échec du premier référendum pour la souveraineté. Pierre Nepveu remarque que le roman de Poulin, à travers sa relecture de l'histoire du continent au fil d'une traversée qui sert en quelque sorte à remplir l'espace de son véritable sens, peut se lire «comme une métaphore de la nouvelle culture québécoise: indéterminée, voyageuse, en dérive, mais "recueillante"¹⁹». Pierre L'Hérault, reprenant la lecture de Jean Levasseur²⁰ et de Nepveu, constate pour sa part que *Volkswagen Blues* dirige l'œuvre de Poulin vers une nouvelle réflexion identitaire :

Rapprochée de l'interprétation de Jean Levasseur qui voit *tous les romans de Jacques Poulin* caractérisés par le *mal de vivre dans une société moderne qui rejette totalement le rêve*, mal de vivre qui, dans *Volkswagen Blues*, se transforme en virtuelle quête d'identité, la proposition de Nepveu, d'une part, montre ce que ce dernier roman ajoute aux précédents, en quoi il les explicite et, d'autre part, indique à quel point il apparaît pertinent à l'actualité québécoise, si l'on veut bien entendre par là ce questionnement du discours identitaire et culturel, de plus en plus présent et explicite depuis le début des années 80. Car, traitant du rapport à l'Amérique, à la fois *perte et possession, oubli et mémoire, passé et présent, imaginaire et réel*, il s'inscrit dans l'exploration d'une culture et d'une identité qui ne peuvent plus être vues comme *pures*, mais nécessairement *métisses*, non contraintes en des frontières étanches, mais en quelque sorte transfrontalières, lieux de croisement, de confluence²¹.

Depuis l'engagement politique manqué de Pierre, dans *Mon cheval pour un royaume*, en passant par l'incapacité des personnages à habiter l'espace social dans les romans qui précèdent *Volkswagen Blues*, jusqu'à l'atteinte d'une certaine harmonie de

19 Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988, p. 216.

20 Jean Levasseur, «L'ambiguïté temporelle dans *Jimmy* de Jacques Poulin».

21 Pierre L'Hérault, «*Volkswagen Blues*: traverser les identités», *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 28; l'auteur souligne.

l'écrivain avec le monde qu'il habite dans *Un jukebox dans la tête*, il aura fallu aux personnages de Poulin un lieu où le soi peut se replier sans toutefois briser le mince équilibre qu'il a établi avec l'espace social, sans se perdre dans un imaginaire intime qui frôle la folie et qui porte le soi à la limite de l'implosion.

La figure du scaphandrier offre à l'écrivain ce lieu sécuritaire d'où il peut maintenir un contact bienfaiteur avec le monde extérieur. En un sens, lorsqu'il définit le « complexe du scaphandrier », Jack Waterman pose les bases d'une sociabilité nouvelle ne reposant plus sur des formes identitaires traditionnelles qui dictent la place du soi, mais reconnaissant au contraire la diversité individuelle, ce que confirme la Grande Sauterelle dans *Volkswagen Blues* et qui se reflète dans les rapports interpersonnels qui se mettent en place dans les romans suivants. L'Hérault note que

le propre d'un Volks, même vieux, c'est d'être increvable, de rouler toujours, non de s'arrêter. Ainsi en est-il du texte de Poulin qui avance sans se nier ou s'arrêter sur une forme donnée, qui traverse et enregistre les discours, les langages, les images québécoises, sans pourtant s'enfermer dans une formule figée comme à l'intérieur de frontières qu'on aurait imaginées, à la suite d'un traumatisme (celui du référendum, par exemple ?), trop étanches pour être traversées²².

Ainsi, à partir de *Volkswagen Blues*, il n'est plus question de rupture à la fin des romans, car cette rupture est déjà là; or, il ne s'agit plus d'une coupure franche qui isole, mais plutôt d'un retrait temporaire et nécessaire au cours duquel les personnages acquièrent leur liberté individuelle et apprennent à naviguer dans une société qui repose désormais sur cette liberté. Jack, dans *Un jukebox dans la tête*, laisse d'ailleurs partir Mélodie parce qu'il comprend qu'elle tient trop à sa liberté individuelle, à son indépendance. Il s'agit alors moins d'une question nationale, celle de la posture québécoise de l'après-référendum, que d'un questionnement qui ouvre à l'universel et positionne l'individu dans un réseau plus large que la « société nationale ». Il semble alors que Jean Morency a vu juste en affirmant que « *Le vieux Chagrin* (1989) pourrait être considéré comme une œuvre qui d'une certaine façon inaugure, en même temps que la chute du mur de Berlin, le troisième millénaire²³. D'une certaine manière, ce n'est qu'à partir du moment où les personnages de Poulin arrivent à assumer et à affirmer cette liberté du soi, cette posture universelle de l'individu dans le monde, qu'ils parviennent aussi à prendre toute la mesure de ce qu'affirmait l'étudiant en sociologie, dans *Mon cheval pour un royaume*: « La liberté, messieurs, c'est une chose qu'il faut choisir aussi grande qu'on est capable de la supporter! » (*MCR*, 94)

22 *Ibid.*, p. 41.

23 Jean Morency, « Une histoire dont vous n'êtes pas le héros. *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », p. 109.

À CHEVAL SUR LA FRONTIÈRE ENTRE DEUX ÉTATS
Figure chevaline et représentations identitaire,
culturelle et spatiale dans *Faites de beaux rêves*
de Jacques Poulin

+ + +

ISABELLE PROULX
Université de Sherbrooke

Les choses que tu fais, expliqua le commis, peut-être que tu pourrais pas les faire
si quelqu'un avant toi y avait pas rêvé assez longtemps¹.

Faites de beaux rêves de Jacques Poulin raconte la singulière histoire d'une bande d'amateurs de course automobile réunis pendant quatre jours à la piste du Mont-Tremblant pour assister au Grand Prix du Canada de formule 1. Théo, son frère Amadou et Limoilou forment un noyau primaire auquel se grefferont, entre autres, Jane et la Ceinture verte. Le cadre que représente la course constitue un ancrage référentiel auquel s'arrime l'essentiel, soit les aventures fabuleuses des protagonistes, fabuleuses au sens de *fable*, puisqu'il s'agira en essence d'aventures imaginaires. «On passe notre temps à inventer toutes sortes d'histoires» (*FBR*, 181), dit Amadou. En toile de fond, le vrombissement des moteurs qui s'éclatent sur la piste : «Fracas insoutenable de dix mille chevaux lâchés d'un coup. Un bruit fou. Irréel.» (*FBR*, 187)

Roman de l'entre-deux, *Faites de beaux rêves* se situe entre cet *avant* et cet *après* qui nous sont si familiers : avant lui, le «roman du pays» des années 1960, contestataire et révolutionnaire pour une large part ; après lui, le roman plus intimiste à survenir dans les années 1980, marqueur d'une sensibilité nouvelle caractérisée par une ouverture sur le monde, une fascination pour l'Autre ainsi qu'un refus croissant des «oppositions de naguère²». La publication de ce quatrième récit de l'auteur survient à mi-chemin entre, d'un côté, celle de *Mon cheval pour un royaume* (1967) dans lequel un acte terroriste est perpétré au cœur de la ville de Québec — espace géographique et symbolique renvoyant à l'histoire de la Nouvelle-France et au souvenir de la Conquête — et, de l'autre, la publication de *Volkswagen Blues* (1984), «grand

1 Jacques Poulin, *Faites de beaux rêves*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature. BQ », 1988, p. 127. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FBR* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Michel Biron, « Par delà les oppositions de naguère », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 73-75, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2015-n175-qf02472/81396ac.pdf> (page consultée le 8 novembre 2019).

roman des Amériques³» dessinant les contours d'un ailleurs lointain sur le continent nord-américain, un espace à conquérir, une liberté à s'approprier.

«Entre-deux», cette petite fable mystérieuse l'est cependant à plus d'un titre, comme l'ont souligné plusieurs commentateurs⁴. Dans l'introduction de l'édition de 1988 intitulée «Vivre entre le rêve et la réalité», Pierre Filion écrivait que «ces personnages inventent, jouent des personnages eux-mêmes à l'intérieur de leur propre errance, se construisent un lieu auquel ils finissent par croire, parce que la parole peut faire tout exister et tout disparaître, et qu'ainsi tout est possible» (*FBR*, 6-7). La lecture que nous proposons du roman se veut un approfondissement de cette question de l'entre-deux, espace polarisé entre la réalité et le rêve, et plus particulièrement des conséquences qu'entraîne la perméabilité du réel à l'imaginaire dans le processus de transformation identitaire des protagonistes ainsi que de l'impact qu'elle peut avoir sur leur rapport à la culture et à l'espace.

- 3 «Après la crise d'Octobre, le roman se fait plus intime. Plusieurs héros [...] arpentent le territoire nord-américain à la recherche des vastes espaces, attirés, comme leur ancêtre Jack Kerouac, par le mythe américain [...]. Pensons à [...] Jacques Poulin et à son *Volkswagen Blues* (1984), le grand roman des Amériques, comme je me plais à l'appeler [...].» Aurélien Boivin, «La littérature québécoise : une littérature de l'Amérique», *Québec français*, n° 154, été 2009, p. 62; nous soulignons.
- 4 Dans une perspective de sociologie de la littérature, François Gallays met en exergue le rôle de médiation qu'est appelé à jouer le récit entre la production et la réception du bien symbolique : «Comme il n'est jamais donné au lecteur d'assister à une course autrement que par des voies indirectes, le discours du roman semble s'interposer à la façon d'un médiateur entre le lecteur et le savoir codé des courses automobiles.» (François Gallays, «Faites de beaux rêves», Maurice Lemire [dir.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V : 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 332, en ligne : http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=04225&cv=04&qid=sdx_q1 [page consultée le 8 novembre 2019].) Deux autres couples oppositionnels sont révélés par Jaap Lintvelt (Jaap Lintvelt, *Aspects de la narration : thématique, idéologie et identité*. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin, Québec/Paris, Nota bene/L'Harmattan, coll. «Littérature[s]», 2000, 306 p.). Son examen des huit premiers romans de Jacques Poulin mène à la découverte d'une «fusion harmonieuse» (p. 218) des oppositions liées à la problématique identitaire alors que le couple homme/femme s'abolit pour faire place à la figure de l'androgynie, tandis que du doublet américanité/francité naît la québécité. Enfin, on trouve au sein de l'œuvre les traits oppositionnels modernité/postmodernité. À ce chapitre, *Faites de beaux rêves* semble être une œuvre limitrophe si l'on en croit la critique. Parlant de la production romanesque de Poulin jusqu'à *Volkswagen Blues*, Gilles Marcotte écrit : «Cette œuvre d'apparence si légère se révèle hantée, traversée, par la problématique essentielle de la modernité. Par sa forme, plus encore que par ses thèmes, elle dit que la parole, l'écriture, comportent les risques les plus graves parce qu'elles ne reposent plus sur aucune convention, aucune tradition.» (Gilles Marcotte cité dans Laurent Mailhot, «Présentation. Le voyage total», *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 4, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1985-v21-n3-etudfr1632/036864ar.pdf> [page consultée le 8 novembre 2019].) Dans un article intitulé «Être ou ne pas être postmoderne au Québec» (1995), André Lamontagne fait pour sa part état de la «présence d'un corpus plus résolument postmoderne» dans lequel il range, entre autres, «les quatre ou cinq derniers romans de Jacques Poulin»; un rapide décompte permet de constater que le cinquième de ces romans n'est nul autre que *Faites de beaux rêves*. (André Lamontagne, «Être ou ne pas être postmoderne au Québec», *Liberté*, vol. XXXVII, n° 4, août 1995, p. 42, en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/32321ac> [page consultée le 8 novembre 2019].) Enfin, soulignant avec Ginette Michaud l'inachèvement et l'incomplétude qui caractérisent la prose d'Amadou, Pierre Hébert soutient quant à lui qu'«[i]l s'agit là d'un trait important des récits postmodernes : une fin ouverte, suspendue, des images hybrides. Dès lors, poursuit-il, [...] les deux métarécits d'Amadou concernant le hockey et le bureau, par leur refus de conclure, représentent probablement les premières caractéristiques du postmoderne chez Poulin, lequel ressortira davantage dans *Les grandes marées* et *Volkswagen Blues* [...]». Pierre Hébert, Jacques Poulin. *La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Œuvres et auteurs», 1997, p. 103-104.

Une traversée de l'univers fantasmagorique de *Faites de beaux rêves* nous permettra de découvrir qu'Amadou vit une aventure dans laquelle se confondent la quête identitaire et la quête de l'imaginaire. D'entrée de jeu, cet écrivain en devenir se trouve dans un état larvé, emmailloté qu'il est dans le « sac familial » (*FBR*, 198), véritable chrysalide de laquelle il sortira papillon un jour prochain. Sur le plan symbolique, ce personnage incarne le récit hégémonique du discours culturel québécois⁵. En opposition à ce que l'on observe chez le commis aux écritures (« nous » centrifuge, espace clos, temps figé de la mémoire refoulée, action empêchée), on trouve chez Théo un ensemble de traits qui, par leur seule présence au sein du roman, permettent d'ébranler dans ses fondements le noyau du discours culturel, un récit dominant, admis et célébré comme allant de soi. Sous les apparences d'un homme à cheval (au cheval invisible !) dont les multiples visages travaillent le texte d'une manière dialogique, en synergie avec les procédés de carnavalisation, se trouve un être polyglotte (québécois populaire, français normatif et littéraire, anglais, allemand) au bagage culturel hétérogène (culture européenne/américaine, savante/populaire), chevauchant par tous les chemins, horizontalement (France/Belgique/Espagne/Italie) et verticalement (États-Unis/Mexique/Amérique du Sud). Sorte de Don Quichotte québécois en quête d'aventures réelles et imaginaires, réalisant aussi la synthèse du mousquetaire français chevaleresque et du téméraire cowboy américain, Théo se présente comme la « fusion harmonieuse⁶ » de toutes les oppositions qui le définissent, contrairement à son « vieux frère » Amadou, image de la division du soi et de l'ina-déquation au monde.

Après avoir tracé un bref portrait des deux principaux personnages de l'histoire et circonscrit les enjeux de leur parcours commun, nous ancrerons notre problématique dans un socle théorique d'inspiration sociocritique fondé notamment sur la thèse avancée par Micheline Cambron dans *Une société, un récit* et sur les réflexions d'André Belleau à propos du carnivalesque bakhtinien. Partant de là, nous verrons comment Théo, personnage associé à la figure du cheval, joue un rôle essentiel dans la quête d'Amadou, ce qui nous permettra de tirer des conclusions sur le rôle de l'imaginaire dans le cheminement des êtres de papier et, plus largement, dans la transformation de la société québécoise.

DEUX PERSONNAGES, UNE PROBLÉMATIQUE

Faites de beaux rêves met en scène deux frères — Amadou et Théo, plus jeune de deux ans (*FBR*, 61) — qui ont grandi ensemble dans le « Vieux-Québec » (*FBR*, 76). Passionné de course automobile, le cadet voyage dans divers pays pour assister aux courses de formule 1. Il gagne sa vie à « préparer, pour les revues de sport automobile, des reportages aussi étoffés et vivants que possible » (*FBR*, 22). Théo ne s'en

5 Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 176.

6 Jaap Lintvelt, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec, Éditions Nota Bene/Paris, L'Harmattan, 2000, p. 218.

cache pas : « Je ne suis pas un vrai journaliste. L'argent des reportages, c'est pour ma carrière de pilote en Europe. » (*FBR*, 26) Cependant, rien ne semble plus douteux que cette carrière de « pilote de Formule 3 » (*FBR*, 26, 195). Ainsi, derrière le « célèbre pilote » (*FBR*, 26) se cache un très bon acteur, un sacré farceur. C'est d'ailleurs lui qui occupera l'avant-scène tout au long du récit. Toutefois, le personnage principal est Amadou. Il incarne la figure de l'écrivain, centrale dans l'œuvre de Jacques Poulin, comme le souligne Pierre Filion : « Amadou, le commis aux écritures, présent dans tous les romans de Poulin, déguisé sous des noms différents et des professions diverses, mais toujours pivot central de l'émotion et de la focalisation. » (*FBR*, 6) Ce commis aux écritures (désignation qui n'apparaît que dans *Faites de beaux rêves*), Jean-Pierre Lapointe le décrit comme un être « solitaire, mélancolique et passif, dont le passé est hanté par le souvenir⁷ » et « la quête pourtant si méticuleuse de l'excellence au travail et au jeu aboutit à un constat d'insignifiance et d'échec⁸ ». En contrepartie, Pierre Hébert présente le jeune esthète sous un jour avantageux : « Théo et Limoilou sont des transcripteurs, le premier, de la réalité, la seconde, de la tradition. L'entreprise d'Amadou est autrement plus périlleuse, car il est "le seul à véritablement inventer des histoires, à prendre le risque de l'invention"⁹. » Il n'en demeure pas moins que le protagoniste croit peu en son talent — « ça peut être plate à mort » (*FBR*, 81), dit-il — et qu'il ne se reconnaît pas un statut d'écrivain¹⁰ : « — Je ne suis pas écrivain. — Tu es quoi ? — Commis aux écritures. » (*FBR*, 196) La sémantique du titre qu'il s'attribue témoigne de la dualité fondamentale d'un personnage se situant entre deux états identitaires conflictuels. D'une part, « commis » désigne un « agent subalterne » (*Le Petit Robert*) dans le cadre d'une structure administrative hiérarchique. D'autre part, le mot « écritures » renvoie à l'idée d'une parole sacrée (*Les Écritures*, la Bible) et signale en quelque sorte la révélation d'une Vérité profonde. En clair, ce titre de « commis aux écritures » symbolise la dissonance, l'incohésion profonde qui caractérise Amadou. Ce dernier n'est pas encore là où il voudrait être. L'espace idéal qu'il souhaite habiter est la *littérature*, véritable « maison de l'être¹¹ », dans le but d'en arriver, comme le souligne Pierre Hébert, à créer « par le langage, dans le langage, le monde des significations¹² ». La quête d'Amadou qui s'amorce dans *Faites de beaux rêves* consistera à trouver des moyens de faire échec à cette désignation bipartite inconfortable — commis (aliénation-empêchement-inertie)/écriture (libération-épanouissement-mouvement) — pour éventuellement la remplacer par une désignation autre à l'image d'une nouvelle

7 Jean-Pierre Lapointe, « Narcisse travesti. L'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 14, en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/200994ar> (page consultée le 8 novembre 2019).

8 *Ibid.*, p. 15.

9 Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, p. 99. La citation est de Gilles Marcotte, « Histoires de zouaves », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 11.

10 S'il se reconnaît le titre d'écrivain, c'est sous le couvert de l'ironie, de l'autodérision : « — Êtes-vous un écrivain connu ? dit-elle en s'adressant au commis. — Très connu, dit Amadou : ma tante Marie, mon oncle Louis, ma cousine Hélène, mon oncle André, ma tante Albertine, mon oncle Édouard, mon cousin Antoine, ma... » (*FBR*, 74-75)

11 « Le langage est la maison de l'être », dit Théo traduisant la célèbre pensée de Heidegger (*FBR*, 93).

12 Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, p. 103 ; l'auteur souligne.

identité, celle d'écrivain, synonyme de « pro-création¹³ » esthétique du soi par le langage.

Tous les commentateurs de l'œuvre ont souligné le rôle d'adjuvant que Théo jouera dans la quête de l'imaginaire d'Amadou, indissociable de sa quête identitaire. À ce sujet, Jean-Pierre Lapointe écrit :

Le seul guide masculin qui exerce une influence certaine sur le protagoniste sera son frère aîné [sic]¹⁴ Théo, présence dominante dans *Faites de beaux rêves*, transfiguré en projection mythique dans les deux romans suivants. Autant le frère cadet [sic] est effacé, timoré, casanier, autant Théo est fougueux, audacieux, aventurier. Il a été dans l'enfance l'initiateur aux mystères du monde et conserve dans l'âge adulte, même éloigné par le temps et l'espace, un rôle de protecteur¹⁵.

Le récit est truffé de passages où Théo offre de l'aide à son frère, l'encourage, le réconforte. Cependant, plus encore que ses paroles bienveillantes et son écoute active, c'est la nature même du personnage, foncièrement duelle, qui sera la plus grande source d'inspiration pour Amadou. Mais avant de prendre la pleine mesure de cette influence bénéfique, encore faut-il cerner l'essence profonde des deux entités figuratives antinomiques que sont Amadou et Théo, ce que la notion de *discours culturel* nous permet de réaliser.

LE DISCOURS CULTUREL QUÉBÉCOIS DANS TOUS SES ÉTATS

Publié en 1974, le roman de Poulin se situe dans la période concernée par l'étude de Micheline Cambron. Dans *Une société, un récit*, cette dernière analyse le discours culturel québécois caractéristique des années 1967 à 1976 par le biais de l'étude de quatre paradigmes (sujet, action, espace, temps) au sein de productions culturelles représentatives de l'époque. Selon elle, ce discours culturel est constitué d'un « récit hégémonique » définissant en quelque sorte l'« identité narrative » de la collectivité québécoise¹⁶ et de « mécanismes de mise à distance qui, inscrits dans la lettre des textes, composent au récit hégémonique une altérité fondatrice du sens¹⁷ ». Postulant que *Faites de beaux rêves* est représentatif du discours culturel québécois, il devrait être possible d'y retrouver ces deux éléments constitutifs. Précisons d'emblée ce à

13 *Ibid.*, p. 104.

14 Le critique fait erreur ici en affirmant que Théo est l'aîné et qu'Amadou est le cadet. Le passage suivant démontre sans équivoque qu'Amadou est plus vieux que Théo : « J'avais neuf ans et Madou onze. » (*FBR*, 61)

15 Jean-Pierre Lapointe, « Narcisse travesti. L'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains », p. 15.

16 « C'est donc dans un rapport au temps, à l'Histoire et ultimement à sa propre identité, qui se révèle articulée sur un mode paradoxal, que se donne à lire le récit commun du discours culturel québécois des années 1967-1976. Ce récit commun raconte la radicale perplexité de la collectivité québécoise face à la définition hégémonique de son identité, qui sert de lieu d'ancrage dans la longue durée à son désir d'évolution dans la courte durée. » Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, p. 180.

17 *Ibid.*, p. 177.

quoi ils réfèrent. D'une part, le récit hégémonique propre au discours culturel commun aurait la particularité d'être transhistorique, c'est-à-dire qu'il serait demeuré fidèle à lui-même depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours¹⁸. En voici les paramètres :

Le sujet réfléchissant y est toujours un « nous » englobant et monolithique, qui est défini circulairement par l'espace clos qui le circonscrit. La conception du temps repose sur une valorisation implicite du passé et sur une éradication du futur qui font du présent un temps de continuation, de permanence. L'espace est clos, il se ramène à des lieux de proximité et d'appartenance, et aucun mouvement ne semble nécessaire à sa construction conceptuelle. La logique des actions, enfin, étant contrainte par un temps et un espace sans perspectives et enfermée dans l'organisation spéculaire d'un « nous » immobile, exclut toute transformation¹⁹.

En opposition à ce « noyau dur remplissant des fonctions hégémoniques » se dressent différentes stratégies discursives permettant de le relativiser, voire de le critiquer, « des procédés de caractère générique, lesquels expriment la manière privilégiée dont chaque genre littéraire établit une distance à l'égard du réel tel que la doxa du récit hégémonique le véhicule²⁰ » : ironie, tragique, lyrisme, etc. Dans le cas du roman, le dialogisme tient souvent lieu de procédé de distanciation. Il se définit comme « l'existence et la concurrence de plusieurs “voix” dans un texte où s'expriment des points de vue idéologiques ou sociaux divergents, voire incompatibles²¹ ». L'un des supports privilégiés de ces « voix » concurrentes est le personnage. Comme le souligne André Belleau, « les mots ne sont pas là pour constituer des personnages ainsi que le croit une sémiotique naïve, au contraire les personnages existent précisément pour que les mots soient prononcés (Gary Saul Morson)²² ». Dans cette perspective, Amadou et Théo doivent être envisagés comme des « phénomènes textuels » produits par les interactions dialogiques des énoncés. Par ailleurs, il importe de signaler que cette opposition littéraire à la doxa du discours social ne se fait pas toujours sans douleur, comme le constate Fernand Dumont :

Par l'abolition momentanée des rapports de la conscience et du monde, une autre conscience et un autre monde peuvent surgir à qui il suffira de devenir poème, tableau ou roman pour qu'ils s'opposent, et pour toujours, aux bruits familiers de la conscience mondaine, leur troublant et énigmatique défi, leur inguérissable blessure²³.

18 Ou du moins jusqu'à 1989, date de publication de l'étude de Micheline Cambron.

19 *Ibid.*, p. 175-176.

20 *Ibid.*, p. 178.

21 Constanze Baethge, « Dialogisme », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, avec la participation à la direction scientifique de l'ouvrage de Marie-Andrée Beaudet, 3^e édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Dicos poche », 2010, p. 181.

22 André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », Jacques Pelletier, *Littérature et société. Anthologie*, avec la collaboration de Jean-François Chassay et de Lucie Robert, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, p. 224-225.

23 Fernand Dumont cité dans *Ibid.*, p. 183-184.

Caractéristique du discours culturel québécois, « cette blessure » demeure selon Cambron la source d'une souffrance irréductible²⁴. Dans son ouvrage *Un coin dans la mémoire*, Yvan Lamonde évoque sensiblement la même problématique. Selon lui, les stratégies colonisatrices britanniques mises en place au cours de l'histoire, fondées sur le principe « diviser pour régner²⁵ », auraient eu pour effet de créer un sentiment d'incertitude, d'indécision généralisée dans la société québécoise²⁶, comme le révèle un certain nombre d'affects criants (sentiment de pauvreté, de fatigue culturelle, d'inachèvement, d'ambivalence, etc.), créant du coup une fissure dans la mémoire de la collectivité. Plutôt que d'envisager la Conquête comme un « trauma », comme d'autres avant lui, Lamonde préfère s'attarder à l'avant et à l'après de ce nœud de l'histoire nationale. Ainsi, écrit-il, « il y a un [...] moment d'avant la division, un moment d'unité de soi. Un paradis perdu sur lequel la mémoire s'est figée²⁷ ». La conséquence d'un tel rapport déficitaire au passé peut engendrer selon lui une attitude amnésique volontaire, cela afin de colmater la brèche et de calmer le mal²⁸.

Ce cadre théorique nous permet de mieux comprendre la dichotomie des « voix » concurrentes que représentent au sein de la fiction les personnages des deux frères. Du point de vue de la théorie de Cambron, Amadou incarnerait le récit hégémonique. Pendant le séjour à Mont-Tremblant, ce dernier préfère la compagnie du noyau des intimes (Limouilou et Théo), aime s'emballoter avec eux dans le « sac de couchage familial » (*FBR*, 153, 156-157), ne participe pas aux jeux organisés avec les festivaliers, ne parvient pas à nouer des relations intimes avec les filles de l'extérieur. Sur le plan de la création littéraire, on remarque sa difficulté à amorcer ses récits (*FBR*, 81-83), lesquels resteront également inachevés (*FBR*, 54, 92), signe de la faible valeur transformatrice de ses actions. Par ailleurs, le rapport d'Amadou au temps est problématique : il ressasse des souvenirs d'enfance (*FBR*, 128), s'attarde plutôt au passé qu'à l'avenir (*FBR*, 123, 128-130, 199-200). Sur le plan spatial, la piste de course symbolise le lieu clos. Certes, il y a mouvement, mais celui-ci demeure circulaire. Une force centrifuge semble empêcher le sujet Amadou de prendre son élan dans le monde, à l'extérieur du cercle d'appartenance. La preuve en est qu'après la course, il décline l'invitation à se joindre au groupe en partance vers une nouvelle destination. Il choisit plutôt de se réfugier dans le cocon du « nous » hégémonique afin de s'évader dans le sommeil. S'inclinant respectueusement devant le choix de son frère, Théo dit : « Un homme peut pas trouver de meilleure place pour dormir que la vieille Gipsy. Les ressorts sont mous et t'as l'impression que ta mère te berce dans ses bras pour t'endormir, je te mens pas. » (*FBR*, 199-200) Nu dans le grand sac de couchage (*FBR*, 200-201), ayant avalé « trois pilules avec une gorgée de bière » (*FBR*, 198), Amadou se prépare à dormir « vingt-quatre heures » (*FBR*, 198). Ainsi

24 *Ibid.*, p. 184.

25 Yvan Lamonde, *Un coin dans la mémoire. L'hiver de notre mécontentement*, Montréal, Leméac, coll. « Phares », 2017, p. 15.

26 *Ibid.*, p. 104.

27 *Ibid.*, p. 105.

28 « Toute situation qui met en cause cette représentation de soi comme intouchable comporte le risque de voir refouler le refoulé. Comporte la douleur de devoir revivre la perte première, primale, de l'unité. La fidélité à soi-même serait cette fidélité-là, cette fidélité à un intouchable [...] » *Ibid.*

s'enfoncera-t-il dans un lourd sommeil artificiel et paralysant, le corps bercé dans les bras de sa « mère », la conscience étouffée par l'ingestion d'un mélange d'alcool et de somnifères puissants. Nul doute : Amadou est un être souffrant qui se retrouvera au réveil « seul comme un chien » (*FBR*, 10). Sur le plan symbolique, il incarne bien cette douloureuse « blessure » dont parlait Cambron à la suite de Dumont, et cette blessure paraît pour le moment inguérissable.

Pour sa part, le personnage de Théo apparaît comme une « construction hybride complexe²⁹ » favorisant la distanciation par rapport à la doxa du discours culturel. Tout d'abord, le rapport au temps chez Théo est autre que celui d'Amadou. Aucunement nostalgique du passé (*FBR*, 128-130), il jouit pleinement du présent tout en se projetant dans l'avenir (*FBR*, 130). Constatant que, pour les pilotes, « le temps s'élargit » (*FBR*, 157), Théo fait lui aussi l'expérience d'un autre espace-temps, celui de l'Histoire. Par ses jeux de rôle, il met à distance le récit commun de manière à le transcender. La théâtralisation lui permet en quelque sorte de réinventer le parcours de sa collectivité : « On a organisé la plus grande partie de fresques historiques depuis la Confédération. [...] [T]out le monde s'est vengé des maudits Anglais. C'est pour ça que le vieux Théo est magané à mort [...] » (*FBR*, 149) Par ailleurs, il fréquente avec plaisir des gens hors du cercle restreint de la famille. Constamment en action, toujours lucide malgré son penchant pour l'alcool (*FBR*, 37), Théo n'hésite pas à sortir du lieu « national », comme en témoigne son départ pour les États-Unis à la fin du récit, dans une sorte de « [m]ouvement de réappropriation symbolique du continent américain³⁰ ». Bref, envers et contre le récit hégémonique, s'étant lesté d'une part encombrante de son passé (personnel/collectif) pour ne conserver que « le soi, plein de l'antérieur métabolisé³¹ », Théo semble avoir réalisé le travail de deuil menant selon Lamonde « à un être souverain, à un acte souverain capable de créer un événement qui ouvre sur une nouvelle histoire³² ». Et c'est sur ce mot *histoire* qu'il faut insister, car s'il est une chose que l'on doit retenir par rapport à l'être et au faire de Théo, c'est cette propension à *jouer à être un autre* que soi-même tout en demeurant lui-même. Comme l'écrit Paul Ricœur, « [l]a métamorphose du monde, selon le jeu, est aussi la métamorphose ludique de l'*ego*³³ ». Parmi le groupe, Théo est celui qui jouera le plus grand nombre de rôles, lesquels sont autant de « variations imaginatives de l'*ego*³⁴ ». En somme, il est l'incarnation exemplaire du double identitaire, et c'est à cet aspect du personnage que nous nous attarderons maintenant en étudiant la figure du cheval, à laquelle il est intrinsèquement lié.

29 Mikhaïl Bakhtine cité dans André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », p. 221.

30 Jean Morency, « L'errance dans le roman québécois », *Québec français*, n° 97, printemps 1995, p. 82, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/1995-n97-qf1229595/44320ac/> (page consultée le 8 novembre 2019).

31 Yvan Lamonde, *Un coin dans la mémoire. L'hiver de notre mécontentement*, p. 106.

32 *Ibid.*, p. 107.

33 Paul Ricœur cité dans Olivier Abel et Jérôme Porée, *Le vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2009, p. 52 ; l'auteur souligne.

34 *Ibid.*

LE CHEVAL, MOTEUR DE L'ACTION

«L'art de dire, chez Poulin, c'est toujours de ne pas dire directement» (*FBR*, 7), écrit Pierre Filion dans son introduction au roman. Ginette Michaud abonde dans le même sens. Selon elle, «les détails deviennent ici de véritables opérateurs textuels, d'autant plus efficaces qu'ils servent à faire voir tout en se déroband eux-mêmes à la vue³⁵». Au début du premier chapitre de *Faites de beaux rêves* apparaît cette phrase banale : «Théo mesurait six pieds et deux. Il était vêtu d'un short en coutil et il portait son fameux chapeau de Camargue.» (*FBR*, 13) Au fil des pages, nous remarquons la fréquente apparition du chapeau³⁶. En tout, l'œuvre de 200 pages comporte 31 occurrences de l'expression «chapeau de Camargue»; elle se trouve dans l'*incipit* et l'*excipit*, et apparaît dans les quatre parties du récit selon une distribution homogène. Un martèlement à ce point soutenu d'un détail vestimentaire interdit d'y voir un simple «effet de réel» visant à assurer l'illusion référentielle. Ainsi, du «petit-détail-qui-fait-vrai³⁷» qu'il était au départ, ce chapeau prend valeur d'indice, de signe³⁸. Théo serait-il un homme à cheval? Le cas échéant, où se cache sa monture³⁹? Puisque nous avons affaire chez cet auteur à «une écriture qui cherche bien plus à suggérer qu'à expliquer⁴⁰», comme le souligne Jean Morency, il ne reste plus qu'à observer à la loupe les chevaux qui transparaissent en filigrane.

En 1992, Jean-Pierre Lapointe proposait une typologie des figures de la masculinité dans l'œuvre de Jacques Poulin. Selon lui, «l'anti-héros marginal [le personnage écrivain] se définit lui-même par une comparaison déficitaire à des modèles masculins stéréotypés⁴¹». Les trois types de modèles servant à la comparaison sont l'homme ordinaire, le héros légendaire et le guide ou le mentor. Dans *Faites de beaux rêves*, c'est à «Théo le héros» et à «Théo guide et mentor» que s'identifiera

35 Ginette Michaud, «Récits postmodernes?», *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 77, en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/036870ar> (page consultée le 8 novembre 2019).

36 Il semble que Théo se soit procuré ce chapeau lors d'un séjour aux «Saintes-Maries-de-la-Mer» (*FBR*, 199), capitale de la Camargue (France).

37 Ginette Michaud, «Récits postmodernes?», p. 75.

38 «[O]n entrevoit ce qu'une lecture détaillée de l'infiniment petit peut donner lorsque le détail cesse d'être le simple véhicule de données sociologiques ou lorsque, détotalisé, il ne renvoie plus à l'ensemble du texte ou au monde comme macrocosme. Dans les textes de Poulin, le détail force le lecteur à constamment revenir sur ses opérations de lecture et lui enjoint, entre autres, de réinterpréter en retour tout le contexte (Poulin affirmera à plusieurs reprises l'importance de la relecture : pas de lecture sans relecture). Ce n'est donc jamais une perte de temps que d'analyser en détail les fictions déjà si économes, si sobres et précises. Poulin n'a de cesse de nous le rappeler, à nous lecteurs trop rapides : il ne faut pas négliger ou mépriser les petits problèmes techniques puisque ce sont eux qui, le plus souvent, sont susceptibles de nous mener le plus loin.» *Ibid.*, p. 79.

39 Hormis les «dix mille chevaux lâchés d'un coup» (*FBR*, 187) renvoyant métaphoriquement au bruit des moteurs des véhicules de course, l'évocation par Amadou de «Jeanne d'Arc sur son cheval» (*FBR*, 95) et de «trois paires de chevaux» (*FBR*, 141) tirant un chariot dans l'un de ses rêves, il n'y a pas d'équidés à proprement parler dans le roman.

40 Jean Morency, «*Le vieux Chagrin*», Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. VIII : 1986-1990, Montréal, Fides, 2011, p. 951.

41 Jean-Pierre Lapointe, «Narcisse travesti. L'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains», p. 15.

Amadou⁴². Ces figures duelles témoignent de la carnavalesque du personnage, procédé que l'on trouve à l'œuvre dans le roman et qui, conjointement à la sémiotique du personnage, contribue à en libérer la « plurivocalité⁴³ ». Selon André Belleau, la textualisation du carnaval procède de deux manières : par la représentation du carnaval lui-même et par le recours à des isotopies carnavalesques. Dans le récit, on trouve d'abord la représentation du carnaval⁴⁴ sous la forme de fresques théâtrales, de beuveries collectives, etc., ce qu'avait déjà remarqué François Gallays⁴⁵. Le carnavalesque s'y exprime également par le biais d'isotopies porteuses des caractéristiques profondément dialogiques du carnaval : oppositions, rabaissements et renversements se trouvent partout associés au burlesque Théo, incarnation parfaite du double identitaire (reporter dans la réalité et cavalier dans l'imaginaire).

LE GARDIAN

Tout au long de l'histoire, Théo porte son chapeau de Camargue qui évoque la figure du gardian à cheval, un « pasteur cavalier chargé de la surveillance et de la conduite de troupeaux de bovins et de chevaux élevés en semi-liberté dans les zones incultes du delta du Rhône⁴⁶ ». Ce métier apparu au Moyen Âge s'est perpétué jusqu'au début du xx^e siècle. Par son rôle de protecteur de la horde, le gardian peut être associé au type du guide ou du mentor que Lapointe définit comme le « [p]rofesseur d'un savoir [...] en mesure de transcender les circonstances et d'ouvrir au protagoniste la voie de la connaissance et du dépassement de soi⁴⁷ ». Dans *Faites de beaux rêves*, ce « professeur » n'est nul autre que Théo, qui interprétera divers rôles : pédagogue, passeur culturel, exégète et mentor⁴⁸. Le rapport qu'entretient le personnage de Théo

42 Pour ce qui est de « l'homme ordinaire » dans *Faites de beaux rêves*, il s'agit de « l'homme à la Kawasaki » (FBR, 45), que Théo surnomme « Matusalem » (FBR, 66).

43 André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », p. 228.

44 « — ... viens juste de finir ma Molson, dit Théo. Je ferme ma gueule parce que les couleurs des voitures, les pneus larges, l'odeur de l'huile, je trouve que c'est beau et que ça ressemble à rien d'autre, même pas au cirque Barnum & Bailey [...] » (FBR, 183)

45 Jacques Poulin, selon François Gallays, « subvertit complètement le rituel [de la course automobile] en exhibant le caractère profondément carnavalesque des quatre journées pendant lesquelles les bières "Dow" ou "Molson", créatrices d'euphorie, rivalisent avec les "Lotus" et les "Ferrari" ». François Gallays, « *Faites de beaux rêves* ».

46 Frédéric Raynaud, « Les gardians de Camargue et leurs chevaux, patrimoine archivistique et photographique pour une étude historique », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 27, 2015, en ligne : <http://insitu.revues.org/12105> (page consultée le 8 novembre 2019).

47 Jean-Pierre Lapointe, « Narcisse travesti. L'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains », p. 15.

48 Dans le rôle du pédagogue, ce Théo « au ton distrait d'un vieux prof de littérature » (FBR, 151) offre volontiers en partage ses connaissances sur une foule de sujets, en particulier sur l'univers de la course automobile qui le passionne — Théo est une « véritable encyclopédie de la course automobile », selon Pierre Filion (« Vivre entre le rêve et la réalité » [FBR, 6]). Pour Pierre Hébert aussi, « [l]e grand connaisseur des courses, c'est Théo; il lui revient toujours de livrer des renseignements sur les pilotes, de raconter des exploits passés, de chercher le sens de ce jeu » (Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, p. 93). Il s'agit d'un « savoir codé » recelant une certaine sagesse, selon François Gallays (François Gallays, « *Faites de beaux rêves* »). À maintes reprises, Théo donnera à ses comparses des leçons de vie inspirées des

avec le gardian de Camargue est doublement intéressant si l'on considère la récente transformation de la profession :

À partir du début du XIX^e siècle et à l'occasion des fêtes patronales ou nationales, les municipalités organisèrent le programme des réjouissances autour de jeux taurins. [...] [D]e simple ouvrier agricole, solitaire et un peu sauvage, sous l'Ancien Régime, il devint l'acteur indispensable des fêtes populaires⁴⁹.

Ainsi, dans son rôle moderne, le gardian prend part au carnaval tout comme Théo qui, parallèlement à son rôle de guide et de mentor, agira à titre de personnage carnavalesqué porteur du couple oppositionnel sérieux/zouave en constante interaction dialogique. En effet, plusieurs passages donnent à voir un Théo grave et austère (*FBR*, 30, 151), côté cérébral auquel s'oppose son attitude de «zouave» (*FBR*, 15, 36, 82) et sa douce folie (*FBR*, 24, 158) : rabaissement profanateur (il récite de la poésie après avoir uriné [*FBR*, 87]), travestissement (il se déguise en secrétaire, soutien-gorge et jupe à l'appui [*FBR*, 87-88]), opposition vie/mort (aux décès tragiques des pilotes s'oppose la mort joyeuse d'un Théo débordant de vie qui craint à tout instant de tomber «raide mort de soif» ou qui est «magané à mort» d'avoir trop bu [*FBR*, 15, 149]), etc.

PREUX CHEVALIER, CHEVALIER ERRANT

Dans la typologie de la masculinité chez Jacques Poulin, outre la figure du guide ou du mentor se trouve celle du héros légendaire, que Lapointe définit comme «modèle normatif de l'énergie mâle dont les prouesses physiques déjouent le destin commun de la médiocrité et défient la mortalité⁵⁰». Dans le récit, ce type du héros renvoie à deux figures : le chevalier et le cowboy. Voyons d'abord celle du chevalier, qui se

expériences de coureurs de renom : «Pour piloter, dit-il citant Nuvolari, vous avez besoin de bons yeux, de bons réflexes, d'une coordination instantanée des bras et des jambes, mais, pour gagner une course automobile, il faut conduire avec son cœur.» (*FBR*, 154-155) De plus, c'est à lui que revient la tâche de révéler la présence signifiante et incontournable de textes sacralisés : «Le succès est quelque chose de personnel et diffère parfois totalement de la victoire.» [Stirling Moss] C'est écrit dans la vieille Gipsy.» (*FBR*, 156) En tant que passeur culturel, Théo communique «tout ce qui lui pass[e] par la tête» (*FBR*, 64) : littérature (Rutebeuf, du Bellay, Ronsard, Racine), philosophie (Bachelard, Heidegger), histoire (Jacques Cartier, Pearl Harbor, la Confédération, la conquête de l'Ouest, La Palice...). Par ailleurs, Théo est à l'origine du troisième récit mythique raconté par Amadou : il s'agit d'«[u]ne sorte de songe, comme [en faisaient] les Anciens» (*FBR*, 144), attribué à Jacques Cartier au sujet de l'éventuelle mort du «Grand Rêve de l'Amérique» (*FBR*, 144). Enfin, notons qu'en tant que mentor, Théo aide le mentoré Amadou dans sa quête de maintes façons : il l'écoute attentivement lorsque ce dernier invente des histoires, il l'encourage (*FBR*, 50, 82, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 124), lui offre son chapeau de Camargue (*FBR*, 130, 199) — chapeau dont il ne se départit pourtant jamais (*FBR*, 88, 197). Amadou lui en sait gré : «[J]e te remercie de m'avoir donné un coup de main. Ça m'a fait du bien.» (*FBR*, 93); «je me sens en paix» (*FBR*, 140).

49 Frédéric Raynaud, «Les gardians de Camargue et leurs chevaux, patrimoine archivistique et photographique pour une étude historique».

50 Jean-Pierre Lapointe, «Narcisse travesti. L'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains», p. 15.

décline de deux façons dans *Faites de beaux rêves* : le preux chevalier et le chevalier errant. Par ses qualités de force et de vigueur, par ses valeurs humaines et spirituelles, Théo incarne la figure du noble paladin qui se porte à la défense des faibles (son frère, la Ceinture verte, Jane) et se met au service des dames, comme le donne à voir cet extrait :

Amadou entendit son frère embrasser plusieurs fois Limoilou. Il devait la serrer contre lui : elle avait un peu de mal à respirer.

— Tu devrais... faire un peu d'air, dit-elle.

— Je vais ouvrir un *mousquetaire*, dit Théo.

Il se leva en passant par-dessus Limoilou et Amadou, et il détacha le carreau de toile qui bouchait la fenêtre, près de l'entrée. Ensuite il sortit dehors.

— Pas de nuages, dit-il en rentrant. C'est plein d'étoiles, il va faire beau demain pour la course.

— Reviens te coucher dans le sac familial, espèce de fou, dit Limoilou. (*FBR*, 158; l'auteur souligne)

On peut s'interroger sur l'effet de sens que produit le recours aux paronymes *moustiquaire* et *mousquetaire*. D'une part, on voit par ce jeu de mots que la carnavalisation du personnage transparait jusque dans son langage. L'énoncé est porteur d'une disjonction où sont juxtaposées deux antinomies, l'une renvoyant à la « parole de tous⁵¹ » propre au réalisme familial, l'autre mettant à distance la pensée commune pour y substituer un intertexte qui ouvre l'esprit à un imaginaire sans limites, à des possibles sans fin. D'autre part, le terme « *mousquetaire* » fait écho à l'attitude chevaleresque de Théo. On le voit ici au chevet de sa belle, Limoilou. Il se montrera aussi galant en maintes autres occasions, trait que le preux chevalier partage avec le chevalier errant. Dans l'extrait suivant, Jacques Poulin convoque Don Quichotte, « création ambiguë de Cervantes⁵² », icône incontournable du patrimoine littéraire mondial :

Théo se leva et salua d'un grand coup de chapeau, à la manière de Don Quichotte s'inclinant devant sa Dulcinée du Toboso. La fille recula d'un pas.

— Excusez-moi, dit-elle. J'allais seulement chercher de l'eau.

— Vous êtes très jolie, dit Théo. Êtes-vous amoureuse de quelqu'un ? (*FBR*, 71)

Deux thèmes s'entrecroisent dans cet énoncé hybride. D'un côté s'y révèlent tous les traits de l'amour courtois et de l'honneur chevaleresque, symbolisés par la présence de Dulcinée (Jane). De l'autre transparait le sentiment du tragique que nous inspire Don Quichotte (Théo). S'il joue les grands séducteurs à la recherche de nouvelles conquêtes amoureuses, cela n'empêche pas Théo d'affirmer (aux dires de Jane) « qu'il est amoureux de Limoilou » (*FBR*, 181). Le versant négatif de l'amour, c'est bien sûr

51 Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, p. 141.

52 « Don Quichotte [...] est à la fois la figure du chevalier héroïque dont l'idéalité transcende la contingence du monde factuel, le sympathique Alonso Quixana dont l'engouement pour les romans de chevalerie prête à sourire et une création ambiguë de Cervantes qui oscille entre la farce et la tragédie. » Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2001, p. 66.

l'échec de la quête amoureuse. Théo avait cette impression « qu'il avait une chance incroyable d'être en vie et d'être avec elle, et en même temps le sentiment que ça ne pouvait pas durer » (FBR, 134). Dans un autre passage du roman, on apprend que c'est Théo, dans sa douce folie des grandeurs imaginaires, qui a donné le surnom « Limoilou » à leur amie d'enfance (FBR, 143). Amadou explique l'origine du patronyme : « [I] y a un vieux manoir qui s'appelle Limoilou dans un petit village de la Bretagne, tout près de Saint-Malo. » (FBR, 143) Puis il fait cette révélation surprenante : « [C]'est dans ce manoir que Jacques Cartier est allé mourir. » (FBR, 144) Peut-on y voir une sorte de prémonition ? Limoilou symbolise pour Théo une double quête inachevée, celle de l'amour et de l'imaginaire qui, finalement, se confondent, à l'instar de celle de Don Quichotte pour qui Dulcinée du Toboso demeurera à jamais insaisissable parce que fictive. L'acte donquichottesque n'est-il pas la quête d'un idéal inatteignable, néanmoins perpétuellement recherché ? « Don Quichotte porte la littérature en lui comme une incurable blessure⁵³ », écrit Marthe Robert. Tout comme « le récit de Cervantes utilise les mythes littéraires et le discours du passé pour susciter un nouvel univers mythique⁵⁴ », les inventions farfelues et souvent dérisoires du Théo de Jacques Poulin ne seraient peut-être en définitive rien d'autre qu'une tentative toujours renouvelée de recréation de soi et du monde. De l'amour aussi.

LE COWBOY

Outre la figure du chevalier, que l'on a associé au type « héros légendaire » de la classification de Lapointe, se trouve celle du cowboy. Cet archétype semble tout à fait à sa place dans le contexte carnavalesque que l'on connaît. Au moment où le groupe se réunit pour se raconter des fables, notamment des « histoires du Far-West » (FBR, 140), Théo choisit d'incarner Buffalo Bill, ayant tous les attributs physiques et vestimentaires attendus pour le faire. Affublé d'un chapeau de cavalier, un « Smith & Wesson » (FBR, 135, 172-173, 199) à la hanche, ce grand gaillard à l'allure athlétique (FBR, 111) porte « une barbe de trois jours [...] forte et très noire » (FBR, 127). Quant à Jane, c'est en Calamity Jane qu'elle se déguise, empruntant à l'insu de son acolyte sa « veste de cuir doublée en mouton » (FBR, 134) et son revolver. On assiste ici à deux transpositions littéraires de personnages historiques de l'époque de la conquête de l'Ouest. Dans *Univers du western*, Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau décrivent le western très succinctement. Il s'agit en essence de l'aventure d'un héros se déroulant dans un paysage de l'Ouest. L'époque dont traite le western (1850-1900) correspond à la conquête d'un espace démesuré par des pionniers en marche vers l'ouest du continent, conquête civilisatrice qui se confond, dans l'imaginaire, avec celle d'un rêve fabuleux, l'*American Dream* : « [L]'Ouest symbolise la disponibilité, la nouvelle naissance de l'homme sur une terre heureuse et libre⁵⁵ [...] » Cette

53 Alain Rey (dir.), « Don Quichotte », *Le Petit Robert des noms propres. Édition 2015*, Paris, Le Robert, 2014, p. 669.

54 *Ibid.*

55 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western. Sources, structures, données permanentes, évolution, mythologie*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », 1973, p. 21.

donne historique a des conséquences sur le plan de la création artistique, comme en témoigne Jean Morency :

[L]’américanité évoque davantage une *quête* identitaire américaine qu’une affirmation de cette même identité qui se ferait *ex nihilo*. D’où l’importance du thème de la transformation et de la métamorphose dans plusieurs textes fondateurs des littératures d’Amérique, puisque l’américanité résulte nécessairement d’un phénomène de différenciation culturelle, voire anthropologique, qui s’inscrit entre deux états ou deux stades de civilisation⁵⁶.

Ainsi, transposée textuellement dans le genre du western, cette aventure de la « *quête* identitaire américaine » donne lieu, selon Astre et Hoarau, à la forme narrative de l’itinéraire⁵⁷, qui se construit par divers procédés : thème de la quête (qui peut parfois correspondre à une « errance infinie »), mise en scène de « l’accomplissement d’une promesse ou d’un engagement (tacite ou explicite) liant le héros au groupe » (par exemple, protéger un être vulnérable) et « résolution d’un antagonisme au profit des valeurs simples, naturelles de la solidarité humaine » (autrement dit, réconciliation momentanée de principes opposés : ordre/liberté, cowboy/Indien, etc.). Dans *Faites de beaux rêves*, l’un des « beaux rêves » d’Adamou, justement, illustre bien tous les éléments de l’itinéraire narratif de la geste de l’Ouest dont parlent Astre et Hoarau :

— Mon frère Théo avait la vieille Winchester de Sitting Bull en travers des genoux [...]. [...] Il faisait claquer son fouet au-dessus des trois paires de chevaux qui tiraient notre chariot [...]. Théo me disait de ne pas regarder en arrière. Je me retournais quand même pour voir la caravane des émigrants qui nous suivaient dans leurs chariots depuis qu’on avait quitté Indépendance sur les bords du Missouri. Théo disait qu’on pouvait prendre la piste de l’Oregon ou celle de Santa Fe. Les villes s’appelaient Abilene, Fort Laramie et Dodge City. Théo n’arrêtait pas de faire claquer son fouet, il voulait aller plus vite que Kit Carson et William F. Cody. C’était nécessaire d’arriver au pied des Rocheuses avant les premières neiges d’octobre. Il se méfiait de Cochise et de Geronimo dans les prairies. Et il disait que si on allait plus au Sud, plus loin que le Grand Canyon du Colorado, on pouvait trouver l’Or de la Californie et la Terre Promise. (*FBR*, 140-141)

Sont réunis dans cet extrait les trois éléments de l’« itinéraire » : la quête à l’américaine (migration de Théo et d’Amadou vers l’Ouest), l’aide au prochain (Théo guide la caravane, instruit Amadou) et la synthèse des oppositions (aventurier solitaire/groupe social, arrière/avant, passé/futur, cowboys/Indiens). En somme, ce rêve est porteur des linéaments d’une éventuelle conquête de l’Ouest américain par le jeune

56 Jean Morency, « Les modalités du décrochage européen des littératures américaines », Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 161-162; l’auteur souligne.

57 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 45-46. Les deux prochaines citations se trouvent aux mêmes pages.

écrivain en devenir — qui se matérialisera dans *Volkswagen Blues*⁵⁸ — et, conséquemment, de la transformation identitaire et culturelle de ce dernier.

Mais il y a plus encore. À la fonction identitaire de l'aventure westernienne se greffe une fonction éthique. Comme l'expliquent Astre et Hoarau, «l'affirmation du *soi-même* et de ses seules valeurs [...], c'est précisément l'attitude héroïque fondamentale; le héros "est un archétype, c'est-à-dire presque dieu, ou qu'il participe de la nature divine. Psychiquement le soi est une *imago dei* dont il ne peut être distingué empiriquement [...]"⁵⁹». Dans le récit (et particulièrement dans le rêve d'Amadou), Théo fait «figure de démiurge (ainsi que le suggère le nom)⁶⁰», précise François Gallays. Comme le héros du western, il incarne un idéal de pureté où «l'adéquation entre l'intérieur et l'extérieur est parfaite, l'équilibre entre l'homme et le monde pleinement assuré⁶¹». Par opposition à Amadou, être foncièrement divisé (commis/écriture), Théo apparaît «*organiquement* et moralement homogène⁶²». De ce trait de caractère distinctif d'un être en parfait accord avec lui-même résultent deux attitudes qui se rencontrent fréquemment chez le héros du western, soit l'authenticité et la franche jovialité, cette dernière prenant la forme d'un humour salé aux origines populaires (vulgarité, cynisme, rire, farces)⁶³. Dans le roman qui nous occupe, on note que Théo n'hésite jamais à livrer le fond de sa pensée (*FBR*, 79, 127). Quant à son attitude bouffonne, elle s'illustre, entre autres, par son penchant à proférer des jurons (*FBR*, 17, 21, 24, 41, 48, 55, 58, 59, 60, 69, 76, 77, 81, 82, 88, 98, 108, 109, 113, 116, 131, 135, 167, 175, 179, 183 et 190!). Sans ses joyeux blasphèmes, Théo ne serait pas Théo, comme le souligne sans ironie Amadou : « — Tabarnak ! entendit le commis [...]. — Je suis content d'entendre ça, dit le commis [...]. Je commençais à me demander si t'étais dans ton état normal. J'avais pas entendu de *tabarnak* depuis une heure ou deux. » (*FBR*, 131 ; l'auteur souligne) Afin d'excuser en quelque sorte ce trait de personnalité plutôt coloré, Amadou dit : « Mon frère Théo passe son temps à dire *tabarnak* et il engueule tout le monde pour rien. Ça veut rien dire⁶⁴. » (*FBR*, 195)

58 Jacques Poulin, *Volkswagen Blues. Roman*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Babel», 1998 [1984], 323 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

59 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 106; la citation est de Carl Jung (*Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1952 [1912]); les auteurs soulignent.

60 François Gallays, «*Faites de beaux rêves*».

61 Bernard Dort (*Le western*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18) cité dans Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 107.

62 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 108; les auteurs soulignent.

63 *Ibid.*, p. 69.

64 Ici, on donnera tort à Amadou en disant que l'on peut certainement voir dans ce trait du personnage, ainsi que dans son goût prononcé pour l'alcool, l'influence des maîtres américains sur l'imaginaire de Jacques Poulin. Pierre Filion affirme que «[s]i l'on boit beaucoup [dans *Faites de beaux rêves*], c'est un peu en hommage à Hemingway, qui levait le coude plus souvent qu'à son tour» (Pierre Filion, «Vivre entre le rêve et la réalité» [*FBR*, 5-6]). Par ailleurs, l'usage abondant de jurons rapproche le personnage de Théo de celui de J. D. Salinger, Holden Caulfield (*The Catcher in the Rye*, 1951). L'admiration de Poulin pour Salinger est bien connue. En 1972, soit deux ans avant la publication de *Faites de beaux rêves*, il l'affirmait clairement : «L'histoire que j'aimerais écrire, ça ressemblerait au *Vieil homme et la mer* d'Hemingway, à cause de la simplicité, à *L'écume des jours* de Boris Vian à cause de la tendresse, à *Nous autres, les Sanchez* de Catherine Paysan, à cause de la chaleur humaine, et à *L'attrape-cœur* de Salinger pour les trois raisons que je viens de dire [...].» (Rachel Cloutier, Rodrigue Gignac, Vincent Nadeau et Richard Plamondon, «Entrevue avec

Quoique solitaire de nature, l'aventurier ne chemine pas complètement seul. Parmi les protagonistes usuels du western, on trouve le hors-la-loi, le shérif, l'Indien et, bien sûr, la femme. Sans elle, c'est un lieu commun de l'affirmer, il ne saurait y avoir de western. Reste à voir en quoi sa présence est absolument requise. À ce sujet, Astre et Hoarau écrivent : « [L]a femme westernienne est en vérité nécessaire, moins pour créer du romanesque que pour mettre en valeur, finalement, le principe viril qui est son antagoniste⁶⁵ [...] » Le genre serait-il antiféminin ? À cela, les auteurs répondent qu'il s'agit plutôt d'une nécessité structurelle : si le western se veut la mise en scène d'une sorte d'homme « adamique », rien d'étonnant à ce qu'apparaisse à ses côtés « l'Ève primordiale⁶⁶ ! Il est vrai que, dans ce genre où le protagoniste se caractérise souvent par une « masculinité essentielle⁶⁷ », la femme semble être réduite à un « principe féminin » visant à faire tomber les hommes. C'est ce qu'on observe à tout le moins dans *Faites de beaux rêves*, où l'on voit la jeune « secrétaire médicale » (FBR, 78) dans le rôle de Calamity Jane⁶⁸, véritable « fille de saloon excitante⁶⁹ » aux « longues jambes bronzées » (FBR, 76) à la « Marlene Dietrich » (FBR, 80), dont « les seins [...] se dessin[ent] sous la mince chemise » (FBR, 74), qui joue à l'effeuilleuse devant une foule soûle et gouailleuse (FBR, 149, 155). La « belle Calamity » (FBR, 169), comme l'appelle Théo, est fort consciente de l'attrait sexuel qu'elle exerce sur la gent masculine — « Théo [...] a envie de moi à cause de mes jambes. » (FBR, 100) —, et le jeu de la séduction paraît être l'unique motivation de ce personnage typiquement westernien — « Il me regarde, dit-elle en souriant. J'ai toujours envie que les hommes me regardent. » (FBR, 180) En définitive, et comme on pouvait s'y attendre en vertu du pacte de lecture que nous propose cette fiction à l'accent westernien, la présence de Jane dans l'histoire sert à mettre en valeur le héros qui aura à deux reprises (FBR, 149, 155) l'honneur (et le courage !) de se porter au secours de cette jolie femme fatale exposée à un gravissime danger : « — Tabarnak ! dit Théo. Calamity fait un autre strip-tease ! Faut que j'aille la sortir de là avec mon Smith & Wesson ! » (FBR, 155)

Il ne faut toutefois pas se bercer d'illusions. En fin renard, Jacques Poulin se joue ici du code romanesque comme Théo s'amuse (un peu à nos dépens) à jouer le

Jacques Poulin », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 10, cité dans Laurent Mailhot, « Présentation. Le voyage total », p. 3.) *Faites de beaux rêves* ne constitue-t-il pas la réalisation (fort réussie) d'un tel programme ?

65 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 134-135.

66 *Ibid.*, p. 135.

67 *Ibid.*, p. 108.

68 Martha Jane Cannaray, alias Calamity Jane (1852-1903), est un personnage de la conquête de l'Ouest américaine, auteure d'exploits remarquables dans le domaine équestre et le maniement des armes, qui lui firent une réputation sensationnelle de son vivant. Son histoire personnelle, cependant, est plutôt sombre (alcoolisme, déchéance, pauvreté). Comme plusieurs personnages historiques, soulignent Astre et Hoarau, « [L]es transpositions filmiques du personnage vont [...] toutes dans le sens d'une idéalisation étonnante, comme si, là encore, la "récupération" d'un personnage de hors-la-loi témoignait aujourd'hui des vertus d'aventure et d'héroïsme de la race éteinte de ces surhommes et de ces surfemmes qui "firent l'Amérique" » (Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 136). La manière dont Jacques Poulin dépeint Calamity Jane dans *Faites de beaux rêves* ne correspond que très peu à l'image hollywoodienne de l'« amazone indomptable » (*ibid.*, p. 137). Certes, Jane tente de se donner des airs de rebelle en agrémentant son costume western du Smith & Wesson de Théo (FBR, 134-135). Néanmoins, ce sont ses traits de femme fatale qui prédominent, ainsi qu'un certain défaitisme coupable (FBR, 180, 191-192).

69 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 132.

justicier intrépide et macho. Il aurait été facile de tomber dans le piège du jugement de valeur, de ne voir dans *Faites de beaux rêves* que la réplique du schéma narratif très convenu (et sexiste, n'ayons pas peur des mots) du western dans sa facture la plus traditionnelle. Pour dégager la pleine signification de l'œuvre, il fallait plonger sous les apparences. Ainsi, par le biais de cette « construction hybride complexe⁷⁰ » qu'est le personnage de Théo, l'auteur souligne, quoique très subtilement (mais là ne réside-t-elle pas en essence la force de son style?), les vertus d'une vie cohérente. Car il faut bien l'admettre : dans son rôle de Buffalo Bill, Théo est on ne peut plus fidèle à lui-même. *Il est ce qu'il doit être*, un héros conséquent, un demi-dieu en quelque sorte à l'image du petit-fils de Sisyphe, Bellérophon⁷¹, dirigeant sa monture Pégase avec fougue et agilité.

Mais pourquoi Théo a-t-il choisi très précisément d'incarner Buffalo Bill plutôt que Jesse James — dont il est fait mention dans *Faites de beaux rêves* (FBR, 199) et dans *Volkswagen Blues* (VB, 155-156, 158) — ou tout autre personnage célèbre de l'épopée western (Daniel Boone, David Crockett, Kit Carson, etc.)? De son vrai nom William Frederick Cody (1846-1917), ce héros légendaire de la conquête de l'Ouest a pratiqué divers métiers : cow-boy, trappeur, chercheur d'or, cavalier pour le Pony Express, éclaireur chez les nordistes pendant la guerre de Sécession, membre de la cavalerie américaine en lutte contre les Indiens et chasseur de bisons. Fondateur du Wild West Show (1883), il produisit ce gigantesque cirque aux États-Unis et en Europe pendant une trentaine d'années. L'originalité de son entreprise tient au fait qu'elle se situe à « une époque-charnière⁷² », survenant précisément au moment où « l'Ouest sauvage est encore une réalité prestigieuse, mais l'aura qui l'environne s'affaiblit⁷³ ». « Roi des hommes de la Frontière⁷⁴ », W. F. Cody alias Buffalo Bill est à cheval entre deux mondes, l'ancien et le nouveau. De ce fait, il est sans contredit le personnage historique de l'entre-deux par excellence : cow-boy (gardien et conducteur de troupeau de bisons) et cowboy (acteur jouant la scène de la chasse aux bisons) évoluant entre le réel (les plaines américaines) et l'imaginaire (la plaine théâtralisée). Autrement dit, avec lui s'achève la grande geste de l'Ouest, qui est action conquérante, et débute le mythe de l'Ouest, souvenir de l'épopée colonisatrice à l'aube du

70 Mikhaïl Bakhtine cité dans André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », p. 221.

71 Cherchant un jour à s'élever dans les cieux jusqu'à l'Olympe, Bellérophon fait une chute fatale et est condamné à errer en solitaire jusqu'à sa mort, ce qui n'est pas sans rappeler les affres du destin de son aïeul et, dans le cas qui nous occupe, la fin du parcours de Théo dans *Volkswagen Blues*. Son aventure ressemble à celle de l'homme absurde dont Albert Camus donne trois illustrations dans *Le mythe de Sisyphe* : « L'amant, le comédien ou l'aventurier jouent l'absurde. [...] Ils savent, voilà toute leur grandeur, et c'est en vain qu'on veut parler à leur propos de malheur caché ou des cendres de la désillusion. Être privé d'espoir, ce n'est pas désespérer. [...] Ils ne cherchent pas à être meilleurs, ils cherchent à être conséquents. Si le mot sage s'applique à l'homme qui vit de ce qu'il a, sans spéculer sur ce qu'il n'a pas, alors ceux-là sont des sages. » (Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 2005 [1942], coll. « Folio/Essais », p. 125-126.) En tant que chevalier, gardien et cowboy, le Théo de Jacques Poulin n'est-il pas à la fois l'amant, le comédien et l'aventurier dont parlait Camus ? À n'en pas douter, il incarne de manière exemplaire l'homme absurde, lucide et conséquent, prince « sans royaume » conscient que « toutes les royautés sont illusoire » (*Ibid.*, p. 125).

72 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, p. 70.

73 *Ibid.*; les auteurs soulignent.

74 *Ibid.*

devenir cinématographique. Dans *Faites de beaux rêves*, Théo se présente bel et bien sous les traits de l'homme de la frontière et du cirque. Accoutré d'un costume de cowboy, un pied dans le réel et l'autre dans l'imaginaire, il narre des récits, fabule et chante. De plus, à l'instar de son modèle westernien, il vit en nomade sur deux continents (Europe, Amérique), et sa vieille Gipsy — roulotte élevée au rang de personnage avec ses 41 occurrences⁷⁵ — ne manque pas de rappeler à la fois les chariots des pionniers de l'Ouest américain (*FBR*, 140-141) et les wagons de cirque, «*small, travelling circuses which crisscrossed America in brightly coloured wagons throughout the nineteenth century*⁷⁶».

« ... FAITES DE BEAUX RÊVES »

En résumé, c'est par l'entremise de ses personnages hauts en couleur que Jacques Poulin fait entendre, au sein de cette étrange petite fable, une multitude de voix évoquant la possibilité d'une réinvention du sujet individuel et collectif à l'aune d'une culture repensée en fonction d'un recentrement identitaire (décrochage européen⁷⁷, américanité assumée). De ce fait, l'auteur représente de manière exemplaire le «*conflit des codes*⁷⁸» propre à la période des années 1970, moment où le rapport à l'espace est déterminant. Partant de l'image symbolique de la piste de course, le roman nous invite à interroger diverses postures idéologiques, à remettre en question le récit hégémonique du discours culturel québécois. Doit-on opter pour l'inertie ou le mouvement ? Le cas échéant, quelle direction prendre ? Sur le circuit du Mont-Tremblant, «*dix mille chevaux lâchés d'un coup*» (*FBR*, 187), les voitures s'élançant dans une euphorique et périlleuse cavalcade. Les chevaux-vapeur ne peuvent néanmoins rien accomplir sans une force directrice qui oriente adéquatement toute leur puissance. Cette force de direction, ce sont les pilotes qui la détiennent⁷⁹. Ainsi en est-il de l'imaginaire d'Amadou, énergie créatrice prête à s'élançer à la conquête du langage. Impuissant à bien la gouverner, le commis aux écritures fait appel à son frère, dont les qualités de pilote sont attestées, comme il l'avait entrevu dans ce rêve où Théo est conducteur de «*trois paires de chevaux*» (sa «*formule 3*»?). Le cheval, «*par sa puissante musculature et son caractère fougueux, symbolise l'inconscient, la force du désir, l'énergie libidinale*⁸⁰». La maîtrise du cheval symbolise donc le contrôle de ces pulsions. Cavalier et conducteur d'attelage, Théo personnifie ce modèle héroïque alliant énergie pulsionnelle et contrôle de soi qui servira d'inspiration à

75 À cela s'ajoutent cinq mentions du mot «Gipsy» à titre de code lors de la grande opération d'observation de la course par les comparses (*FBR*, 174, 178, 182, 190).

76 Elaine Walker, *Horse*, London, Reaktion Books Ltd, coll. «Animal Series», 2008, p. 159. «Petits cirques ambulants qui parcouraient l'Amérique à bord de wagons colorés au dix-neuvième siècle» (nous traduisons).

77 Jean Morency, «Les modalités du décrochage européen des littératures américaines».

78 André Belleau, «Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise», *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 167-174.

79 «Limoilou demanda si Fangio était le meilleur pilote de tous les temps. — Trouve-moi un autre pilote qui a gagné cinq fois le Championnat du monde, répondit Théo. Il avait les jambes croches comme un vieux cow-boy [...], mais quand il prenait le volant...» (*FBR*, 155)

80 Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2005, p. 226.

Amadou, comme nous le montre la suite de l'œuvre. Ce sera également grâce à son frère qu'Amadou en viendra à interroger la partie américaine de lui-même⁸¹, ce qui le conduira jusqu'à San Francisco dans *Volkswagen Blues*, roman qui poursuit en quelque sorte l'histoire amorcée dans *Faites de beaux rêves*.

Le titre de ce quatrième roman de Jacques Poulin est à la fois injonctif et programmatique. Il indique que le rêve, préfigurant l'action transformationnelle, annonce le devenir (artistique), le nouvel homme à naître (écrivain). Dans et par le songe, Amadou se construit petit à petit, non pas à l'image de son frère, mais en tant qu'être qui pourra éventuellement, comme Théo a su le faire, transcender tous les dualismes pour les mettre au service de l'art. Il n'y a pas de destin sans récit, suggère Micheline Cambron. Par conséquent, on ne peut se définir et se transformer qu'en se racontant⁸², d'où la nécessité, pour faire sens de nos aventures personnelles et collectives, d'être à l'écoute des fictions porteuses de nos rêves, rêves qui seront, pour une large part, les réalités de demain : « Si la littérature n'a pas pour finalité d'être efficace [...], elle peut sûrement [...] favoriser l'apparition et le nécessaire rapprochement d'un certain nombre de conditions d'ordre intellectuel et psychologique qui, elles, permettent et même hâtent les changements sociaux et politiques⁸³. » Publié à mi-chemin entre les années 1960 et 1980, dans la foulée de nombreux récits de décolonisation⁸⁴, *Faites de beaux rêves* annonce l'apparition prochaine en littérature québécoise d'univers romanesques postcoloniaux⁸⁵ peuplés d'êtres réconciliés avec eux-mêmes⁸⁶, dans un nouveau rapport à la culture et à l'espace.

81 L'expression est de Jacques Poulin lui-même : voir Jean Morency, « Les modalités du décrochage européen des littératures américaines », p. 170.

82 « L'identité [...] ne saurait avoir d'autre forme que narrative, car se définir c'est toujours ultimement se raconter. Une collectivité (ou un individu [...]) se définirait donc à travers les histoires qu'elle se raconte à elle-même sur elle-même [...]. » Micheline Cambron, *ibid.*, p. 176.

83 André Belleau, « Littérature et politique », *Surprendre les voix*, p. 75-76.

84 Si l'on en croit le titre de l'ouvrage de Maurice Arguin, la période du colonialisme se terminerait aux alentours de 1965 : Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, préface de Maurice Lemire, Montréal, L'Hexagone, coll. « Centre de recherche en littérature québécoise », 1989, 277 p.

85 Marie Vautier, « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la "marge" », *Études littéraires*, vol. XXVII, n° 1, été 1994, en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/501067ar> (page consultée le 8 novembre 2019).

86 « L'évolution des personnages au cours des romans successifs révèle comment ils réussissent progressivement à surmonter la dualité des oppositions binaires, en les combinant dans une fusion harmonieuse. » Jaap Lintvelt, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, p. 217-218.

MÉTIS IMAGINAIRES, PENSÉES MÉTISSÉS ET IMAGINAIRE MÉTISSÉ CHEZ JACQUES POULIN

+ + +

PAMELA V. SING
Université de l'Alberta

Les travaux d'Edward Saïd au sujet de l'orientalisme confirment que la tentative de saisir une culture autre que la sienne est une entreprise délicate et problématique, quasiment toujours vouée à l'échec¹. D'une part, les préjugés et les stéréotypes influencent inévitablement le « regard » prétendument posé sur l'autre et risquent de mener à sa déshumanisation. D'autre part, la représentation qui en ressort dit plus du sujet que de l'objet. Cela étant, ne conviendrait-il pas de reconnaître la valeur intellectuelle, littéraire et socioculturelle d'œuvres où l'écriture de l'autre résulte d'une approche éthique, nuancée qui ne cherche ni à exotiser ni à instrumentaliser son sujet, mais plutôt à révéler la richesse, la complexité et la spécificité de son caractère et de sa culture ?

Il s'agit là d'une question certes importante en ce qui concerne tous les groupes culturels vivant au sein d'un pays dont l'un des traits nationaux essentiels est sa diversité, mais à l'ère de la Commission de vérité et réconciliation, il semble particulièrement pertinent de nous pencher sur la représentation de l'autre autochtone. Or, tandis que les lectorats canadiens et québécois commencent à se sensibiliser à diverses réalités concernant les Premières nations, il en va autrement de la reconnaissance des Métis. Si, vers le milieu du XIX^e siècle, ceux de l'Ouest canadien croyaient que leur peuple constituait la Nouvelle Nation², la résistance — ou rébellion — du Nord-Ouest en 1885, qui s'est soldée par une défaite aux mains des troupes fédérales, suivie de la pendaison de Louis Riel, condamné pour haute trahison, leur a valu l'opprobre de tous, qu'ils aient été en faveur ou non de ce soulèvement armé contre le gouvernement canadien. Leur altérisation a conduit à la dissolution de plusieurs de leurs communautés, à la désidentification/réidentification d'un grand nombre d'individus, ainsi qu'à l'existence extrêmement discrète de ceux qui sont « demeurés » Métis. « Disparus » de la conscience collective canadienne, devenus « le peuple oublié

1 Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, p. 272.

2 Olive Patricia Dickason, « From "One Nation" in the Northeast to "New Nation" in the Northwest: A Look at the Emergence of the Métis », Jacqueline Peterson and Jennifer S. H. Brown (dir.), *The New Peoples: Being and Becoming Métis in North America*, Winnipeg, University of Manitoba Press, coll. « Manitoba Studies in Native History », 1985, p. 19-36.

du Canada³», les Métis n'ont commencé à réapparaître sur la scène publique que près d'un siècle plus tard. Dans l'introduction à son autobiographie *Halfbreed* (1973), grande œuvre des littératures autochtones au Canada, Maria Campbell s'adressait à nous, lecteurs, insistant sur le fait qu'elle nous visait en l'écrivant, car elle voulait que nous sachions ce que c'était, être une Métisse dans notre pays: «Je veux vous raconter nos joies et nos peines, la pauvreté oppressante, les frustrations et les rêves⁴.» Deux décennies plus tard cependant, deux Métisses intellectuelles et activistes, Emma LaRocque (née en 1949) et Janice Acoose (née en 1954), constataient, en 1991 et en 1995 respectivement, la nécessité de faire connaître l'humanité des peuples autochtones: le discours social déshumanisait l'indianité et il ne reconnaissait même pas l'existence de la métissitude ou de la métissité⁵. Depuis lors, les temps ont changé. Tant et si bien que d'aucuns prétendent qu'actuellement, c'est *cool*, d'être Métis⁶.

Qu'en est-il dans le domaine littéraire au Québec, et plus particulièrement chez Jacques Poulin? Car cet auteur a fait paraître deux romans ayant pour protagoniste une jeune Métisse portant le même nom. Jusqu'à quel point est-elle représentée de façon «acceptable», soit dans une perspective qui se veut libertaire, ni répressive ni manipulatrice? Vingt-sept ans séparent les deux romans. A-t-elle évolué dans l'intervalle?

Le retour d'un même personnage pourrait sembler anodin dans la mesure où l'un des traits les plus communément relevés chez Poulin est la permanence de certains éléments (mots, tournures, personnages, situations et passions). Tandis que d'aucuns y voient un défaut⁷, il est plus probant de reconnaître avec Lise Gauvin que, si «chaque roman s'amuse à citer les précédents», il ne s'agit pas de pur sentimentalisme: le système de renvois sert plutôt à «déjouer la simple réminiscence et

3 Donald Bruce Sealey et Antoine S. Lussier, *The Métis: Canada's Forgotten People*, Winnipeg, Manitoba Métis Federation Press, 1975, 200 p.

4 Maria Campbell, *Halfbreed*, Toronto, McClelland and Stewart, 1973, p. 8.

5 Voir Hartmut Lutz, «Emma LaRocque», *Contemporary Challenges. Conversations with Canadian Native Authors*, Saskatoon, Fifth House Publishers, 1991, p. 181; et Janice Acoose (Misko-Kisikāwihkwē [Red Sky Woman]), *Iskwewak. Kah' Ki Yaw Ni Wahkomakanak. Neither Indian Princesses nor Easy Squaws*, Toronto, Women's Press, 1995, p. 32. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *I* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6 Stéphane Dandeneau, Pauline Turenne, Christiane Perreault, Laura Penner et Laurence Kirmayer, «*Un Métchif, c'est jamais pris*» (*Ainé*). *Résumé du projet: Récits de résilience des Métis francophones du Manitoba*, Montréal, Réseau de recherche en santé mentale chez les Autochtones, 2013 [2012], 132 p.

7 La parution en 2015 du 14^e roman de Jacques Poulin, *Un jukebox dans la tête*, a amené l'auteur d'une chronique littéraire à évoquer l'image «d'une vieille tante qu'on aime bien, accueillante et chaleureuse, [mais dont la] fidélité touchante au passé et à l'identique [suscite] la lassitude, la déception, l'ennui». Il citait comme preuve le fait que, contrairement aux romans publiés entre 1978 et 1993 — à savoir *Les grandes marées*, *Volkswagen Blues*, *Le vieux Chagrin*, *La tournée d'automne*, auxquels s'ajouterait *L'anglais n'est pas une langue magique* (2009) —, les derniers romans pouliniens présentent les «mêmes ingrédients». Reprochant au romancier de ressasser de plus en plus «ses propres clichés», le chroniqueur concluait son texte en opinant que la «“petite musique” bien reconnaissable, avec ses notes de mélancolie et de minimalisme, ses variations sur les mêmes thèmes et les mêmes motifs [...], est d'une tristesse infinie». Christian Desmeules, «Petite musique en boucle», *Le Devoir*, 7 février 2015, en ligne: <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/431037/petite-musique-en-boucle> (page consultée le 8 novembre 2019).

[à] se contester⁸». Dans une étude parue en 1992, Ginette Michaud renchérisait sur ce qu’observait Gauvin en ajoutant que la pratique, certes, favorise la complicité des lecteurs, mais

il s’agit, plus essentiellement, de la possibilité de déplacer dans l’après-coup ce qui a été écrit avant, de modifier et de renouveler l’interprétation que le lecteur pouvait avoir d’un texte, en l’obligeant de la sorte, par tout un jeu très complexe sur le temps romanesque, fait de retours en arrière et d’anticipations, de rappels et de projections, à une constante et active relecture qui, mine de rien, remet en cause les limites et les frontières passant entre chaque livre, et jusqu’à l’idée même du livre⁹.

Poulin a prétendu que *L’homme de la Saskatchewan* n’est pas une suite à *Volkswagen Blues*¹⁰, mais tel que je m’appliquerai à le faire ressortir dans cette étude, le rôle joué par le personnage de la Métisse prête à tout le moins une certaine continuité aux deux ouvrages. Aussi chercherai-je à déterminer si le personnage a évolué, tout en tenant compte du caractère soit stéréotypé, soit innovateur de ses attributs. Je commencerai cependant par une courte mise en contexte visant à donner quelques précisions sur le terme « Métis » et sur l’évolution de sa signification au Québec.

QUELQUES PRÉCISIONS SUR LES TERMES « MÉTIS » ET « MÉTIS »

Au Canada, la définition du terme « Métis » engage bien des débats, et ce, non seulement parmi les « autorités » juridiques, politiques et académiques, mais aussi parmi les Autochtones. Pour la plupart des Canadiens, le terme se réfère aux gens d’origines mixtes. Selon certains, il faut qu’au moins un ancêtre soit Autochtone. Pour d’autres, le terme devrait être à la disposition d’Autochtones qui, à cause de leur ascendance mixte et des dispositions discriminatoires de la Loi sur les Indiens, ont été dépossédés de leur appartenance à une communauté des Premières nations. Pour Chris Andersen, chercheur métis, les Métis sont l’un des peuples autochtones, c’est-à-dire une nation distincte ayant une histoire et des codes d’appartenance spécifiques qu’il faut respecter. Selon sa définition, les Métis sont *devenus* un peuple à force de partager une même expérience qui s’est cristallisée en une identité nationale pendant une période spécifique de l’histoire du Canada. Leur nation a vu le jour dans les prairies canadiennes, plus précisément dans la région de la rivière Rouge¹¹, et si

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

9 Ginette Michaud, « Jacques Poulin : petit éloge de la lecture ralentie », François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides/Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l’Université d’Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1992, p. 367.

10 Régis Tremblay, « Jacques Poulin : le fantôme de l’écrivain », *Le Soleil*, 1^{er} octobre 2011, en ligne : <https://www.lesoleil.com/archives/jacques-poulin-lefantome-delecrivain-4624d293069cb080a18eb05a43e389a6> (page consultée le 8 novembre 2019).

11 Pour ce qui est de la nation métisse historique de la Rivière-Rouge, Auguste-Henri Trémaudan, avocat, journaliste et homme de lettres, a expliqué que, « [a]u début du dix-neuvième siècle, la nation métisse, alors dans son épanouissement, comprenait deux groupes assez distincts, les Métis français ou Bois-Brûlés,

cette histoire et ces codes ne font pas partie de la réalité d'un individu ou d'une communauté, même s'ils s'identifient comme étant Métis, ils ne peuvent être considérés comme des Métis (écrit avec une majuscule¹²). Tout autre est la position de Denis Gagnon, ancien titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur l'identité métisse (2004-2014) et directeur du projet «Le statut de Métis au Canada» subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) (2013-2018) : selon lui, la lutte des «autres» Métis pour faire reconnaître leurs droits ancestraux et juridiques est légitime¹³.

Or en 2003, la Cour suprême du Canada a rendu le jugement *Powley*, qui atteste l'existence d'une communauté métisse dans la région de Sault-Sainte-Marie en Ontario¹⁴. Au cours des 3 années suivantes, quelque 40 communautés à travers le Canada ont réclamé le statut de Métis. Jusqu'ici, aucune tentative n'a réussi, mais cela n'a nullement empêché les uns et les autres, dont 69 360 individus au Québec en 2016¹⁵ — ce qui représente une augmentation de 149,2 % depuis 2006 —, de s'identifier comme «Métis». Aucune loi n'accorde de reconnaissance officielle aux communautés métisses au Québec, bien que, de toutes les provinces, ce soit au Québec que les chiffres de croissance démographique pour les Métis sont les plus élevés.

dont la langue paternelle était le français, et les Métis anglais dont la langue paternelle était l'anglais. Mais comme les Bois-Brûlés étaient de beaucoup les plus nombreux, et généralement les plus développés, c'est chez eux surtout qu'il faut chercher le respect des traditions ancestrales et les traits les plus caractéristiques pour esquisser un tableau des mœurs et de la mentalité de la nation métisse». Auguste-Henri de Trémaudan, *Histoire de la nation métisse dans l'Ouest canadien*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. «Documents historiques», 1935, p. 47.

- 12 «J'emploie "Métis" pour me référer à l'histoire, aux événements, aux chefs et aux territoires, à la langue et à la culture associés au développement des Métis chasseurs de bison et négociants des Plaines du nord, en particulier pendant la période allant des commencements des brigades constituées pour effectuer les chasses au bison au début du XIX^e siècle jusqu'à l'Insurrection du Nord-Ouest de 1885.» Je traduis. L'original se lit ainsi : «I use "Métis" to refer to the history, events, leaders, territories, language, and culture associated with the growth of the buffalo hunting and trading Métis of the northern Plains, in particular during the period between the beginning of the Métis buffalo brigades in the early nineteenth century and the 1885 North West Uprising.» Voir Chris Andersen, «Métis». *Race, Recognition, and the Struggle for Indigenous Peoplehood*, Vancouver, UBC Press, 2014, p. 24.
- 13 Voir, entre autres, Denis Gagnon et Hélène Giguère (dir.), *L'identité métisse en question. Stratégies identitaires et dynamismes culturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Anthropologie/Ethnologie», 2012, 346 p.; Denis Gagnon, «Les "autres" Métis», *L'Encyclopédie canadienne/Historica Canada*, 21 juin 2016, en ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-autres-metis> (page consultée le 8 novembre 2019).
- 14 Ce jugement stipule que «[l]e mot "Métis" [...] vise les peuples distincts qui, en plus de leur ascendance mixte, possèdent leurs propres coutumes, façons de vivre et identité collective reconnaissables et distinctes de celles de leurs ancêtres indiens ou inuit d'une part et de leurs ancêtres européens d'autre part. Les communautés métisses ont vu le jour et se sont épanouies avant que les Européens ne consolident leur emprise sur le territoire et que l'influence des colons et des institutions politiques du vieux continent ne devienne prédominante». (R. c. *Powley* [2003] 2 R.C.S. 207 : paragr. 10).
- 15 Statistique Canada, *Les peuples autochtones au Canada : faits saillants du Recensement de 2016*, en ligne : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/171025/dq171025a-fra.htm> (page consultée le 8 novembre 2019).

FAÇONS D'ÊTRE ET DE FAIRE « MÉTISSÉS »

En plus de l'intérêt accru pour l'identité proprement métisse, le discours social témoigne d'un certain engouement pour ce qu'on pourrait appeler des « valeurs » ou « attitudes » dites métissées. En 2011, l'historien et sociologue québécois Denys Delâge, qui avait déjà abordé en 1984¹⁶ l'aspect relationnel entre les habitants de la Nouvelle-France et les Autochtones en affirmant que l'habitus des premiers avait été influencé par celui de ces derniers, avançait que

la colonisation française en Amérique du Nord s'est caractérisée par un *modèle métis*¹⁷ de relations avec les Amérindiens dont les cultures ont inspiré la critique sociale de l'Occident. Après la Conquête de la cession de 1763, les francophones auraient refoulé la part amérindienne en eux afin de réclamer des droits identitaires à titre de civilisés¹⁸.

Dans cette perspective, avoir peur de passer pour des Sauvages équivaut à avoir honte de soi. Entre autres exemples de tentatives visant à rectifier la situation en embrassant le caractère autochtone de certaines attitudes et de certains comportements québécois, je citerai le film écrit et réalisé par Carole Poliquin et Yvan Dubuc qui est paru en 2015 : *L'empreinte. Un voyage au cœur de notre identité*¹⁹.

Quant au Métis imaginaire dans des textes proprement littéraires, un tour d'horizon rapide révèle sa rareté au Québec, qu'il s'agisse d'œuvres de nature auto-fictionnelle ou fictionnelle. Sans nullement prétendre à l'exhaustivité, je citerai les auteurs et titres suivants : [i] de Jacques Ferron, le roman *Le ciel de Québec*²⁰; [ii] de Robert Lalonde, des romans, dont *Le dernier été des Indiens*²¹, *Le diable en*

16 Denys Delâge, *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est, 1600-1664*, Montréal, Boréal express, 1984, 416 p.

17 Une perspective similaire s'exprime dans *A Fair Country: Telling Truths about Canada* (2009), essai traduit en français sous le titre *Mon pays métis. Quelques vérités au sujet du Canada*, et dont l'auteur John Ralston Saul soutient que les Canadiens forment une société métisse construite sur les principes amérindiens de paix, de justice et de bon gouvernement. Il est pertinent que dans son poème « To a Fair Country », la poète métisse Marilyn Dumont détaille les nombreux aspects injustes du système de certificats mis au point par le gouvernement canadien dans le but d'éteindre les droits territoriaux des Métis, autant d'aspects qu'elle voudrait oublier. Voir Marilyn Dumont, *The Pemman Eaters*, Toronto, ECW Press, 2015, p. 52-53.

18 Denys Delâge, « La peur de "passer pour des Sauvages" », *Les Cahiers des dix*, n° 65, 2011, p. 1-45, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1007771ar> (page consultée le 8 novembre 2019); je souligne. Reprises sous la forme d'une conférence présentée dans le cadre des Conférences Gérard-Parizeau le 27 novembre 2013, que Delâge prononçait en tant que 13^e lauréat du prix Gérard-Parizeau, les prémisses de l'étude ont sans doute eu un plus vaste écho auprès du public québécois qu'en 2011.

19 Carole Poliquin et Yvan Dubuc (réalisateurs), *L'empreinte. Un voyage au cœur de notre identité*, Les productions ISCA, 2015, 88 minutes.

20 Jacques Ferron, *Le ciel de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1969, 403 p.

21 Robert Lalonde, *Le dernier été des Indiens*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 157 p. Le narrateur autodiégétique est le petit-fils d'un couple exogame — la grand-mère était une « belle sauvagesse »; aussi, bien qu'il ait le sentiment de « naître » auprès de son amoureux, Kanak l'Indien, il s'agit d'un personnage métissé, non pas d'un Métis. J'en fais mention principalement à cause de la façon dont le personnage s'identifie dans un roman antérieur. Voir la note 27 du présent article.

personne²² et *Sept lacs plus au nord*²³; [iii] de Virginia Pésémapéo Bordeleau, deux romans — *Ourse bleue*²⁴ et *L'amant du lac*²⁵; [iv] de Michel Noël, deux romans pour la jeunesse — *Le Métis amoureux*²⁶ et *Pien/Métis*²⁷; [v] du bédéiste François Lapierre, deux tomes de la série *Sagah-Nah* — *Celui qui parle aux fantômes*²⁸ et *La confrérie des tueurs de monstres*²⁹; et [vi] de Romeo Saganash, le poème « Mahiganou »³⁰. S'y ajoutent des traductions qui contribuent à alimenter l'imaginaire du lectorat québécois. En 2015, le recueil de poésie *Une vraie bonne petite Métisse*³¹ de Marilyn Dumont, version française de *A Really Good Brown Girl*³², a paru aux Éditions Hannenorak à Wendake — des 825 exemplaires tirés, 320 se sont vendus au Québec jusqu'au printemps 2019. En 2017, le roman *Ligne brisée*³³ de Katherena Vermette, version française de *The Break*³⁴, a paru chez Québec/Amérique. Je n'ai pas accès aux chiffres de vente pour la version française, mais soulignerai qu'elle a connu une deuxième impression et que, défendue par Naomi Fontaine, elle a remporté le Combat national des livres en 2018. Les Éditions Hannenorak ont fait paraître en novembre 2019 le recueil de poésie *Mangeurs de pemmican*, la traduction française de *The Pemmican Eaters* de Marilyn Dumont.

Ayant introduit « sa » Métisse sur la scène littéraire québécoise bien avant la parution de toutes les œuvres que je viens de citer, hormis celle de Ferron et la première de Lalonde, Jacques Poulin fait figure d'avant-gardiste dans le domaine.

LA MÉTISSÉ POULINIENNE EN 1984

La Métisse de *Volkswagen Blues* est une jeune personne que le protagoniste québécois prend en stop. À la recherche de son frère Théo dont il a perdu la trace, l'homme a pour seul indice une carte postale datant de quinze ans, sur laquelle est imprimée une ancienne écriture. Faisant preuve d'une écoute attentive et d'une logique claire, la jeune fille s'ingénie à percer le mystère entourant la carte postale et, ce

22 Robert Lalonde, *Le diable en personne*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 185 p.

23 Robert Lalonde, *Sept lacs plus au nord*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 156 p. Le protagoniste de ce roman, Michel, qui est celui du *Dernier été des Indiens*, 37 ans plus tard, s'identifie deux fois comme « demi-métis », et une fois comme « quart-de-sang sauvage » (p. 47, 64; 122).

24 Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Ourse bleue*, Lachine, Pleine lune, coll. « Plume », 2007, 199 p.

25 Virginia Pésémapéo Bordeleau, *L'amant du lac*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Roman », 2013, 141 p.

26 Michel Noël, *Le Métis amoureux*, Québec, Cormac, 1993, 94 p.

27 Michel Noël, *Pien*, Waterloo, Éditions Michel Quintin, coll. « Grande nature », 1996, 195 p.; republié sous le titre *Métis*, Montréal, Bayard Canada livres, coll. « Crypto », 2019, 251 p.

28 François Lapierre, *Sagah-Nah*, t. I: *Celui qui parle aux fantômes*, Toulon, Soleil, 2002, 46 p.

29 François Lapierre, *Sagah-Nah*, t. II: *Confrérie des tueurs de monstres*, Toulon, Soleil, 2004, 48 p.

30 Récité par Chloé Sainte-Marie à Montréal en 2001 au festival Présence autochtone, ce poème a paru dans Maurizio Gatti, *Littérature amérindienne du Québec: écrits de langue française*, préface de Robert Lalonde, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Littérature », 2004, p. 115-118.

31 Marilyn Dumont, *Une vraie bonne petite Métisse*, traduit de l'anglais par Sylvie Nicolas, Wendake, Éditions Hannenorak, 2015, 75 p.

32 Marilyn Dumont, *A Really Good Brown Girl*, London (Ontario), Brick Books, 1996, 77 p.

33 Katherena Vermette, *Ligne brisée*, traduit de l'anglais par Mélissa Verreault, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Latitudes », 2017, 446 p.

34 Katherena Vermette, *The Break*, Toronto, House of Anansi Press, 2016, 352 p.

faisant, fait comprendre au Québécois quel itinéraire il devra suivre pour poursuivre ses recherches. De façon apparemment spontanée, non seulement l'accompagne-t-elle jusqu'à son appartement à Québec, mais elle n'hésite pas à prendre le volant et accepte son invitation à y passer la nuit — lui, sur le sofa, explicite-t-il. Le lendemain matin, elle part avant qu'il ne se réveille. Reviendra-t-elle ? Il reste dans l'incertitude à cet égard, car elle n'a pas laissé de mot. Lorsque, plus tard dans la journée, ils se retrouvent à l'appartement, l'homme essaie en vain de cacher son émotion. Sans être insensible à l'état d'âme du Québécois, elle explique simplement, presque nonchalamment, qu'elle ne pouvait lui communiquer ce qu'elle allait faire, parce qu'elle ne sait jamais à l'avance ce qu'elle va faire. Elle est visiblement un esprit libre, contrairement à l'homme. Celui-ci réalise tout de même que « [c]ette fille [est] spéciale. Il ne la connaissait pas encore très bien, mais il se sentait tout près d'elle et il la sentait tout près de lui³⁵ ».

Une semaine passe, pendant laquelle l'homme s'occupe des préparatifs de son voyage tout en se demandant si la jeune fille l'accompagnera. Il constate qu'elle ne parle pas beaucoup, mais qu'elle lit de façon vorace ; d'ailleurs, elle navigue déjà mieux que lui parmi les livres de sa bibliothèque. Lorsqu'elle évoque son futur voyage, il a l'impression qu'elle en sait bien plus que ce qu'elle en dit. Finalement, ils partent ensemble pour Saint Louis, dans le Missouri, après quoi ils suivent la piste de l'Oregon jusqu'à San Francisco.

Il ressort de tout cela le portrait d'une jeune fille autodidacte dotée de beaucoup de mémoire, intuitive, observatrice, perspicace, autonome et peu loquace. Sûre d'elle, elle maîtrise très vite les détails et nuances de n'importe quelle nouvelle situation. Tandis que son nom, Pitsémine, est une francisation du terme montagnais ou innu « Pitshemine », qui signifie « sauterelle », son surnom, la Grande Sauterelle, rend hommage à l'un de ses traits physiques les plus frappants et, pour différents personnages masculins, les plus séduisants : ses longues jambes. La première fois que Jack Waterman la remarque, avant de la prendre en stop, c'est dans un terrain de camping : « [I] vit une grande fille maigre qui était vêtue d'une robe de nuit blanche et marchait pieds nus dans l'herbe [...]. Les cheveux de la fille étaient noirs comme du charbon et nattés en une longue tresse qui lui descendait au milieu du cou. » (VB, 9) Ses autres traits, dont son visage osseux, son teint foncé et ses yeux très noirs et légèrement bridés (VB, 11), paraissent confirmer son autochtonie, mais étant de mère montagnaise et de père blanc, elle dit ne pas être « une vraie Indienne » (VB, 29, 58, 223), mais une Métisse (VB, 29) — écrit avec une majuscule. Elle est née dans une roulotte à La Romaine³⁶, sur la Côte-Nord ; son père était camionneur sur la Côte-Nord et à la Baie-James, et sa mère est femme de ménage au musée de Gaspé.

35 Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, p. 38. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VB suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

36 En langue innu-aimun : « Unamenshipit » ; Wikipédia indique qu'il s'agit d'une réserve « Première Nation » appartenant à la tribu innue des Unamen Shipu. Selon le site Web <https://www.unamenshipu.com/historique> (page consultée le 8 novembre 2019), les Innus de la Basse-Côte-Nord étaient l'un des derniers groupes autochtones nomades en Amérique du Nord, reconnus pour la fabrication de canoës en bouleau

Lorsque, au cours de leur premier soir sur la route, la Grande Sauterelle se plaint du froid, Jack s'étonne : « — Je pensais que les Indiens n'avaient jamais froid... » (VB, 58), dit-il, et elle de lui rappeler aussitôt qu'elle avait dit ne pas être une vraie Indienne. Il s'excuse, mais en installant les sacs de couchage, il fait « comme si sa mission était de préparer le lit de nulle autre que la princesse Kateri Tekakouitha » (VB, 59). Tel que le souligne Acoose, les représentations stéréotypées de la femme autochtone privilégient cette figure de la princesse, prolongement du « Bon Sauvage », et celle de la squaw dévergondée (I, 39). Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre, la femme y est finalement privée de son humanité. Chez Poulin, toutefois, la référence est riche de connotations.

La « princesse » Kateri Tekakouitha était une jeune Agnière (1656-1680) convertie au christianisme, qui a été déclarée « vénérable » en 1943 et béatifiée en 1980. Si sa légende valorise sa perfection chrétienne³⁷, il s'agit surtout d'une narration où, contrairement aux récits hagiographiques de la Nouvelle-France qui attribuaient à l'Autochtone le rôle secondaire de figure d'altérité, pour le missionnaire, Tekakouitha est transformée en héroïne. Par ailleurs, cette dernière représente à tout le moins deux sortes de métissage : *primo*, dans la mesure où ses parents étaient membres de deux tribus traditionnellement ennemies — sa mère était algonquine et son père, agnier (mohawk) — ; et *secundo*, au sens où son image comme « sainte Sauvagesse³⁸ » change selon les époques : dans un portrait datant d'environ 1680, fait par Chauchetière, son directeur spirituel, elle porte des habits autochtones et le voile chrétien, mais elle a le teint plutôt clair³⁹ ; une gravure datant du xviii^e siècle, de Jean-Baptiste Scotin, est clairement inspirée du tableau de Chauchetière, mais lui attribue un teint plus foncé ; d'autres images datant de la première moitié du xx^e siècle la représentent le teint clair, mais le voile y cède la place à des tresses⁴⁰, tandis que le discours clérical au Québec fait abstraction de son caractère autochtone ; pendant la seconde moitié du même siècle et depuis lors, son indianité est presque toujours mise de l'avant.

Qui plus est, lorsque le personnage central de *Faites de beaux rêves*⁴¹, une femme « mère poule » nommée Limoilou, qu'on appelle souvent « Lili⁴² », raconte la

et de raquettes, ainsi que pour leurs voyages traditionnels en canoës ou en raquettes. La réserve nommée Unamen Shipu a été créée le 31 mars 1956.

37 Comme le souligne Patrick Coleman, l'extériorité inviolable de Kateri Tekakouitha fait qu'elle peut être l'objet de force fantasmes sexuels pervers dans *Beautiful Losers* de Leonard Cohen sans que cela affecte son image parfaite. Voir Patrick Coleman, *Equivocal City: French and English Novels of Postwar Montreal*, Montréal/Kingston/London/Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 305.

38 Claude Chauchetière, *La vie de la bienheureuse Catherine Tegakouïta, dite à présent la sainte Sauvagesse*, Manate (New York), Presse Cramoisy de Jean-Marie Shea, 1887, 179 p.

39 Le tableau, qui est peut-être la première représentation iconographique jamais faite du personnage, est affiché dans l'église de la mission jésuite à Kahnawake.

40 L'un des vitraux du sanctuaire de la basilique Notre-Dame de Montréal en témoigne.

41 Jacques Poulin, *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle, 1974, 163 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FBR suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

42 Kateri Tekakouitha était connue sous le vocable du « Lys — Lily en anglais — des Mohawks ».

légende de l'Amérique, elle l'inscrit dans « une sorte de show historique, une grande [...] fresque historique » (FBR, 108). Elle s'appelle alors Kateri et porte une « longue robe blanche [...], un bandeau de cuir sur le front et ses cheveux noirs [sont] tressés en deux longues nattes qui descend[ent] sur sa poitrine » (FBR, 109). Le récit qu'elle fait est celui de la genèse de l'Amérique du Nord du point de vue autochtone : le Grand Esprit du Monde Céleste envoie son épouse, la Femme Céleste, peupler le Monde d'En Bas. Plus tard dans la soirée, en conversation avec Amadou (commis aux écritures qui serait un avatar de Jack Waterman), Limoilou jette un doute sur son identité. Tandis que les autres personnages croyaient que le rôle de conteuse lui revenait parce qu'elle « savait par cœur trente des cent quarante-trois *Histoires, contes et récits* de l'Encyclopédie de la Jeunesse » (FBR, 7), elle déclare que la « légende » qu'elle a racontée est « une vieille légende » connue de « tous les Iroquois » (FBR, 116). Ensuite, elle établit un lien entre ses origines ancestrales et celles de Kateri et, après avoir laissé entendre que Limoilou n'est pas son vrai nom, elle insiste pour qu'Amadou dise, au lieu de « l'éternel », « le Grand Esprit » (FBR, 117). En acceptant de continuer le jeu, Amadou lui permet de s'approprier un autre détail de la biographie de Kateri (FBR, 118), mais après avoir dit qu'elle ne veut pas froisser « sa » robe parce qu'« elle est à Jane », elle déclare ensuite qu'elle « ne joue pas vraiment ». « Fais semblant que tu joues pour vrai », réplique alors Amadou (FBR, 120).

Toute cette ambivalence identitaire vient donc investir le personnage de la Grande Sauterelle. Tandis que la traversée du continent oblige Jack à reconnaître que si la présence française a marqué l'espace, ce ne fut pas toujours de façon héroïque, et que de cette présence, il ne reste que des traces — « le “Grand Rêve de l'Amérique” s'était brisé en miettes » (VB, 101) —, pour la Grande Sauterelle, le voyage rappelle avant tout la violence que les Blancs ont pratiquée contre le bison et les « Indiens ». La légende de l'Amérique racontée par Limoilou/Kateri n'y est évoquée que sous la forme de la carte géographique « d'une Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs » que Jack et la Grande Sauterelle consultent au musée de Gaspé — celle-ci, avec des yeux « brillants et humides » —, et ce, seulement après qu'ils se sont attardés « en particulier [sur] une très grande et très belle carte géographique de l'Amérique du Nord où l'on pouvait voir l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du 18^e siècle » (VB, 20; je souligne).

En plus de tout cela, la Grande Sauterelle ne revêt guère le caractère d'une « princesse ». Au contraire, son expertise en mécanique, ses savoirs dans le domaine de l'histoire amérindienne et des coutumes tribales, son mépris pour certains règlements et certaines lois, sa grande souplesse et son adaptabilité, son côté fonceur, son sens infailible de l'orientation, bref, autant d'attitudes, d'aptitudes et de traits de caractère que d'aucuns ont tendance à associer aux hommes, font d'elle une compagne de route idéale pour l'homme qu'est Jack. À force de la fréquenter, d'être épaté par ses multiples et étonnants talents et de discuter avec elle, il se sensibilise au point de vue autochtone à l'égard de nombreuses questions. Résultat : son discours et sa vision du monde eurocentriques s'en trouvent considérablement renouvelés — métissés, dirait-on.

Quant à la Métisse elle-même, au début du périple, elle exprime son désespoir en confiant à Jack qu'elle sera pour toujours « partagée entre » ses deux moi. Elle

trouve, par exemple, « que la nature est plus belle quand il n’y a rien », mais aime aussi les lumières (VB, 57). Au stade où elle en est, sa double nature est une contradiction intolérable et angoissante, non pas une plus-value.

Vers la fin de leur voyage — et du récit : il s’agit du 24^e des 33 chapitres —, la Métisse réitère tristement qu’elle n’est « même pas une vraie Indienne... [...] ni une Indienne ni une Blanche, [mais] quelque chose entre les deux », donc, « [...] finalement, [...] rien du tout » (VB, 223-224). Jack réplique qu’il n’est pas du tout de cet avis : « Je trouve que vous êtes quelque chose de neuf, quelque chose qui commence. Vous êtes quelque chose qui ne s’est encore jamais vu. » (VB, 224) Or cette nuit-là, il rêve que la Grande Sauterelle est une extraterrestre. La signification de cette séquence s’éclaire grâce aux concepts associés aux « pensées métisses » élaborées par l’écrivain antillais Édouard Glissant dans les années 1990.

À l’ère du « bouleversement perpétuel où les civilisations s’entrecroisent, des pans entiers de culture basculent et s’entremêlent⁴³ » selon Glissant, qui avance que, face à l’impossibilité de diriger le moment d’avant pour atteindre le moment d’après, seules des pensées métisses, des pensées ouvertes, incertaines de leur puissance, des pensées du tremblement où jouent la peur, l’irrésolu, la crainte, le doute, l’ambiguïté, permettent de saisir le « chaos-monde » ou le « tout-monde ». Or en valorisant les métissages non pas « simples », mais qui produisent de façon continue de l’inédit et de l’imprévisible, Glissant dit l’impossibilité, même pour les anciens colonisés qui tentent de se raccrocher à leur passé ou à leur ethnie, de prétendre à une identité fixe, bien définie, pure. Dans sa perspective, la mise en mouvement des cultures et, conséquemment, les chocs de cultures et leurs corollaires, la disharmonie, le désordre et l’interférence, deviennent créateurs. Glissant souligne ainsi que si cela nous remplit de craintes de remettre en cause l’unité de notre identité, une identité refermée sur elle-même, associée à une langue, à une nation, à une religion, parfois à une ethnie, race, tribu, clan, bref à une entité bien définie, nous nous devons pourtant de construire une personnalité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres : une identité-relation.

Au terme de leur voyage ensemble, Jack, initié à la pensée métisse, retourne à Québec, tandis que la Grande Sauterelle décide de rester à San Francisco où elle aura l’occasion de développer davantage le sens relationnel de son identité.

43 Frédéric Joignot, « Pour l’écrivain Édouard Glissant, la créolisation du monde est “irréversible”. Entretien avec Édouard Glissant », *Le Monde*, 3 février 2011 [republiation de l’intégralité de l’entretien qu’il avait accordé au *Monde* 2, en 2005], en ligne : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html (page consultée le 8 novembre 2019). Il est notable que *Volkswagen Blues* ait suscité des commentaires négatifs de la part de certains critiques littéraires autochtones indignés de voir, entre autres, que le rôle d’un personnage métis se réduisait au stéréotype d’un guide subalterne sans agentivité. Force est de conclure à une lecture erronée de leur part, motivée peut-être par un positionnement idéologique. Une critique a même été jusqu’à affirmer que la « promotion d’une culture hybride » menaçait d’« éliminer l’Autochtone » (voir Heather Macfarlane, « *Volkswagen Blues* Twenty-Five Years Later: Revisiting Poulin’s Pitsémine », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXXIV, n° 2, 2009, p. 5-21). Il s’agit très exactement là de la sorte de crainte dont parle Glissant, dans la mesure où le métissage élimine effectivement la possibilité de parler d’une identité « pure ».

L'exergue du roman que Poulin fait paraître vingt-sept ans plus tard soulève la question de l'appropriation identitaire : « Tous les Métis sont nos frères, // et nous sommes tous des Métis⁴⁴. » Au regard du propos tenu dans cet article, il n'est pas innocent que le romancier attribue cette déclaration à un auteur « inconnu », et j'aime à penser qu'en la choisissant, il voulait dire que sur le plan culturel, « nous sommes tous métissés ». Le narrateur du roman affirme justement ceci dans l'antépénultième chapitre : « Comme tout le monde, je n'ignorais pas que les descendants des Français, presque aussi métissés que le gardien Isidore, étaient maintenant regroupés, pour la plupart, dans un recoin de l'Amérique. Un îlot francophone dans un océan d'anglophones. » (HS, 110)

Dans *L'homme de la Saskatchewan*, Jack s'était engagé à écrire l'autobiographie d'un hockeyeur nommé Isidore Dumont, le petit-neveu de Gabriel Dumont, qui identifie son grand-oncle comme « le fameux Métis qui était le commandant militaire de la rébellion menée par Louis Riel en 1885 » (HS, 22; l'auteur souligne), mais il délègue le projet à son frère cadet, Francis, et lui demande de n'en parler à personne. Puisque celui-ci est lecteur professionnel, sa mission exige qu'il apprenne l'art d'écrire, et ce, tout en se familiarisant avec la culture et le caractère de la personne dont il devra traduire l'histoire sur la page, en écrivant à la première personne. Francis ne peut guère compter sur l'appui de Jack qui, lui, voudrait pouvoir s'occuper uniquement de son nouveau projet d'écriture. Les cassettes des entrevues entre Jack et le jeune Franco-Métis lui seront utiles, mais pour assurer la crédibilité de son « je » fictif, il lui faut un contact plus intime, plus complet. C'est ainsi que, pour reprendre l'analogie de Poulin⁴⁵, tel le cowboy solitaire du western *Shane*⁴⁶, qui arrive à cheval et s'installe chez un petit fermier qu'il protège contre les grands propriétaires terriens perpétuant la loi du fusil du Far West, la Grande Sauterelle arrive à bord du vieux Volks et campe dans le stationnement en face de l'immeuble où Jack et Francis ont chacun un appartement. Pendant son séjour à Québec, elle aidera les frères à déjouer les tactiques du puissant commissaire anglophone de la Ligue nationale de hockey et de son homme de main pendant l'écriture de l'autobiographie du hockeyeur.

Cette image en dit long sur les intentions de l'auteur vis-à-vis de la représentation de l'autre métis. Femme à la fois cowboy et « Indienne », le portrait de la Métisse correspond toujours peu à celui de la femme autochtone stéréotypée. Qui plus est, depuis le dénouement du roman de 1984, elle a séjourné dans la ville cosmopolite de San Francisco⁴⁷ ainsi que dans la communauté métisse de Batoche, en Saskatchewan.

44 Jacques Poulin, *L'homme de la Saskatchewan*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, 120 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HS suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

45 Régis Tremblay, « Jacques Poulin : le fantôme de l'écrivain ».

46 George Stevens (réalisateur et producteur), *Shane*, Paramount Pictures, 1953, 118 minutes.

47 Selon la Grande Sauterelle, « [c]'est une ville où l'on se sent bien quand on n'est pas comme tout le monde » (HS, 21).

La Grande Sauterelle arrive aux côtés de Francis effectivement munie de photos, documents et récits, bref, de savoirs à proprement dits métis. Comme Francis tombe amoureux d'elle⁴⁸, ces savoirs acquièrent une valeur affective et revêtent un caractère particulièrement immédiat et poignant pour lui; en témoigne son commentaire concernant le récit de la chasse au bison dans les plaines de l'Ouest canadien: « Cette fille était une Métisse de l'Est; le sang indien qui coulait dans ses veines était celui des Montagnais de la Côte-Nord, et pourtant, rien qu'à l'écouter, j'imaginai facilement le long cortège des charrettes bâchées qui s'éloignaient de la rivière Rouge ou de la Saskatchewan-Sud [...] » Le récit de la Grande Sauterelle terminé, Francis constate qu'il en a la « tête [...] pleine de bruits et de mouvements et même d'odeurs » (HS, 29-30). Il en ressort que, toujours une efficace conteuse, la Grande Sauterelle ne se contente plus de partager des bribes de l'histoire de différentes Premières Nations, mais relate des récits complets concernant les pratiques culturelles et les moments historiques clés d'une communauté de Métis sûrs de leur identité.

Sur les plans caractériel et physique, la Grande Sauterelle a peu changé depuis *Volkswagen Blues*. Vers le début de leurs fréquentations, Francis note que « [c]'était une fille indépendante, [qui] n'en faisait qu'à sa tête, ne respectait aucune règle, n'avait pas d'horaire; il lui arrivait souvent de vivre la nuit » (HS, 38). Sur le plan physique, ses traits les plus frappants sont toujours les « jambes interminables et d'une maigreur extrême, [...] le visage osseux, le teint foncé [et] les yeux noirs et légèrement bridés » (HS, 18) que Francis remarque lors de leur première rencontre. Très rapidement, cependant, le regard amoureux du jeune homme lui permet d'apercevoir des nuances qui transformeront quelque peu la figure de la Métisse.

Le temps d'une courte conversation, le frère cadet de Jack remarque que « [p]ersonne n'avait des yeux aussi noirs qu'elle, [...] sauf peut-être [s]a mère » (HS, 21). Quelques rencontres plus tard, de Métisse, elle devient « la belle Métisse » (HS, 66). Ensuite, lorsque Francis observe les hommes qui la regardent jouer au billard au bar St. Matthews, elle sort du moule de personnage androgyne pour devenir la femme fatale qui inspire les « sifflements d'admiration » émis par ceux qui, l'air ébahi, apprécient le spectacle qu'elle leur offre: « [A]u lieu d'utiliser le râteau pour atteindre la [bille] blanche, elle se courbait au-dessus du tapis et allongeait une jambe sur la table, ce qui faisait retrousser son short déjà très court. » (HS, 68) Nullement « victime » du regard masculin, ni « princesse indienne » ni « squaw dévergondée », la Grande Sauterelle se comporte en femme autonome qui n'hésite pas à tirer avantage de ses atouts⁴⁹. Du reste, bien qu'elle ait appris l'art du billard auprès de son père allochtone, son talent pour le jeu l'associe à Gabriel Dumont, dont l'une des possessions emblématiques était une table de billard. Plus tard, pendant qu'elle parle à Francis du rôle des mères métisses de la région du Manitoba, celui-ci note de

48 Francis affirme que « la Grande Sauterelle [l]e séduisait non seulement par son physique, mais aussi par son mystère. En plus, elle avait un sens aigu de la liberté à cause de ses origines indiennes » (HS, 42).

49 Les hommes qui acceptent de jouer contre elle en mettant une somme en jeu croient « naturellement » remporter la partie, mais finissent plutôt par payer leurs préjugés d'ordre sexiste.

minuscules changements : « On aurait juré que ses pommettes anguleuses s'étaient arrondies. Ses yeux noirs comme le poêle avaient pris des nuances plus claires. Sa chevelure, qu'elle avait dénouée avant la douche, faisait maintenant penser à un châle enveloppant ses épaules. » (HS, 79) Aussi, vingt-sept ans après que Jack a affirmé que la Métisse était « quelque chose de neuf », le petit frère de Jack constate qu'en discutant avec elle, « il se passait quelque chose de neuf dans [s]on cœur. [...] C'était un sentiment neuf, ou presque » (HS, 80). Force est de conclure qu'en fréquentant la Métisse, le Québécois acquiert de nouvelles dimensions et connaissances qui lui permettent de s'épanouir personnellement et, par conséquent, de mieux simuler par écrit le « je » du gardien de but. En même temps, sa découverte de différents aspects de la Métisse révèle une femme dont les particularités séduisantes incluent les traits de sa métissité, sans pour autant s'y limiter.

L'enregistrement des entrevues entre Isidore Dumont et Jack accomplit un objectif similaire. En les écoutant, Francis apprend la « petite histoire » derrière la rébellion des Métis, dont notamment le courage d'un Joseph Ouellette qui, âgé de quatre-vingt-treize ans, s'est battu jusqu'au bout : son exemple a profondément ému tous les Métis, y compris ceux qui n'avaient pas soutenu la rébellion. De plus et peut-être avant tout, l'écoute des entrevues expose le frère cadet aux attitudes, à la vigueur et à la passion du jeune Métis.

Or non seulement celui-ci parle-t-il davantage de son grand-oncle que de lui-même ou du hockey, en outre et surtout, il s'indigne de l'anglicisation du sport et lutte contre l'assimilation des francophones. À l'instar de Gabriel Dumont et des siens qui avaient mené une guérilla afin de conserver leurs droits territoriaux et linguistiques⁵⁰, Isidore Dumont milite pour qu'à Montréal, l'univers du sport soit aussi français⁵¹ qu'il est anglais à Toronto. La Ligue nationale ne saurait tolérer la diffusion de telles idées subversives et, par conséquent, sans savoir que c'est Francis qui est en train d'écrire la « fausse autobiographie » du gardien de but franco-métis, son commissaire envoie un homme de main espionner Jack. Les frères le surnomment Mad Dog, surnom d'un personnage célèbre de la lutte professionnelle au Québec, renommé pour son comportement et son apparence de « chien enragé ». Les proches de Jack, qui font toujours leur possible pour lui faciliter la vie, se soucient de sa sécurité et restent aux aguets.

Parmi ces proches se trouvent, en plus de Francis, la Petite Sœur, Marine, la traductrice de Jack et, depuis *La traduction est une histoire d'amour*⁵², un avatar de Limoilou/Kateri de *Faites de beaux rêves*. Il s'agit de « la petite Limoilou », une jeune fille de dix-sept ans aux cheveux blonds qui porte les cicatrices d'un suicide raté. Devenue la protégée de Marine, Limoilou fait des efforts pour « réapprendre à vivre » (HS, 35) et est désormais intégrée à la petite bande à laquelle Francis se réfère par le vocable « les filles ». Quant à deux des traits essentiels de Limoilou/Kateri, son caractère de mère poule et sa spiritualité, ils font maintenant partie, le premier, du discours

50 Le jeune Métis affirme qu'à l'époque du grand-oncle, de nombreux Franco-Métis parlaient le michif (Poulin écrit « le méchif »), mais que ceux de sa génération parlent le français (HS, 32).

51 Il voudrait que l'équipe au complet soit francophone, depuis les propriétaires jusqu'aux entraîneurs et joueurs, afin d'être à l'image du Québec, et pour que les Québécois puissent s'y identifier.

52 Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, 131 p.

mnémorique de la Grande Sauterelle et, le second, de ses croyances (*HS*, chapitre 15 : « Les anges gardiens »). La lecture croisée des romans où figurent l'une ou l'autre Limoilou ou la Grande Sauterelle permet de déceler le thème de la résilience, *leitmotiv* on ne peut plus important dans les discours identitaires concernant les Autochtones du Canada.

Après que, craignant le pire, Mad Dog et son employeur eurent enlevé Jack et confisqué son ordinateur, mais sans y trouver le manuscrit, ils poursuivent leur quête chez Jack, où la Grande Sauterelle et Francis les attendent — car la Métisse avait décidé dès la disparition de Jack qu'il leur faudrait monter la garde chez lui pendant que « tout le monde », c'est-à-dire « les filles », cherchait les ravisseurs et leur victime dans les « endroits louches du Faubourg » (*HS*, 101).

Pendant que le commissaire cherche le manuscrit, le comportement des deux frères provoque la colère de Mad Dog, qui profère alors des menaces. C'est la Grande Sauterelle qui, en montrant qu'elle porte une arme, réussit à calmer la situation. Après l'arrivée à l'appartement des « filles », c'est la Petite Sœur qui prend en main la sécurité des siens⁵³ (*HS*, 108). Dès lors, les menaces cèdent la place à une invitation au dialogue. En réponse à celle-ci, Francis invente le contenu d'un faux manuscrit afin de protéger le contenu subversif du vrai manuscrit de la fausse autobiographie, puis, de fil en aiguille, il expose de façon convaincante la perspective du gardien de but franco-métis.

La rencontre se solde par la reconnaissance de la légitimité des griefs d'Isidore Dumont/Francis : le commissaire convient que, dès lors, « à Montréal, l'hymne national sera chanté en français d'un bout à l'autre » (*HS*, 109). Pour avoir réussi à se mettre « dans la peau du hockeyeur » (*HS*, 96), le frère cadet acquiert de l'agentivité, s'affirme et finit par fonctionner efficacement dans le monde contemporain. La publication du vrai manuscrit provoquera un tollé, mais l'essentiel est que la prétendue autobiographie marque le passage du refoulement des frustrations du francophone minoritaire à leur expression positive et créative. En outre, Francis a des relations sexuelles avec la Grande Sauterelle, la femme qu'il aime plus que tout au monde. Il s'agit là d'une chose rarissime chez un héros poulinien. « J'étais heureux, parfaitement heureux pour la première fois de ma vie » (*HS*, 116), avoue celui qui se met à croire en l'existence d'un paradis pour les petits frères (*HS*, 117).

Le rôle attribué à Isidore Dumont dans *L'homme de la Saskatchewan* rappelle ce qu'Albert Braz⁵⁴ a affirmé au sujet de la majorité des Québécois qui, depuis le XIX^e siècle, ont écrit sur Louis Riel, à savoir que celui-ci n'est jamais le véritable objet de l'ouvrage, mais un prétexte servant à exprimer le mécontentement des habitants du Québec. Il semblerait que le lieutenant de Riel, quant à lui, serve aussi à

53 Plus tôt dans le roman, lorsque Francis et la Petite Sœur comprennent que Mad Dog exerce « un genre de surveillance ou quelque chose de plus radical » vis-à-vis de leur frère aîné, Francis, pour épater sa sœur, propose d'aller « casser la gueule [au] bonhomme ». Elle l'étonne en se montrant tout à fait prête à le faire : « [E]lle serrait les poings et affichait un air farouche. — Allons-y ! dit-elle. » (*HS*, 51) Par ailleurs, la devise de Marine est « En cas de doute, fonce tête baissée. » (*HS*, 49) L'intérêt de ces détails réside dans le fait que, chez Poulin, ce n'est pas que la femme métisse qui a la capacité de s'imposer.

54 Albert Braz, *The False Traitor: Louis Riel in Canadian Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, 245 p.

inspirer des élans audacieux. Chez Poulin, la voix et les paroles du petit-neveu de Gabriel Dumont ont un effet «virilisant» sur le narrateur qui, peu à peu, réussit à dompter ses doutes et ses craintes «de petit frère» et à passer à l'action, mais sans pour autant devenir moins sensible envers autrui. Ce faisant, d'écrivain apprenti, il devient écrivain accompli et réussit ainsi à poser le geste subversif que constitue la diffusion d'idées militantes concernant les droits linguistiques de la minorité franco-canadienne. Pour le Québécois, l'expérience consistant à s'exposer au jeune Métis dont il finit par assimiler des traits et des points de vue ne l'indianise pas, mais met en mouvement la personne qu'il avait été. Francis ne s'approprie pas la culture de celui dont il écrit l'autobiographie, mais en développant une compréhension intellectuelle et affective de cette culture, il crée des liens avec elle, sans pour autant en abolir les différences.

Quant à la Grande Sauterelle, entre le moment où elle a déposé Jack à l'aéroport de San Francisco et son retour sur la scène vingt-sept ans plus tard, elle a développé une pensée non dualiste afin de vivre sa complexité culturelle et identitaire. À l'époque de la traversée du continent avec Jack, étant «très jeune», elle ne savait pas si elle était «Blanche ou Indienne», et se demandait même parfois si elle était une fille ou un garçon (*HS*, 92); elle en est maintenant venue à accepter qu'elle est à la fois Blanche et Indienne, et qu'elle est bien une fille, mais une fille dotée d'attitudes, d'aptitudes et de comportements traditionnellement associés aux garçons. Or il ne s'agit pas d'une fusion, mais d'un métissage de l'entre-deux. Pitsémine/la Grande Sauterelle a appris à user de sa *différence* comme d'une arme à double tranchant: d'un côté, en relâchant les liens aux origines, sinon en s'y arrachant, qu'il s'agisse de «l'»autochtonie, «du» blanchissement, de «la» québécoité ou bien de «la» féminité et, de l'autre, en se servant de son écart pour rester libre par rapport aux modèles de participation au monde articulés, fixes ou stables. Dès lors, elle ne cesse d'acquérir de nouveaux savoirs, c'est-à-dire de différer d'elle-même. C'est ce qui lui permet d'éviter de perdre son caractère et ses pratiques «sauvages» — au sens de créatrices, inédites —, lesquels constituent la part la plus substantielle d'elle-même⁵⁵. Métisse inscrite sous le signe de la pensée métisse au sens de Glissant, soit toujours en transition, en devenir, elle ne saurait rester aux côtés de Francis, qui sent qu'elle l'aime presque autant qu'il l'aime. L'expérience métisse, apprend-il à la fin du roman, «[u]ne graine dans l'œil ou quelque chose du genre» (*HS*, 121), ne saurait consister à garder, mais plutôt à connaître ce qui se dérobe.

55 Simon Nadeau, *L'autre modernité*, Montréal, Boréal, coll. «Liberté grande», 2013, p. 197.

« CONNAISSEZ-VOUS CET HOMME ? ¹ »
Pour une poétique du genre policier
dans l'œuvre de Jacques Poulin

+ + +

STEFANIA CUBEDDU-PROUX
Université Paris-Nanterre

Pour qu'un roman soit bon, il faut de l'action, c'est-à-dire des événements, une intrigue assez bien menée pour qu'on ait envie de lire dans le seul but de savoir comment l'histoire va se terminer. En plus de l'action, il faut trois autres qualités : des personnages bien dessinés, un style, et une portée universelle².

If I wasn't hard, I wouldn't be alive.
If I couldn't ever be gentle, I wouldn't deserve to be alive³.

« [C]omme détective privé, j'étais nul⁴. »

Romans policiers ou non ? Telle est l'enquête que je me propose de mener en suivant les indices disséminés dans l'œuvre de Jacques Poulin, une œuvre qui compte, à la date d'aujourd'hui, quatorze romans publiés entre 1967 et 2015, et dans laquelle la ville de Québec, et plus précisément le quartier du Vieux-Québec, joue un rôle tout à fait primordial. *Accuser* Poulin d'être un romancier *coupable* de ce genre n'est pas habituel⁵ ; d'autres éléments sont normalement convoqués pour définir son écriture. Ainsi, je suggère de commencer par prendre en compte tous les indices qui jouent en sa faveur et infirment ma thèse, selon le principe d'une sorte de présomption

-
- 1 Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1984], p. 297. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VB suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 2 Jacques Poulin dans François Ouellet, « Jacques Poulin » [Entretien], *Nuit blanche*, n° 45, septembre-octobre-novembre 1991, p. 42.
 - 3 Raymond Chandler, *Playback*, New York, Vintage books, 1988 [1958], traduit en français par *Charades pour écroulés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 253 p. À la p. 236, Marlowe explique : « Si je n'étais pas dur, je ne serais pas en vie. Et si j'étais incapable de douceur, je ne mériterais pas d'être en vie », nous traduisons.
 - 4 Jacques Poulin, *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 45. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CS suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 5 L'intuition de lire les romans de Jacques Poulin sous le filtre du roman policier m'est venue lors de la rédaction de ma thèse de doctorat intitulée *Lire le Québec de Jacques Poulin sous l'œil d'Italo Calvino*, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne et en cours de publication ; voir le chapitre 6.4 : « Sur les traces d'un roman policier ».

d'innocence. L'antithèse viendra donc avant la thèse, ici, et cet ordre nous permettra de regarder l'œuvre de Jacques Poulin telle qu'elle paraît en partant des informations désormais acquises par les critiques et spécialistes de sa production littéraire depuis plusieurs années. Cependant, dans une enquête digne de ce nom, rien ne doit être laissé au hasard et d'ailleurs, à force de creuser, il est possible de trouver des indices — à bien y regarder, il y en a quelques-uns — qui pourraient nous orienter vers une tout autre conclusion. Peut-on alors parler, sinon de genre policier, du moins d'une sorte de filiation du genre ? d'une réorientation ? et dans quel sens ? Ce questionnement nous amènera ainsi, si une relation quelconque existe bien entre le genre policier (pris dans le sens le plus large du terme) et les romans de Poulin, à mettre en évidence un mécanisme qui permettrait d'interroger les limites mêmes du (des) genre(s), de le(s) mettre en discussion, de le(s) mettre à mal, assurément, mais — ou peut-être de fait — de le(s) personnaliser, en quelque sorte, selon une approche qui n'est pas étrangère — elle — à la démarche poulinienne. C'est l'œuvre de Poulin dans son ensemble qui constituera le terrain de jeu de notre enquête, laquelle s'effectuera à plusieurs niveaux, des indices les plus évidents à ceux qui se font plus subtils et qui interpellent la participation du lecteur, ô combien nécessaire pour le fonctionnement de toute œuvre relevant manifestement du genre policier.

NON, CECI N'EST PAS UN ROMAN POLICIER

C'est sans doute d'abord ce commentaire aux tonalités magrittiennes qu'on a envie de formuler devant les romans de Poulin et même face au propos de cette étude. Car, en effet, d'emblée, rien ne permet de supposer que les romans de Poulin puissent être classés dans un tel genre. Écrivain minimaliste, de l'intime⁶, des relations humaines, de l'incommunicabilité entre les êtres⁷, de la recherche du bonheur, écrivain postmoderne⁸, de l'américanité⁹, de la ville de Québec¹⁰... tout autres sont les qualificatifs

-
- 6 Jean Morency, « Jacques Poulin. Partir pour le pôle intérieur de soi-même », *Nuit blanche*, n° 45, septembre-octobre-novembre 1991, p. 36-39; Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997, 205 p.
- 7 Stefania Cubeddu, « Les grandes marées de Jacques Poulin : un échiquier fictif... dans le paradis d'une île », *Africa, America, Asia, Australia*, n° 23, Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 43-50.
- 8 Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, « Le vieux Chagrin », *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Littérature(s) », 1997, 220 p., et Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1990, 126 p.
- 9 Anne Marie Miraglia, « L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin », *Urgences*, n° 34, décembre 1991, p. 34-45; Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1994, 258 p.; Jonathan M. Weiss, « Une lecture américaine de *Volkswagen Blues* », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 89-96.
- 10 Poulin, écrivain de la ville de Québec : voilà qui a toujours été considéré comme un axiome. Pour une étude sur le rôle de la ville de Québec et surtout du quartier du Vieux-Québec dans l'œuvre de Poulin, je me permets de citer mon étude : « Jacques Poulin et Italo Calvino. Prolégomènes pour une lecture croisée de la ville en littérature », Beïda Chikhi et Anne Douaire-Banny (dir.), *Villes, vies, visions. Les villes, propriétés de l'écrivain*, actes du colloque international organisé par le Centre international d'études francophones de l'Université Paris-Sorbonne à Abou Dhabi, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », p. 89-101; je renvoie également à ma thèse de doctorat, précédemment citée.

utilisés le plus souvent pour définir son travail d'écriture et qui font l'unanimité de la critique. Si l'on observe d'ailleurs le paratexte des romans publiés jusqu'à présent, on remarque tout de suite qu'aucun signe évident ne renvoie au genre policier : ni la couleur de la couverture, qui indiquerait l'appartenance à une collection particulière, ni le titre du roman ne peuvent laisser présager au lecteur la direction que pourrait prendre, malgré lui, sa lecture à partir du premier roman (de Poulin, ou du premier roman lu). Le seul roman qui, dans son paratexte, en quatrième de couverture, fasse référence à ce genre est *Chat sauvage*. Mais après avoir évoqué les références intertextuelles *in praesentia* (où l'on retrouve les noms d'auteurs que Poulin cite lors de ses rares entretiens et qu'il nomme dans son œuvre : Hemingway, Chandler, Carver, etc.), cette présentation revient sur le thème de la recherche, de la « promesse de bonheur ». Les titres¹¹ de ses romans n'évoquent pas particulièrement non plus une véritable énigme, une enquête, encore moins un meurtre (l'intrigue, « l'histoire » dont Poulin parle, dans ses entretiens et dans ses romans, indispensable pour définir le roman policier en général, est tout autre). Le pacte de lecture qui permet à tout lecteur de se reconnaître dans un roman policier, et qui s'instaure avant même de commencer à en lire le texte, n'est pas non plus spécifié d'emblée. Ce contrat implique un code, des normes à suivre dans le roman de détection classique : crime, parfois sanglant, mystère, enquête, énigme à résoudre, stimulation de la curiosité du lecteur grâce au retardement des informations, dans l'attente du dénouement qui se concrétise, souvent, par un *happy end* où habituellement la justice et l'ordre triomphent¹² — ce qui pourrait, d'une façon plus synthétique, être résumé ainsi : « Les pièces maîtresses du roman policier sont placées sur l'échiquier : 1) le crime mystérieux ; 2) le détective ; 3) l'enquête¹³. » De plus, si l'on considère les fameuses vingt règles publiées pour la

11 En guise d'exemple, pensons à l'étude de Marc Lits, *Le roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire du genre littéraire* (2^e édition complétée, Liège, Éditions du CEFAL, coll. « Bibliothèque des paralittératures », 1999 [1993], 208 p.), dans laquelle, au chapitre trois, il décompose le titre *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841) d'Edgar Allan Poe — grand classique du genre, traduit par Baudelaire —, pour donner les caractéristiques essentielles du genre en mettant l'accent sur « l'organisation structurelle » (*Double*), l'« assassinat : le contenu thématique », l'importance de la ville (« dans la rue : la dimension sociologique ») et « la part d'imaginaire » (*Morgue*).

12 François Gallix, « Formes du roman de détection, quelques approches de la critique moderne », *Americana*, n° 13, 1996, p. 13.

13 Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994 [1975], p. 22. Il ne s'agit pas ici de faire une étude du genre. La tâche se révélerait beaucoup trop ardue, d'autant plus qu'une définition unique et univoque du genre policier n'existe pas. Il faudrait distinguer en fonction de l'espace géographique, de l'époque, des influences et des écoles du genre. De plus, il serait nécessaire d'étudier le roman policier au Québec afin de voir quelles en sont les caractéristiques essentielles et s'il se différencie ou non des genres français, américain ou autres. Nous pouvons cependant préciser que le roman policier québécois s'inscrit dans la lignée américaine et que ce genre est, en ce moment, particulièrement florissant. La période la moins prolifique semble être celle des années qui ont immédiatement suivi la Révolution tranquille — le roman de cette époque étant beaucoup plus préoccupé d'explorer les problèmes identitaires. Pour une étude sur ce sujet, nous renvoyons à Norbert Spehner, *Le roman policier en Amérique française. Essai critique et guide de lecture analytique du roman policier, d'espionnage, d'aventures et de politique-fiction francophone*, t. I : 1837-2000, Québec, Alire, 2000, et *Scènes de crimes. Enquêtes sur le roman policier contemporain*, Québec, Alire, 2007, 278 p. Pour une étude du polar américain, voir Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 233 p. Ces ouvrages contiennent de riches bibliographies. Inutile de préciser que, bien évidemment, aucun des romans de Poulin n'y figure.

première fois en 1928 par Van Dine, reprises par Narcejac — non sans les mettre en discussion — dans *Une machine à lire : le roman policier*¹⁴, qui doivent être suivies comme autant de commandements par tout écrivain de roman policier qui se respecte, Poulin ne semble pas en tenir compte non plus, et cela, en dépit de son écriture ritualisée et qui ne répugne certes pas aux règles et aux commandements¹⁵.

Quant à la définition de Todorov, qui, dans *Poétique de la prose*¹⁶, organise le roman policier en le classant selon les trois sous-catégories — ou « formes différentes » — que constituent le « roman à énigme », le « roman noir » et le « roman à suspense », les romans de Poulin ne peuvent pas vraiment y être classés de façon systématique et univoque. Dans ses romans, en effet, les éléments dont parle Todorov ne sont pas tous présents dans une égale mesure : ils ne sont ni tout à fait des romans à énigme, puisqu'ils ne se concentrent pas autour de la question finale ; ni vraiment des histoires à dévisser, ne comportant pas de mystère comme on peut en trouver dans les romans à énigme. Qui plus est, la violence physique, quand elle est présente dans ses œuvres, n'est pas traitée comme elle l'est d'habitude dans le roman noir : elle est le plus souvent elle aussi équivoque, plutôt voilée, dissimulée, indécidable qu'affichée au premier degré¹⁷. Quant au roman à suspense, que Todorov définit comme une variante du roman à énigme, si une tension est bien perceptible de temps à autre dans plusieurs romans, elle reste ambiguë et diffuse, et ne débouche jamais sur un crime de sang ; cette catégorie ne peut donc pas non plus nous venir en aide pour définir le roman poulinien.

Ajoutons que le personnage de Poulin n'est pas un *vrai* détective, et cela, malgré le fait que, comme les détectives qui reviennent d'un roman à l'autre en fidélisant ainsi les amateurs du genre, il ait, de roman en roman, les mêmes caractéristiques et le même nom (le plus souvent Jack Waterman). La véritable enquête que le personnage poulinien, qu'il soit écrivain, traducteur ou lecteur, est amené à conduire est plutôt et surtout une quête ayant pour fin de trouver le mot juste, ou le livre juste,

14 Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiactions », 1975, p. 97-101.

15 Pensons aux « Dix commandements » dans Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002, p. 21.

16 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 [1971].

17 À quelques exceptions près néanmoins : dans *Chat sauvage*, Kim est victime d'une agression de la part de l'un de ses patients, mais tout est raconté rapidement et Poulin ne rentre pas dans les détails — comme si le fait de ne pas la raconter ni la mettre en mots pouvait effacer la scène. Poulin se concentre davantage sur les actions à accomplir pour rassurer la victime. Cela ne veut pas dire que la violence n'est pas présente dans l'œuvre de Poulin, mais elle est mise en scène et travaillée différemment : pensons à la violence de la société vis-à-vis de l'individu qui se manifeste progressivement dans l'île des *Grandes marées* (publié pour la première fois en 1978, voir l'édition Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1995, 216 p.), à l'agression de Jack Waterman dans *Les yeux bleus de Mistassini* (chapitre 18, p.137-146), à son enlèvement dans *L'homme de la Saskatchewan* (Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, 120 p., chapitre 19, p.96-99) et à l'uppercut qu'il reçoit dans *Un jukebox dans la tête* (Montréal, Leméac, 2015, 146 p., chapitre 24, p.132-134), pour ne donner que quelques exemples. Mais dans ces cas aussi, les faits semblent moins importants que les conséquences et les gestes posés pour les marginaliser, pour les dépasser, voire pour mettre en évidence l'amitié et le soutien que les personnages peuvent apprécier. Le thème de la violence (*Le vieux Chagrin* [Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1989, 155 p.], *Un jukebox dans la tête*...) nécessiterait d'ailleurs une étude plus approfondie. Désormais, les références à *Le vieux Chagrin* seront indiquées par le sigle VC suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de trouver une place dans le monde, d'accepter l'Autre¹⁸... *A priori* donc, tout cela ne semble relever que de simples conjectures, et les accusations formulées de telle sorte ne peuvent finalement qu'être rejetées.

Néanmoins, déjà dès le premier roman, *Mon cheval pour un royaume*¹⁹, figure un *vrai* détective, qui n'est pas protagoniste, mais qui cherche le personnage du caléchier disparu à l'improviste. Un autre détective, qui répond au nom *vague* de Milhomme, est présent dans *La traduction est une histoire d'amour*²⁰, et un autre encore joue un rôle, lui aussi secondaire, dans *L'anglais n'est pas une langue magique*²¹, un homme que Francis baptise «Bogart», à cause de «son visage impassible, sa voix métallique» (*APM*, 68), le détective par excellence qui, comme nous le verrons, revient souvent dans l'œuvre poulinienne et permet de souligner que ce n'est pas que le roman policier qui est convoqué dans l'œuvre, mais le cinéma tout autant. De plus, si ce roman mérite d'être cité ici, c'est qu'il introduit clairement un dialogue avec le genre qui intéresse notre réflexion, pendant un interrogatoire révélateur, selon l'art de l'esquive de Jacques Poulin :

- [Francis :] — Vous connaissez les livres de mon frère ? demandai-je.
— J'en ai entendu parler, dit-il prudemment.
— Et vous les avez lus ?
— Non, je ne lis pas beaucoup.
— Même pas les romans policiers ?
— J'aime mieux regarder la télé, c'est plus reposant.
— Tant pis pour vous !
— Pourquoi dites-vous ça ?
— La télé, ça sert avant tout à faire marcher le commerce. (*APM*, 92)

Nous retrouvons ici le souci de la lecture — et de la lecture de ses livres —, très présent dans l'œuvre poulinienne, avec la critique de la culture de masse ; mais surtout, la dépréciation du genre policier, relevant justement de la culture de masse, est soulignée par ce « même pas », comme si ce genre se situait forcément tout en bas de l'échelle littéraire — n'oublions pas que Francis est lecteur sur commande —, alors qu'en réalité, ce jugement de valeur un peu hâtif à la première lecture pourrait être interprété comme une clé de lecture du roman. Ce genre est donc présent, mais toujours comme élément critique dans un roman où l'enquête se dessine en filigrane et où, du début à la fin, c'est le même Francis qui joue au détective en s'introduisant, par exemple, dans l'appartement d'une femme qui l'a contacté pour qu'il lui lise des

18 Anne Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993, 245 p.

19 Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec Littérature », 1987 [1967], 190 p.

20 Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, 131 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *THA* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

21 Jacques Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, 155 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *APM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

nouvelles de Carver, n'hésitant pas à fouiller dans ses affaires ni même à voler son carnet d'adresses...

FINALEMENT, À Y REGARDER DE PLUS PRÈS...

Pourtant donc, comme elle le suggère d'ailleurs, l'affirmation magriltienne formulée plus haut n'est pas à prendre pour argent comptant, car plus on regarde l'œuvre dans son ensemble, plus on remarque que les romans de Poulin, dans leur quasi-totalité, englobent ou sont construits autour d'une énigme à résoudre, certes à mesure inégale. Cet aspect n'a pas attiré l'attention de la critique, à quelques (rapides) exceptions près²², mais il constitue l'une des strates qui se cachent derrière cette apparence de simplicité trompeuse de l'œuvre, qu'on dévoile après de nombreuses lectures et qui permettent de montrer le polyèdre que constitue l'œuvre de Poulin. Et si Lise Lachance parle d'un « parfum discret de polar²³ » à propos de *Chat sauvage*, en soulignant qu'il s'agit d'une « nouveauté » chez cet auteur, en réalité, un halo de mystère et la démarche de l'enquête, depuis *Mon cheval pour un royaume* comme on l'a vu, sont toujours présents dans ses romans. La fréquence de détails relevant du roman à intrigue, ou du roman d'enquête, focalisé sur un personnage qui renvoie à la figure d'un détective hors du commun, la récurrence de l'acte de la filature, les allusions au roman policier et la façon toute particulière de se positionner par rapport à ce genre (dans lequel il reste d'ailleurs impossible d'enfermer Poulin), tous ces éléments se font progressivement plus évidents, à un tel point que l'auteur lui-même semble les exploiter de façon ironique, car est toujours présent dans l'œuvre un personnage qui, sans être un détective à proprement parler, joue avec ce rôle en confirmant ou en infirmant notre hypothèse.

Chez Poulin, l'énigme s'organise essentiellement sous la forme d'une recherche ou d'une quête où la personne et l'objet recherchés revêtent un caractère extrêmement variable. Cette quête se manifeste à travers un mécanisme et des caractéristiques qui reviennent d'un roman à l'autre et qui se déroulent dans des conditions similaires. Le jeu qui se constitue ainsi autour de l'énigme recoupe par ailleurs celui qui s'élabore à travers le dévoilement des intertextes : au lecteur, comme nous le verrons, de résoudre le cas... Aussi, si au départ l'énigme paraît claire et définie, petit à petit elle se raréfie, le pôle d'intérêt devenant changeant et le but des traversées du personnage-détective prenant une plus grande ampleur. Cette enquête oscille plutôt entre la disparition de quelqu'un (le caléchier dans *Mon cheval pour un royaume*, Théo dans *Volkswagen Blues*, Simon dans *Le cœur de la baleine bleue*²⁴, Marianne

22 Jean-Cléo Godin glisse dans son article l'adjectif « policier » en parlant de *Mon cheval pour un royaume*, mais sans aller plus loin. Voir Jean-Cléo Godin, « Entre la pierre et l'extase », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 41.

23 Lise Lachance, « Jacques Poulin. Nostalgie parisienne », *Le Soleil*, 15 mars 1998, p. B10. Déjà dans la quatrième de couverture du roman, on peut lire : « Vive, entraînant, parfois drôle, l'action de *Chat sauvage* adresse un clin d'œil au roman de détective. » Aucune étude, jusqu'à présent et à notre connaissance, ne s'est essayée à explorer cette piste.

24 Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec Littérature », 1987 [1970], 201 p.

dans *L'anglais n'est pas une langue magique*) ou bien l'apparition d'un personnage qui arrive d'on ne sait où et dont on veut connaître l'identité (Marika dans *Le vieux Chagrin*, Sam Miller dans *Chat sauvage*, Limoilou et la vieille femme dans *La traduction est une histoire d'amour*, Boris le bouncer dans *Un jukebox dans la tête*), jusqu'à la disparition de Jack Waterman lui-même, enlevé dans *L'homme de la Saskatchewan*. Dans tous ces cas, le personnage poulilien (Jack lui-même ou son substitut, Francis — quand ils ne le font pas ensemble, devenant l'adjuvant l'un de l'autre; seul ou alors accompagné de la Grande Sauterelle, de Marine ou de Mélodie, créant dès lors, d'une certaine façon, un double des couples classiques comme Watson et Sherlock Holmes) entame une enquête et se retrouve à suivre des personnages afin de tenter de résoudre le mystère. Mais le personnage poulilien ne se prend jamais au sérieux²⁵, car c'est en se déguisant (dans le sens propre du terme) et en prenant des attitudes spécifiques qu'il endosse le masque du détective: « Pour ne pas être reconnu, je mis mon chapeau de tennis, mes lunettes de soleil, un trench-coat mastic [...] et je dévalai l'escalier intérieur en me moquant de moi-même: selon toute vraisemblance, j'allais me prendre encore une fois pour Bogart, le talent en moins. » (CS, 134) Une fois les clichés du détective privé réactualisés, cette enquête se concrétise toujours à travers des promenades qui s'effectuent essentiellement dans la ville, une ville où les personnages vont et viennent, sortent et rentrent à travers les portes du Vieux-Québec, une ville qui parfois participe et se fait complice. Par ailleurs, que Poulin ait recouru à ce genre, dans une œuvre qui donne autant de place à la ville, ne doit pas étonner, car cette dernière, on le sait, représente le théâtre par excellence du genre policier²⁶. La ville devient alors ce labyrinthe symbolique qu'il faut parcourir et dont il faut sortir en suivant tous les indices afin de résoudre l'énigme, et Québec — quoiqu'elle ne soit jamais véritablement décrite, comme j'ai eu l'occasion de le montrer ailleurs²⁷ —, avec ses rues étroites et anciennes, n'échappe pas à cette fonction.

En effet dans tous ces romans, la ville — et le quartier du Vieux-Québec tout particulièrement — joue un rôle important. Elle peut être adjuvant, antagoniste, constituer un obstacle à surmonter pour les personnages ou bien tout simplement rester spectatrice. Elle peut même être vue comme une sorte de labyrinthe dans lequel erre un personnage qui, dans son ambiguïté, dans sa dualité, est un Thésée qui fuit et qui va en même temps à la rencontre de son Minotaure, sans arriver pour autant à le tuer. En tout état de cause, la disparition du personnage recherché — ou le fait qu'il soit privé de parole, comme Théo dans *Volkswagen Blues* — peut constituer en quelque sorte sa *mort* narrative. De plus, la présence d'un personnage principal (lequel est parfois aussi narrateur) qui revient d'un roman à l'autre avec les mêmes caractéristiques fait aussi penser au genre policier. Cette démarche est en effet courante dans ce genre,

25 Cet aspect n'est pas propre au registre policier dans le roman, car il intervient aussi au moment où le personnage poulilien essaie de définir son travail d'écriture, son état d'âme, interprète certains événements historiques...

26 Pensons par exemple au Paris des romans de Simenon.

27 Je me permets de citer mon étude: Stefania Cubeddu, « La ville invisible de Jacques Poulin. Une lecture de la ville de l'auteur québécois à travers le regard d'Italo Calvino », Anne Douaire-Banny (dir.), *Isthmes francophones: du texte aux chants du monde. Mélanges offerts à Beïda Chikhi*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres francophones », 2012, p. 393-404.

et a pour but de fidéliser le lecteur. L'amateur du genre, habitué d'une série, sait tout de son détective, il en apprécie les qualités comme les défauts et arrive même parfois, dans une attitude ludique elle aussi typique du genre, à prévoir ses réactions ou ses démarches. Ce lecteur fidèle veut à la fois reconnaître et être surpris. On peut retrouver ce même mécanisme dans l'œuvre de Poulin. Ce sont finalement les lieux traversés qui servent de fil d'Ariane pour résoudre l'énigme et deviennent le théâtre où se déroulent l'enquête et la réflexion sur l'écriture, toujours effectuée en parallèle par le personnage-écrivain/traducteur/lecteur. Cette réflexion, qui se manifeste comme une mise en abyme, prend forme à travers le regard que le personnage principal pose sur sa propre démarche à l'égard de la ville et de l'écriture. Ainsi même *Volkswagen Blues*²⁸, le roman phare de l'américanité, peut être lu à l'aide de cette clé : la Grande Sauterelle et Jack Waterman partent à la recherche de Théo, le frère de Jack, et, en suivant les indices qu'ils découvrent et interprètent au fur et à mesure, arrivent à San Francisco. Dans cette ville, l'ambiance et le vocabulaire utilisé rappellent ceux des romans policiers²⁹, mais surtout des films policiers, et en particulier des grands classiques américains, avec aussi un clin d'œil aux classiques français. Pensons à la photo sur laquelle Jack reconnaît Théo dans le visage du seul homme désigné par la mention : « UNIDENTIFIED MAN³⁰ ». D'ailleurs, même s'il hésite au moment d'interroger l'homme qui pourrait les aider, car il a peur d'être pris pour « un détective privé », il déclare :

— Ça me donne l'impression d'être dans un film policier. Un vieux film avec Jean Gabin ou Humphrey Bogart³¹. Vous savez bien : il y a un bar un peu louche avec beaucoup de fumée et des ventilateurs de plafond, et le détective s'approche du comptoir et montre la photo au barman : « Avez-vous déjà vu cet homme ? » Le barman répond qu'il ne l'a jamais vu de toute sa vie, alors le détective met un billet de vingt dollars sur le comptoir : « Voilà de quoi vous rafraîchir la mémoire. » Et l'autre dit : « Ah oui ! Maintenant, je me souviens... » Vous voyez ce que je veux dire ? (VB, 296-297)

Cette « impression », les dialogues essentiels, les questions classiques, maintes fois répétés dans les films des années 1940-1950 devenus des références, l'argent qui

28 Comme Ginette Michaud l'avait évoqué dans son article « Récits postmodernes ? » (*Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 67-88), la carte postale du début du roman constitue un début d'enquête.

29 Au début du roman, Jack Waterman et la Grande Sauterelle sont occupés à déchiffrer la carte postale de Théo (VB, 10-19). Ginette Michaud souligne l'*incipit*, particulièrement réussi, de ce roman qui propose « d'entrée de jeu une énigme à résoudre » et qui, par le même procédé, prend au piège le lecteur, se sentant lui aussi appelé à essayer d'interpréter la graphie presque illisible de la carte photocopiée dans le roman. Voir Ginette Michaud, « Récits postmodernes ? », p. 79.

30 La photographie insérée dans la page (VB, 292) est un document réel. Jacques Poulin va jusqu'à citer ses sources : en bas de la photo sont nommés des écrivains tels que Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, etc., et une date est affichée : 1977.

31 On reconnaît ici un procédé classique de Poulin dans les références intertextuelles qui convoquent une fois de plus le cinéma — Gabin et Bogart lui permettant aussi, surtout dans ce roman, d'évoquer les références française et américaine de la culture québécoise. Il est aisé de reconnaître ici l'ambiance, par exemple, du film *Le faucon maltais* (*The Maltese Falcon*) de John Huston (1941), un classique du genre qui est l'adaptation du roman éponyme de Dashiell Hammett (1930), mettant en scène le détective Sam Spade. Gabin a quant à lui incarné, par exemple, le personnage de Maigret (*Maigret tend un piège* de Jean Delannoy, 1958).

«rafraîch[it] la mémoire», l’ambiance «louche» et enveloppée de «fumée»: tout ici renvoie aux films dont les acteurs phares (qui deviennent les emblèmes des détectives par excellence) sont cités dans le passage. Le lecteur peut s’étonner de lire ce qu’il s’attendrait à trouver dans un roman — ou un film — policier et en même temps, progressivement, il s’y attend, ou mieux: Poulin le porte à s’y attendre, comme le ferait un écrivain de policier. Dans ce travail de rajout et de superposition, la phrase, de banale, devient inévitable et nécessaire. Elle colore et alimente l’atmosphère au sein de laquelle elle naît, en surchargeant la scène à laquelle le lecteur assiste. Cette scène empreinte d’ironie a aussi pour fonction de dédramatiser la situation, elle est une sorte de soupape qui, par l’autodérision, libère ici la tension et la crainte de rencontrer Théo — car la quête arrive à sa fin — éprouvées par Jack. Après avoir tant cherché son frère, Jack craint tout autant de le retrouver que de ne pas y parvenir, l’aboutissement de l’enquête suscite son anxiété, tout comme la rencontre éventuelle qui pourrait en découler. Dans cette situation de tension, le changement de registre allège l’ambiance et insère une pointe d’ironie, autre élément récurrent chez Poulin. Cette parenthèse n’empêchera pourtant pas Jack de demander: «Connaissez-vous cet homme?» quelques lignes après, formulation elle aussi classique dans la bouche des détectives privés de fiction — et cette phrase également, le lecteur l’attend. L’auteur assaisonne la scène de tous les ingrédients nécessaires pour créer une ambiance de film policier. La dénonciation des procédés désamorce la tension en jetant les ferments de la dérision et laisse entendre que, cette fois, la scène n’aura pas lieu. Or l’écriture la réalise, ce qui revient à saper le travail de la narration. De fait, elle déjoue, désenchante et détruit par avance l’illusion narrative, puisqu’elle nous a déjà projetés dans le point de vue critique aux yeux duquel toute cette scène se réduit à une culture cinématographique où les films et les romans appartenant au genre sont finalement interchangeables.

Décidément, la discrétion n’est pas la qualité principale du détective poulinien. Il est un détective maladroit (à la Chandler), et qui commet toujours des faux pas, ce qu’un vrai détective professionnel ne ferait pas. On peut rajouter que, chaque fois, il en est conscient; force lui est d’ailleurs de constater lui-même que «comme détective privé, [il] étai[t] nul» (CS, 45). Encore une fois, et c’est le cas dans toutes les scènes de ce genre, la dérision et même la parodie interviennent dans le registre du policier, qui est modifié, personnalisé par l’auteur québécois, et font sentir un vide derrière le récit.

D’UN INDICE L’AUTRE : L’ENQUÊTE DU LECTEUR

Le lecteur poulinien est donc convié à entrer en investigation, à mener l’enquête, à jouer le jeu. Il se sent impliqué dans une sorte d’accord silencieux — pacte cette fois-ci bien plus clair — avec le livre. Dans presque tous les romans de Poulin, il découvre une scène d’espionnage. Il se laisse entraîner dans la quête des personnages. Il est appelé à participer à la poursuite d’un homme (*La traduction est une histoire d’amour, Un jukebox dans la tête*) ou d’une femme (*L’homme de la Saskatchewan*) avec le narrateur ou le personnage principal, qui se trouve souvent pris au piège dans le jeu

de la filature, quand il n'est pas suivi lui-même par quelqu'un (*Les yeux bleus de Mistassini, L'homme de la Saskatchewan*). Une situation de ce genre se répète dans *Chat sauvage*, mais ici la participation du lecteur est requise davantage encore et permet de dévoiler le jeu de l'auteur, qui dépasse le mécanisme du genre pour englober la référence intertextuelle. Jack cherche à découvrir l'identité d'un vieil homme qui ressemble à son père, dans un magasin, et, dans ce contexte, remet un billet de dix dollars au comptoir. Le passage des dix dollars rappelle la scène décrite précédemment (dans *Volkswagen Blues*) et joue par ailleurs sur une équivoque : le lecteur peut se demander si l'argent est donné pour rendre au vendeur son dû, ou bien pour lui *rafrâchir* la mémoire. En lui donnant l'argent, Jack demande : « — Excusez-moi, [...] je voudrais savoir si vous connaissez un homme qui s'appelle Sam Miller... » (CS, 40) ; « Un vieux bonhomme grand et maigre... Il habite une rue voisine. » (CS, 46) Une fois de plus, nous nous trouvons devant une scène typique du genre. Ici, l'homme qui est l'objet de la quête du narrateur s'appelle Sam Miller. Il ressemble au narrateur et est originaire du même village que lui, un village qui s'appelle Marlow (CS, 46).

C'est au lecteur maintenant de jouer le rôle de détective, et plus qu'il ne l'a fait jusqu'à présent, à lui d'interpréter les indices donnés par l'auteur et de découvrir qu'un jeu de mots fait de ces trois noms un système révélateur. En effet, à une lettre près, on retrouve dans ce nom de lieu l'éponyme de Philip Marlowe, le plus grand détective de la littérature policière américaine, créé par Raymond Chandler à la fin des années 1930³². Quant à « Sam », il s'agit du prénom d'un autre détective de fiction très célèbre, Sam Spade, créé par Dashiell Hammett³³ entre 1929 et 1930, chef de file du roman policier américain des années 1920, tandis que « Miller » rappelle le nom de famille de Henry Miller, l'écrivain devenu mythe, qui a influencé les écrivains de la *Beat Generation*. Les deux détectives, Marlowe et Spade, ont en commun d'avoir été interprétés à l'écran par Humphrey Bogart, un acteur, comme nous l'avons vu, souvent cité par Poulin dans ce genre de scènes³⁴. De plus, Sam est aussi le nom de l'un des personnages de la nouvelle *The Killers* (*Les tueurs*, 1927) d'Hemingway, l'écrivain phare de Poulin, nouvelle qui a été reprise de nombreuses fois au cinéma³⁵. Ainsi, par le roman policier, on retrouve Ernest Hemingway qui, lui aussi, a flirté avec le roman policier.

Mais si le lecteur veut pousser plus loin son enquête, il pourrait découvrir que Marlow³⁶ est aussi le nom d'une municipalité, créée au début du xx^e siècle et devenue

32 Philip Marlowe fait son entrée en littérature avec le roman *Le grand sommeil/The Big Sleep* (1939) de Raymond Chandler (que le réalisateur Howard Hawks adaptera pour le cinéma en 1946). Le détective, sombre et plein d'humour, sera personnifié par Humphrey Bogart, qui contribuera à en faire l'un des plus grands héros mythologiques du roman noir et du polar. Avec le même détective, pensons aussi à *Playback* (1958) du même Chandler, traduit en français par Charades pour *Charades pour écroulés*, op. cit.).

33 Son importance dans la littérature américaine est capitale : Hemingway, Chandler et, en Europe, Simenon ont reconnu son influence sur leurs œuvres.

34 Pour en donner d'autres exemples, citons aussi le chapitre VIII de *La traduction est une histoire d'amour*, qui a pour titre « La voix rocailleuse d'Humphrey Bogart » (THA, 41-44), et *Chat sauvage* : « Qu'est-ce que le célèbre Bogie aurait fait à ma place ? » (CS, 137).

35 Pensons à *The Killers* de Robert Siodmak (1946), de Andreï Tarkovski (1956) et de Don Siegel (1964), pour ne citer que quelques exemples célèbres.

36 Pour plus de détails, voir les sites Internet suivants : <http://histoire-du-quebec.ca/saint-gédéon-de-beauce/> ; <http://grandquebec.com/villes-quebec/saint-gedeon-beauce/> ; et <https://www.st-gedeon-de-beauce.qc.ca/fr/historique> (pages consultées le 8 novembre 2019).

par la suite Saint-Gédéon-de-Beauce, qui, située près de la frontière américaine avec l'État du Maine, est également le village natal de Jacques Poulin. Ce n'est peut-être pas un hasard alors si, dans un roman où le personnage principal mène une enquête en suivant un homme qui ressemble à son père, l'auteur a choisi de glisser des références autobiographiques qui s'entremêlent avec les références intertextuelles. Le lecteur de Poulin est rompu à ce genre de jeu littéraire.

Le personnage poulinien a donc des caractéristiques et des attitudes en commun avec le détective américain. Il en fait un exemple à suivre. Et de même que, face au comportement à adopter avec une femme, il se réfère à Ernest Hemingway, son exemple en conquêtes amoureuses, de même ici il se base sur son nouveau mentor dans la filature et en arrive à se demander: «Qu'est-ce que le fameux Bogie aurait fait à ma place?» (CS, 137); on se souviendra que, dans *Le vieux Chagrin*, la même question est posée, cette fois en pensant à Hemingway, quant à l'attitude à avoir avec Marika: «Je me laissai aller à la rêverie et perdis mon temps à me demander ce que le vieux Hemingway aurait fait si c'était lui qui avait vu des pas dans le sable.» (VC, 25) C'est aussi l'originalité de ce détective loin d'être sans défauts qui fait de lui un modèle tout désigné pour le personnage poulinien: Marlowe n'est pas parfait, il a beaucoup d'humour, il adore la poésie et la littérature. Il est parfois contemplatif et philosophe. Il est contre la corruption du monde et n'est pas habile avec l'argent. Ses faux pas sont nombreux, mais il accepte de ne pas se faire régler ses honoraires, car il est moralement intègre; en somme, une sorte d'antihéros parfois naïf, mais surtout sensible. Toutes ces caractéristiques ont un parfum très poulinien.

Raymond Chandler figure, comme on l'a vu, parmi les auteurs préférés de Jacques Poulin et de ses personnages. Si ces derniers ne sont pas aussi «*hard-boiled*» que le détective personnage de Chandler, du côté de l'écriture, en revanche, des similitudes se laissent deviner. D'ailleurs, Chandler, comme Jacques Poulin,

[...] éprouve la plus grande difficulté à concevoir ses intrigues. Ne puise-t-il pas dans ses nouvelles la matière de ses romans? Ainsi, l'essentiel de *The Big Sleep* est tiré de «Killer in the Rain» et de «The Curtain», deux histoires pour ainsi dire collées bout à bout et auxquelles viennent s'adjoindre quelques fragments d'autres textes antérieurs³⁷.

On reconnaît dans cette écriture des traits qui rappellent certaines figures d'écrivains, à l'intérieur du récit, et, à travers elles, celle de l'auteur lui-même. Le Marlowe de Chandler, comme c'est généralement le cas dans les policiers qui ont pour protagoniste un détective, a un passé qui revient souvent et qui le rend reconnaissable de roman en roman (d'une enquête à l'autre). Cette épaisseur du personnage se déposant d'œuvre en œuvre (sans peser d'ailleurs) est un élément de cohérence que l'on retrouve chez Poulin et qui engage l'enquête du lecteur vers la recherche d'un passé à retrouver et l'approfondissement du récit.

37 Paule Lévy, «Dualité et paradoxes dans *The Big Sleep* de Raymond Chandler», *Americana*, n° 13, 1996, p. 52.

The Big Sleep est également évoqué dans l'œuvre. Dans *Chat sauvage*, Jack essaie de suivre une fille pour obtenir d'elle des renseignements sur l'homme pour lequel il doit écrire des lettres, ce même Sam Miller qui est aussi caléchier :

Sitôt rendu sur le trottoir, je vis que la fille s'était éloignée d'une vingtaine de mètres en direction de la terrasse Dufferin. [...] Je me mis à la suivre [...]. Je tenais mon parapluie incliné vers l'avant pour cacher mon visage. [...] Je me sentais l'âme de Humphrey Bogart dans *The Big Sleep*. Mais lorsque je parvins à l'endroit où je l'avais perdue de vue, j'eus beau me tourner de tous les côtés : vers la terrasse, vers le Château, vers la rue Laporte, elle n'était nulle part. (CS, 85)

La fille réapparaît, le narrateur la suit, mais elle disparaît à nouveau. Jack tente de la rattraper, et c'est à ce moment qu'elle arrive à le bloquer :

- C'est toi qui étais à la librairie ?
- Oui.
- Et aujourd'hui tu m'as suivie... Pourquoi ?
- C'est vrai, dis-je. Comment vous en êtes-vous aperçue ?
- La pluie s'était arrêtée et ton parapluie était encore ouvert... C'était facile de voir que tu voulais cacher ton visage.
- Je suis vraiment nul ! (CS, 87)

Ces passages soulignent l'incapacité et l'autodérision³⁸ dont fait preuve le détective poulinien, mais ils montrent également comment la ville joue bien le rôle qu'on lui connaît dans les romans policiers : elle fait disparaître un suspect, le fait réapparaître comme par magie, la présence de la pluie étant un autre élément de connotation des poursuites policières de ce genre. La ville est aussi quelquefois alliée et aide du détective : « Je m'approchai rapidement et me blottis à l'angle de la première rue transversale qui était Saint-Augustin » ; puis, comme il n'est pas à l'aise et n'arrive pas à se sortir d'affaire, il demande à des femmes qui passent par là « quelle était la meilleure façon de se rendre à la gare du Palais » (CS, 137). La ville devient alors complice du détective maladroit. De plus, grâce à cette poursuite, le lecteur apprend à connaître — ou du moins se familiarise avec — les rues, toujours nommées avec précision, traversées sur les pas du détective et de ses proies (quand il ne s'agit pas de personnages qu'il lui faut protéger ou suivre parce qu'il est tombé sous leur charme).

EN GUISE DE CONCLUSION

Poulin, admirateur de Chandler, exploite le genre de cet auteur en partageant avec lui le soin du détail. Les romans de Poulin sont donc des policiers sans en être et sans avoir la prétention d'en être. Toutes les énigmes auxquelles le personnage a été

38 Poulin insiste sur cet aspect de son détective, le chapitre 18 de *Chat sauvage* ayant d'ailleurs pour titre « L'in vraisemblable détective » (CS, 135-142).

confronté constituent autant d'artifices qui cachent le but véritable et ultime des romans de Poulin. Ce but est ce qui portera le personnage à une connaissance meilleure et plus approfondie de soi, mais transformera aussi, dans la recherche, l'espace traversé en labyrinthe.

Finalement, dans l'œuvre poulinienne, peuvent être repérées trois sortes de détectives : le personnage aux prises avec la ville et avec les deux niveaux d'enquête (l'enquête réelle, et celle visant à atteindre son identité personnelle), le lecteur face à l'énigme et aux poupées russes à déshabiller des romans de Jacques Poulin et, enfin, l'auteur. Ce dernier explore à tâtons dans le noir, comme il aime à le répéter, en essayant de trouver le « coupable » : le terme faux ou inutile qu'il faut à tout prix éliminer dans les méandres des mots.

Chez Poulin, le jeu ne se joue pas que dans le roman que le lecteur est en train de lire. Il investit et implique toute l'œuvre. L'absence de meurtre et la prolifération de situations qui contiennent une énigme à résoudre — pouvant dans certains cas être synthétisées comme une seule et même énigme — lui permettent de jouer un jeu beaucoup plus complexe avec le lecteur, jeu qui contribue à ancrer davantage ce dernier à l'œuvre elle-même. Si le pari — impossible — du genre policier (en littérature comme au cinéma) consiste à mettre le lecteur perspicace dans des conditions telles qu'il ne puisse jamais arriver à la fin du livre/du film (impossible évidemment, car pour prouver sa victoire, sa supériorité vis-à-vis de l'auteur, il est bel et bien obligé d'arriver jusqu'au bout), chez Poulin, c'est justement au mécanisme inverse que le lecteur est confronté. À force de suivre pistes et indices, il est bien obligé, tout en mettant constamment à l'épreuve sa mémoire, de lire et de relire, de revenir en arrière, tout en avançant. Par là se matérialise le fait que, chez Poulin, le siège de l'enquête se déplace du texte écrit, comme une partition musicale (ce qui précipite le lecteur de roman policier vers la conclusion), vers la conscience du lecteur, où l'investigation se fait, se défait et se refait indéfiniment. Il y a finalement une enquête jamais finie qui s'élabore dans l'expérience du lecteur. Et cette enquête, c'est précisément celle de toute lecture.

Pas tout à fait un roman d'amour, pas tout à fait un roman historique, pas tout à fait un roman à énigme ou policier : c'est donc l'œuvre du « pas tout à fait » — et en cela consisterait peut-être sa poétique — ou, pour reprendre le titre de ce numéro de *Voix et Images*, de l'entre-deux. Poulin joue avec et dans les limites non seulement de la ville, mais aussi des genres et, ce faisant, il attire dans l'énigme de son œuvre le lecteur qui ne peut se satisfaire d'un seul élément, mais qui les cherche tous, parfois sans même le savoir. Aussi, si c'est bien une question de limites, ce terme peut être revisité, reconsidéré, sous un autre angle, notamment dans sa relation à une certaine forme poétique du genre et plus précisément, dans le cas qui nous occupe ici, du genre policier. Finalement, qu'est-ce qu'une limite, sinon la matérialisation d'un espace de l'entre-deux ? La limite sépare, certes, mais elle unit tout à la fois, et c'est dans ce sens que l'œuvre de Poulin peut être définie comme une œuvre de l'entre-deux.

UNE PETITE MUSIQUE DE VIE
Références et analogies musicales
dans les romans de Jacques Poulin

+ + +

HÉLÈNE DESTREMPES

Université de Moncton

«Avoir accès à ce que l'on possède intérieurement, en apparence la chose la plus naturelle du monde, en est la plus difficile¹»; l'exprimer avec justesse ne l'est pas moins, et c'est pourquoi le narrateur d'*Un jukebox dans la tête* emprunte ces propos à Gabrielle Roy, lorsqu'il peine à écrire. En songeant au nombre de fois que cette pensée revient dans l'œuvre de Jacques Poulin, on ne peut s'empêcher d'être ramené à ces vers bien connus, extraits de *L'art poétique* de Boileau, un auteur qu'il n'est pas interdit d'associer au romancier québécois quand on connaît l'importance que revêtent pour ce dernier la forme littéraire et le travail effectué sur le texte :

Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément².
[...]
Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le sans cesse, et le repolissez,
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez³.

Mais parfois les mots ne suffisent pas à traduire les «images endormies en nous-mêmes⁴», ni à poursuivre ce voyage vers le «pôle intérieur» (CB, 31). L'auteur et tous ses ersatz sollicitent alors d'autres langages, qui, se joignant à la voix dominante,

-
- 1 Jacques Poulin, *Un jukebox dans la tête*, Montréal, Leméac, 2015, p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *UJT* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 2 Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique*, annoté par E. Gérubez, Paris, Hachette/BNF, 1850, p. 10, Chant I, vers 151-154.
 - 3 *Ibid.*, p. 11, Chant I, vers 171-174.
 - 4 Jacques Poulin, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les romanciers du jour», 1970, p. 31. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

constituent un réseau polyphonique et dialogique plus apte à signifier toutes les nuances d'une écriture du sensible — car c'est bien de cela qu'il s'agit dans l'œuvre de Jacques Poulin. Il s'y passe relativement peu de choses, mais on n'en ressent pas moins une activité intérieure intense, des remous et des états d'âme, de petits bonheurs et de grandes tristesses. L'inscription de la référence musicale dans les écrits de cet auteur relève entre autres de cette nécessité d'appuyer et même de dépasser le signe verbal, afin de représenter avec le plus de justesse et d'intensité possibles toutes ces «histoires de cœur⁵» qui habitent ses romans.

Il s'agit d'une thématique assez peu étudiée dans l'œuvre de Poulin, et pourtant, quand on fait le relevé de toutes les références musicales, on s'aperçoit qu'elles traversent l'ensemble de son œuvre et lui confèrent une tonalité particulière, ce que l'auteur comme les critiques ont appelé «la petite musique» de ses écrits. En abordant ce sujet, on ne se doute ni de l'ampleur ni de la complexité de cette question; la présente étude, en ce sens, ouvre la voie pour une relecture de l'œuvre de Poulin, où il sera plus spécifiquement question de deux aspects relatifs à cette problématique, à savoir la capacité de la référence musicale à générer une lecture impressionniste du texte et son rôle dans la constitution du sujet, notamment celle du protagoniste écrivain, principalement dans *Les yeux bleus de Mistassini*⁶ et dans le dernier roman publié de l'auteur, *Un jukebox dans la tête*, paru en 2015.

Le discours critique sur l'œuvre poulinienne, que l'on songe aux travaux de Gilles Marcotte⁷, de Pierre Hébert⁸ ou de Paul G. Socken⁹, pour ne mentionner que ceux-ci, insiste avec justesse sur l'importance des rapports interpersonnels et des mouvements intérieurs dans son élaboration; or, on ne peut aborder la question de la référence musicale sans d'abord revenir sur cette dimension fondamentale de l'écriture de Poulin. Dans une étude majeure, publiée en 2004, sur la narration du sensible dans le récit contemporain, Andrée Mercier et Frances Fortier, s'appuyant sur la sémiotique du discours de Jacques Fontanille, nous rappellent que les récits ne sont pas tous mus par une logique de l'action, et que le corpus contemporain

repose sur une articulation des logiques narratives dominée par la rationalité passionnelle. [Dès lors,] la reconfiguration des paramètres structurels de la narration, dans le récit québécois contemporain, est indissociablement liée à la mise en place

5 Si, comme nous le disions, tous les romans de Poulin sont, en quelque sorte, des histoires de cœur, cette expression est particulièrement appropriée pour décrire *Le cœur de la baleine bleue*, où le narrateur, cardiaque, reçoit le cœur d'une jeune fille. Allant du simple énoncé romantique, comme dans «C'est une histoire de cœur» (CB, 17), elle peut également renvoyer à la réminiscence de souvenirs associés à Québec (CB, 17, 19), ou encore être liée à de sombres commentaires sur la mort intérieure (CB, 191).

6 Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002, 192 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle YB suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

7 Gilles Marcotte, «Histoires de zouaves», *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 7-17.

8 Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Œuvres et auteurs», 1997, 205 p.

9 Paul G. Socken, *The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, London/Toronto, Associated University Presses, 1993, 126 p.

d'une logique du sensible, qui vise à rendre observables les marques de l'« éprouvé ». Les états d'âme, omniprésents, sont rarement le résultat ou la motivation d'une trame narrative finalisée : au principe même de la narration, ils en constituent littéralement l'événement¹⁰.

Et les deux chercheuses de conclure que « le récit québécois délaisse la mise en intrigue au profit de l'exploration de sensations qui ne relèvent nullement d'une logique causale¹¹ ». C'est dans cette perspective que l'étude des références musicales dans l'œuvre de Jacques Poulin sera abordée, en ce que ces références semblent intervenir de façon récurrente, soutenant l'expression du sensible et concourant à l'émergence de cette petite musique.

INTERTEXTE MUSICAL ET REPRÉSENTATION DU SENSIBLE

Afin de mieux saisir le mode opératoire de cette composante textuelle, il est essentiel de relever, avant toute chose l'ensemble des occurrences musicales dans les quatorze romans de Poulin. À l'exception de *Jimmy* (1969), où l'on ne trouve qu'une seule mention musicale (il s'agit de la chanson « Maman, les petits bateaux », interprétée par la mère du protagoniste, chanson qui renvoie aux pilotis sur lesquels est construit le chalet familial et dont la comparaison avec des jambes devient source d'amusement pour Jimmy et les autres membres de sa famille), on ne peut manquer de s'étonner de la quantité de références musicales dans chaque roman. Elles peuvent être réparties en deux catégories, à savoir les références musicales proprement dites, et les occurrences narratives ou discursives, tels les personnages de musiciens. Si les premières sont nettement plus nombreuses et constituent l'essentiel de la référence musicale dans les textes, les deux jouent un rôle important dans l'expression du sensible chez Poulin.

En ce qui a trait aux références musicales proprement dites, elles renvoient principalement à la chanson. Les mentions de musique instrumentale ou de musique classique demeurent assez rares. Il y a la musique de fanfare dans *La tournée d'automne* (1993), celle de la musicienne de rue à San Francisco, à la fin de *Volkswagen Blues* (1984), et l'air que siffle Charlie à Noël, dans *Le cœur de la baleine bleue* — il s'agit de la célèbre cantate de Bach (*BWV 147*), « Jésus, que ma joie demeure ». On trouve également un concert de bluegrass, auquel Pitsémine assiste quand elle est de passage au Missouri ; le jazz, instrumental ou chanté, est quant à lui présent dans deux romans, *Mon cheval pour un royaume* (1967) et *La tournée d'automne*. Du reste, le corpus de chansons populaires peut être départagé entre la chanson française d'une part, et celle de tradition anglophone d'autre part. Cela dit, qu'il s'agisse de gospel, comme dans *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, de mélodies western,

10 Andrée Mercier et Frances Fortier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. I : *La littérature et ses enjeux narratifs*, avec la collaboration de Denise Cliche, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 181-182.

11 *Ibid.*, p. 183.

de chansons de Leonard Cohen ou de Billie Holiday, ou bien du répertoire de Léo Ferré, d'Édith Piaf et d'Yves Montand, toutes ces chansons partagent un dénominateur commun, en l'occurrence la tonalité mineure. Les œuvres en majeur sont beaucoup moins fréquentes, car la logique du sensible à laquelle elles sont associées ne renvoie que rarement à des situations euphoriques; elles canalisent le plus souvent l'expression de la douleur et de la mélancolie.

Au-delà de ce tableau très succinct de la référence musicale, il faut s'interroger sur la fonction de ces emprunts dans le texte poulinien. Un premier constat nous amène à considérer le rapport entre la chanson et la culture de référence. La musique ne se présente jamais dégagée de son contexte d'origine: le blues, le jazz et le bluegrass renvoient tous à la culture musicale de résistance et de résilience afro-américaine du sud des États-Unis, alors que les pièces des chansonniers-poètes anglophones correspondent notamment à la contre-culture des années 1960 et 1970. La mention de ces œuvres avant, pendant ou après un épisode romanesque donné concourt à lui donner un caractère particulier, qui émane soit du texte de la chanson, soit de sa facture musicale (sa tonalité, son rythme, sa structure, etc.). Elle peut également présager un événement sensible ou, *a posteriori*, s'en faire l'écho, comme c'est le cas dans *La traduction est une histoire d'amour*¹² où le chapitre 3 est intitulé « Les feuilles mortes », une référence évidente à la chanson de Joseph Kosma, ou bien encore lorsque Poulin reprend la même chanson pour la boîte à musique qu'il laisse à Marika dans *Le vieux Chagrin* :

Oh! je voudrais tant que tu te souviennes
Des jours heureux où nous étions amis.
En ce temps-là, la vie était plus belle,
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui.
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle.
Tu vois, je n'ai pas oublié...
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle,
Les souvenirs et les regrets aussi
Et le vent du nord les emporte
Dans la nuit froide de l'oubli¹³.

DAS SINGEN IST DAS HAUS DES SEINS

D'un point de vue plus strictement thématique, la référence musicale se définit par sa fonction mnémonique. Une des lignes directrices des *Yeux bleus de Mistassini* repose

12 Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, 131 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TH* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13 « Les feuilles mortes » (1946), musique de Joseph Kosma, paroles de Jacques Prévert; chanson intégrée au film *Les portes de la nuit* de Marcel Carné, sorti la même année. Voir Paul Dubé et Jacques Marchioro, « La chanson française de 1870 à 1945... en "presque" 50 chansons », en ligne : www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/50_chansons/51_feuilles_mortes_les.htm (page consultée le 23 décembre 2019).

sans équivoque sur cette représentation de la chanson comme mémoire de l'être, et nous reviendrons sur ce cas particulier un peu plus loin.

La prépondérance — et la nette préférence des personnages pour — des références musicales françaises nous indiquent par ailleurs que les chansons peuvent porter en elles une référence culturelle, voire politique spécifique, ce qui expliquerait pourquoi Jack s'ennuie mortellement de la chanson française, alors qu'il traverse le Midwest américain, dans *Volkswagen Blues*. Après deux heures de musique western, même la chanson française la plus triste du monde lui paraît être une consolation ! Ainsi, la musique est perçue d'un point de vue endogène ou exogène (musique familière/musique étrangère), favorisant une identification avec la première, à moins que le personnage concerné ne cherche à ouvrir son quotidien, comme c'est le cas dans *Chat sauvage*, où Jack, après avoir écouté de la musique péruvienne sur la terrasse Dufferin, raconte que « cette musique rythmée faisait bouger des choses ensevelies au fond de [lui], tandis que [s]on corps, comme un idiot, restait immobile à l'exception d'un léger battement de pied ou d'un balancement de la tête¹⁴ ».

De façon générale, cependant, le rapport entre la référence musicale et la mémoire collective confirme un recentrement sur la culture d'origine ; le fait que Noël, par exemple, dans *Le cœur de la baleine bleue*, se couche en position fœtale après l'opération concorde avec cet attrait pour la musique des « origines ». Dans le cas de Marine, ce sont plutôt les références à la musique celtique qui jouent le rôle des madeleines de Proust et lui permettent d'accepter, d'exorciser des origines associées à un passé douloureux. Il en va de même dans *Un jukebox dans la tête*, alors que Jack fredonne « Aux marches du palais » à Mélodie, après qu'ils ont partagé un bain ludique et sensuel.

La musique n'est pas que mémoire ou atmosphère dans l'œuvre de Poulin ; elle est également langage, en ce qu'elle donne accès au « pôle intérieur de soi-même », pour reprendre les paroles d'André Breton que le narrateur évoque dans *Le cœur de la baleine bleue*, et se substitue à la parole, le cas échéant. Lorsque Noël perd progressivement l'habileté à communiquer avec ses proches et à se projeter dans le monde, ce sont les chansons qui compensent la désintégration progressive de son identité. À chaque chanson qu'il peut réciter ou fredonner correspond un savoir intime, une lecture du monde, dont l'ensemble constitue une totalité signifiante. En ce sens, la musique s'impose comme un relais sémiotique entre le monde et lui. Il en va de même pour tous les protagonistes pouliniens qui traduisent leurs impressions ou leurs rapports à l'Autre par le biais de chansons.

Un des exemples les plus marquants de cette fonction de la référence musicale demeure le principal épisode amoureux dans *Mon cheval pour un royaume*. On se souviendra que Pierre cherche à se libérer de sa carapace qui étouffe sa sensibilité, l'essence de son être. À l'action terroriste qui structure l'ensemble de l'œuvre correspond l'acte sexuel — et le jazz, auquel ce dernier est associé :

14 Jacques Poulin, *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1998, p. 156. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CS suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[Q]uelque chose quelqu'un s'en vient est là déjà avant moi un bouillonnement venu au monde au milieu de moi d'elle couleuvre sur la pierre le jazz [...] sa musique monte sournoisement rampe sur mon ventre veut se glisser sous la carapace [...] le jazz est né de la détresse humaine depuis l'exil d'Adam [...] Nathalie fait tourner Ella Fitzgerald These are the blues [...] hear me crying I've got the blues the Saint Louis Blues envahit Nathalie frissonne se lamente l'eau fraîche sur la peau tournoie 'cause my man he has a heart just like a rock cast in the sea elle se gonfle se replie le jazz mord dans ma pierre¹⁵.

Il y aurait beaucoup à dire sur cet extrait, ne serait-ce qu'au sujet de l'intertexte biblique renvoyant à l'analogie du serpent et de la chute, du doublet douleur/désir, ou encore de celui de la dureté du cœur et du sexe, mais ce qui ressort le plus fortement de ce tableau est le fait qu'il offre non seulement une prise saisissante de la transposition figurative qu'on y trouve, cette relation dialogique entre la parole et le langage musical à même le verbe, mais qu'il développe également, sur le plan de la structure poétique, un phrasé cherchant à imiter la variation jazzée, où, à l'intérieur d'un cadre tonal et rythmique donné, l'interprète transforme et module le motif musical d'origine de façon instinctive et passionnelle; c'est ainsi que Poulin met en scène l'acte d'amour, décrit et rédigé dans une syntaxe décousue, allusive et sans ponctuation. Ce passage traduit bien cette relation organique entre les deux types de langages (le langage verbal et le langage musical) qui confère au texte cette tonalité de l'intime et du sensible, de même que cette dualité discursive et poétique, reposant sur une structure à la fois narrative (récit/roman) et musicale (la petite musique).

On sait qu'à trois reprises, Jacques Poulin évoque et commente dans ses romans une citation célèbre de Martin Heidegger: «*Die Sprache ist das Haus des Seins.*» Cette phrase prend tout son sens quand on la replace dans son contexte immédiat: «*Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung*¹⁶.» On ne s'éloignerait pas trop de la pensée du philosophe — qui s'interrogeait sur l'essence de l'être, en réponse aux propos de Sartre sur l'être et le néant — en interprétant ici «*Sprache*» dans un sens large, pour y inclure toute forme de médiation artistique, car la musique est, tout autant que l'expression verbale, la maison de l'être dans le texte poulinien, et les deux, de façon concomitante et fusionnelle, contribuent, dans son œuvre, à la mise en discours du pôle intérieur.

Les occurrences musicales ne faisant référence à aucun intertexte musical ou littéraire, tels les personnages de musiciens que l'on trouve dans plusieurs romans, jouent également un rôle important en ce qu'ils guident ou soutiennent le protagoniste dans sa quête personnelle; le musicien de Détroit qui indique à Jack et à Pitsémine la route à suivre, la troupe de Marie, qui contribue à animer — ou

15 Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, coll. «Les romanciers du jour», 1967, p. 110-111.

16 «Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri.» Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme (Lettre à Jean Beaufret)*, [*Über den Humanismus*], traduit de l'allemand par Roger Munier, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann éd., 1946, p. 67-68.

devrais-je dire plutôt ranimer — le goût de vivre du Chauffeur (d'ailleurs, *La tournée d'automne* est le seul autre roman où l'on écoute du jazz), la vieille Marie dans *Le cœur de la baleine bleue* et les interprètes du répertoire de Jack dans *Les yeux bleus de Mistassini* sont autant d'éléments narratifs exprimant une réalité musicale, et contribuent à la constitution du sujet écrivain poulinien comme de son univers sensible. Toutes ces références musicales concourent, du reste, à diriger le lecteur vers une lecture impressionniste du texte, où le donné n'est qu'un aspect de la réalité sensible, lequel doit être interprété dans le sens de la production de cette atmosphère, de cette petite musique, dont chaque roman offre une variation particulière.

UNE PETITE MUSIQUE DE NUIT

Destinée à être jouée le soir, en plein air, la célèbre sérénade en sol majeur de Mozart, mieux connue sous le nom d'*Une petite musique de nuit* devait susciter, grâce à une composition enjouée, portée par les arpèges ascendants du premier thème mélodique, une humeur festive. Si, dans les romans de Jacques Poulin, l'analogie avec Mozart signale bien une certaine légèreté, un élan du cœur associés à la sérénade, «la petite musique des mots», comme l'appelle Christian Desmeules¹⁷ — et dont il est souvent fait mention dans la critique littéraire¹⁸ —, ne saurait être réduite à cet unique tableau musical, tel un clip joué en boucle et figé dans son contenu comme dans son interprétation. Dans les faits, la petite musique de Poulin renvoie, comme nous le mentionnions précédemment, à plus de quatorze manuscrits, embrassant près de quarante-huit ans de création littéraire. Tout comme son auteur, cette dernière a suivi un chemin sinueux qui ne l'a certes pas rendue méconnaissable, mais qui l'a fait mûrir au fil du temps et des publications. Imperceptiblement, la petite musique des débuts s'est mue en une véritable musique de nuit, dont l'évolution n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle d'un auteur-compositeur bien-aimé de Poulin, Leonard Cohen, dont les propos se sont assombris de *Dance Me to the End of Love* (1984) à *You Want It Darker* (2016). L'étude de la trame musicale s'avère particulièrement révélatrice à cet effet, notamment en ce qui a trait à la tonalité de la poétique poulinienne. Murmure de ses livres, pour reprendre l'expression de l'auteur (*YB*, 11), elle se moule aux formes d'un tombeau, au double sens de ce terme, en ce que la musique, qui meuble le paysage sonore de Jack Waterman, en vient à ne plus être audible que pour lui-même; silence du dehors, *leitmotive* musicaux dans l'âme, comme un mur entre l'être et la réalité. C'est aussi le cas de Noël, l'écrivain cardiaque

17 Christian Desmeules, «Jacques Poulin et la petite musique des mots», *Le Devoir*, 25 mars 2006.

18 Cette expression, la «petite musique», nous renvoie d'abord à l'œuvre même de Poulin, au début de *Chat sauvage*, où le narrateur cherche des romans pour leur «petite musique» (*CS*, 30); elle est aussitôt récupérée par la critique, dont celle de Gilles Marcotte («*Le Chat sauvage*», *L'Actualité*, vol. XXIII, n° 10, juin 1998, p. 97), et on la croise encore dans l'entrevue de Benny Vigneault avec l'auteur en avril 2006 («Jacques Poulin : trouver le traducteur en nous», *Les libraires*, 10 avril 2006, en ligne : <https://revue.les-libraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/jacques-poulin-trouver-le-traducteur-en-nous> [page consultée le 8 novembre 2019]). Elle figure également à la notice biographique de l'auteur chez Leméac et se trouve même dans l'article de Wikipédia consacré à Poulin. Elle est en quelque sorte devenue sa marque de commerce.

dans *Le cœur de la baleine bleue*, qui a toujours une chanson dans la tête (CB, 9), à l'instar d'un Waterman libraire-écrivain vieillissant dans *Les yeux bleus de Mistassini*, qui se nourrit du murmure des livres, de l'évocation de Gabrielle (Roy) et qui « voit ou entend des choses que les autres ne perçoivent pas » (YB, 174).

On ne peut contester qu'il plane sur la petite musique poulinienne une certaine nostalgie dès le début de l'œuvre; nostalgie au sens étymologique du terme, en ce qu'il découle d'un composé des concepts de retour et de souffrance, comme l'explique si bien Laura Zerbib: « Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner¹⁹. » Et il n'y a pas de retour en arrière possible pour Jack Waterman et ses avatars, surtout après le passage de *Chat sauvage*. À la fin de ce roman, alors qu'il savoure la petite musique qui se dégage de la lecture du roman de Luis Sepúlveda, *Le vieux qui lisait des romans d'amour*, il pressent dans la représentation du vieux, expert en forêt amazonienne, « chargé de suivre la trace d'un félin — un ocelot vraisemblablement — que l'on soupçonne d'avoir tué un homme » (CS, 176-177), son propre destin; un présage qui se confirme dans la dernière scène du livre, alors que Chat sauvage, qui « avait en elle quelque chose de dur comme un diamant, [...] d'intransigeant [...], me fit comprendre que mon séjour dans la maison de briques rousses touchait à sa fin » (CS, 188-189).

Dans les romans qui suivent cette publication, ce n'est pas tant que la tonique, c'est-à-dire « la note fondamentale autour de laquelle l'œuvre peut moduler, [le] point de référence en fonction duquel tous les autres sons se déterminent²⁰ », se trouve modifiée qu'amplifiée. Dès lors, l'atmosphère crépusculaire des séparations amoureuses et des départs, mais surtout celle de la nostalgie du temps passé et de la mort recouvre le tissu narratif d'un voile qui assombrit la conscience de Jack au même titre que l'écriture de son auteur. Nous sommes loin des fanfares joyeuses de *La tournée d'automne* lorsque, dans *Les yeux de Mistassini*, le vieil écrivain en perte de mémoire se fait tirer de ses phases d'inconscience par son S. W. P. (Slow Writer Powerbook) qui lui rappelle que les mots sont à l'intérieur de lui (YB, 30). Si le style, c'est l'âme, comme insiste Jack lorsqu'il discute de poétique avec Jimmy (YB, 48), le sien et, par extension, celui de Jacques Poulin s'obscurissent. On ne saurait donc s'étonner que l'intertexte récurrent dans cette œuvre renvoie au *Manuel* d'aphorismes du stoïcien Épictète, qui préconisait de reconnaître que l'homme ne dispose pas d'un pouvoir total sur la vie et qu'il devrait de ce fait la recentrer sur les éléments qui dépendent de ses propres actes et de son courage (YB, 43); celui qui est « insatiable », « impossible à satisfaire », encombrerait ainsi le monde. Cette pensée que Jack avait notée avant de perdre l'usage des mots (YB, 123), et le fait qu'il ne jouisse plus que d'un accès intermittent avec la réalité (YB, 163), nous incite à croire que le personnage, dans la foulée du célèbre philosophe, préférerait tirer discrètement sa révérence, le moment venu (YB, 58, 183), et laisser sa voix à un autre, plus jeune et

19 Laura Zerbib, « La nostalgie, Kundera, l'ignorance », *Les choses vues*, 13 octobre 2016, en ligne: <http://curiosites.over-blog.com/2016/10/la-nostalgie-kundera-l-ignorance-texte.html> (page consultée le 8 novembre 2019).

20 Jean-François Plante, « Le paysage sonore de la Nouvelle-France », *Ethnologies*, vol. XXXV, n° 1, 2013, p. 126.

plus apte à poursuivre son œuvre. La perte est donc là aussi, dans cette nécessité de céder la voix, la plume à un autre, et de laisser au cercle d'amis et de connaissances le soin de chanter tout un répertoire de chansons qu'il avait faites siennes et qui traduisaient, tant par le texte, la musique que l'interprétation choisie, un état d'âme quotidien. Comment ne pas songer alors aux derniers vers du *Vaisseau d'or* :

Que reste-t-il de lui dans la tempête brève ?
Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ?
Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du Rêve²¹.

Quant aux trois romans qui suivent la publication des *Yeux bleus de Mistassini*, à savoir *La traduction est une histoire d'amour* (2006), *L'anglais n'est pas une langue magique*²² et *L'homme de la Saskatchewan*²³, à défaut d'un Jack amnésique, le fil narratif passe à un autre personnage, que ce soit Marine, sa traductrice, ou bien encore son petit frère, Francis, à tour de rôle lecteur ou biographe anonyme, reprenant à son compte le projet d'écriture de son frère aîné :

« Il vit dans un autre monde », [déclare-t-il (APM, 27)] ; [...] il estimait n'avoir que peu de temps à vivre. Son roman sur l'Amérique française était à ses yeux un dernier combat. [...] [I] ne sortait presque plus, n'allait jamais au cinéma ni au restaurant et ne recevait personne. Il était maigre et avait le teint livide. (APM, 91)

Dans *L'homme de la Saskatchewan*, ce sont tour à tour la Grande Sauterelle, Francis et la sœur de Jack qui prennent sa défense lorsqu'il est enlevé par Mad Dog et son complice, et que l'on discute avec ces derniers du manuscrit controversé à paraître. À l'exception de son projet d'écriture, qu'il a délégué à Francis, l'être est peu présent ou demeure passif, dormant, rêvant ou étant absent de l'avant-scène. Outre la petite musique qui semble jeter un regard ironique sur ce qui reste de l'écrivain vieillissant, la trame musicale même occupe peu de place dans l'économie de ce roman où l'âme de l'auteur se fait évasive. Seule la chanson de Daniel Lanois, *Jolie Louise*, rappelle les enjeux linguistiques au cœur du récit et trouve un écho dans son dénouement. Il en va de même dans *La traduction est une histoire d'amour*, où la trame musicale émane d'abord et avant tout du personnage de la traductrice, qui évoque notamment les chansons irlandaises que sa mère lui chantait lorsqu'elle était enfant, tantôt des airs de consolation (TH, 36), tantôt les chansons les plus tristes du monde, en clin d'œil à *Volkswagen Blues*, chansons de naufrages et de drames familiaux (TH, 73), suscitant de profondes crises de larmes chez Marine et sa sœur. *L'anglais n'est pas une langue magique* présente également une matrice musicale centrée autour d'un ersatz de Jack, en l'occurrence son petit frère, qui évoque, dès le début du roman, le

21 Émile Nelligan, *Poésies complètes (1896-1899)*, 5^e édition, notes et variantes de Luc Lacourcière, Montréal, Fides, coll. « Du nénuphar », 1952, p. 44.

22 Jacques Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, 155 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle APM suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte

23 Jacques Poulin, *L'homme de la Saskatchewan*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, 120 p.

fait qu'il a la tête pleine de chansons, la radio l'ayant accompagné quotidiennement dans le magasin de son père. Alors que le récit progresse, on s'aperçoit que Jack a dorénavant besoin de Francis pour se souvenir des paroles de ses chansons préférées (APM, 114), que les mots pour écrire lui arrivent au compte-gouttes (APM, 115) et qu'il perd la mémoire des noms (APM, 117). Ce dernier élément est lourd de signification, la reconnaissance de notre monde dépendant de notre habileté à le nommer. Même l'affection de Marine pour Jack se déplace d'objet, lorsqu'elle initie une relation amoureuse avec le narrateur, qui s'interroge à la fois sur son rôle et la frontière poreuse entre les deux identités fraternelles : « À la fin, je n'étais plus sûr d'être un petit frère. » (APM, 146)

LE CHANT DU CYGNE

Avec *Un jukebox dans la tête* (2015), Poulin offre en quelque sorte un chant du cygne à Jack Waterman, qui revient à l'avant-scène de la narration dans cette histoire d'amour en devenir entre l'auteur vieillissant et une jeune admiratrice dans la trentaine qui lui déclare, dès leur première rencontre : « — Vous êtes Jack Waterman ? — Oui... — J'ai lu tous vos livres et... je vous ai fait une petite place dans mon cœur. » (JT, 9) Cette entrée en matière serait sans conséquence si le nom de cette jeune femme n'était Mélodie. Il s'ensuit un pas de deux non pas uniquement entre les deux protagonistes, mais aussi entre le jukebox, qui incarne l'intériorisation de la trame musicale — et, ce faisant, la vie intérieure de Jack — et la ligne musicale incarnée par Mélodie (JT, 9), qui, à l'instar de son nom, se révèle être un arrangement musical composé d'une « succession de sons ordonnés de façon à constituer une forme, une structure perceptible et agréable²⁴ ». Proche de la définition du lyrisme (« se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images²⁵ »), le chant qui s'élève de ce personnage dégage chaleur et retenue, un je-ne-sais-quoi de naturel, la voix, douce et rauque, révélant, d'une part, la tendresse de l'être et, d'autre part, la résilience d'un personnage qui a été confronté à l'adversité. Tout comme Mistassini et Marine, Mélodie est solaire, alors que le vieux Jack se décline, à l'intérieur de son appartement, selon divers jeux d'ombre. L'auteur vieillissant, épris jusqu'à un certain point de son admiratrice (JT, 37, 143), se laisse porter par le son de sa voix et envoûter par le récit de ses péripéties ; il cherche sa trace dans l'écho de ce chant qui résonne en boucle dans sa tête, telle une ritournelle, mais aussi dans la ville, où il est « aux aguets, l'œil vif », regardant « partout, essayant de repérer une tête rousse parmi les promeneurs » (JT, 12). C'est qu'une mélodie, par définition, au-delà de la mémoire affective qui peut la préserver, demeure fluide et insaisissable ; contrairement à l'harmonie, elle se construit selon un motif horizontal marqué par la fuite du temps. Elle rappelle en cela l'exergue d'Aristote, extrait du

24 Voir l'entrée « Mélodie » sur le site du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales), en ligne : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/melodie> (page consultée le 8 novembre 2019).

25 Claude Ambroise, « Un posto di vacanza : du lyrisme et de l'interdit », Denis Ferraris et Dominique Budor (dir.), *Les lyrismes interdits*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2002, p. 163.

Traité de la mémoire et de la réminiscence, où le philosophe insiste entre autres sur le fait que « la mémoire est un auxiliaire indispensable à l'exercice de la prudence²⁶ » qui s'appuie sur le souvenir du passé, sachant que nous avons le souvenir des choses que nous avons connues soit par les sens, soit par l'intelligence²⁷. Dans l'économie de ce roman, le vieil écrivain redécouvre justement la ville et la vie par le biais de ses sens, de sa sensualité éveillée par le passage de Mélodie.

Dès le deuxième chapitre, Jack constate que sa vie n'est plus la même : « Moi qui, jusqu'à ce moment, avais vécu dans un monde où l'imaginaire occupait la place principale, j'avais moins hâte, le matin, de me mettre à écrire. » (*JT*, 12) Ainsi, la petite musique même de l'auteur se trouve affectée par le passage de cette mélodie qui se pose en rivale non seulement du jukebox, que Jack n'allume qu'en cas de dépit, mais aussi de l'écriture, tout orientée vers le pôle intérieur de l'être. L'un comme l'autre se nourrissent de cette mélancolie qui envahit le protagoniste tout entier lorsqu'il ressent cette solitude à laquelle pourtant il aspire en temps normal ; une mélancolie qui s'exprime à travers la chanson de Léo Ferré du même titre, où cet état est décrit comme « un désespoir qu'a pas les moyens » (*JT*, 14). Le répertoire entier de l'ancien Wurlitzer constitue un opus nostalgique, véritable trame sonore des amours malheureuses, comme si le jukebox n'attendait que le départ de Mélodie pour se mettre en marche. De son côté, celle qui ne s'invite qu'en douceur et dont les coups sur la porte s'entendent à peine (*JT*, 20), qui n'émet que « le bruit de quelqu'un qui essaie de ne pas faire de bruit » (*JT*, 20), n'use de sa voix que pour se constituer en récit, recouvrir une identité fragmentée par la violence des événements qu'elle a traversés et les diverses fuites qui s'en sont ensuivies. Grâce au dialogue qu'elle entreprend avec l'auteur vieillissant, elle perçoit l'écho de sa propre voix, de ces événements traumatiques qui deviennent signifiants dans la rétroaction que lui en donnent l'esprit et l'âme du vieux Jack. Lorsqu'elle chante, son chant, en harmonie avec les trames musicales auxquelles il se greffe, qu'il s'agisse des chansons de Guy Béart (*Vous [JT, 46]*) ou bien encore de Leonard Cohen (*Dance Me to the End of Love [JT, 92]*), contrairement au jukebox, évoque une sensualité et un rapprochement de deux êtres encore peu soucieux du temps qui passe. Attentive au récit du vieil écrivain, elle manifeste, par ailleurs, « une forme d'empathie » dont les ressorts échappent à l'auteur bien aimé. Elle s'oppose, sous toutes ses formes, au bruit des autres : bruits des voyages passés qui ont failli faire sombrer Jack dans la folie, bruits de la brute, Boris, qui habite l'appartement voisin et qui entend des voix — des voix qui animent sa violence et justifient son obsession pour Mélodie, qui le fascine aussi. Si le bruit, à l'instar de Boris, agresse le vieil écrivain, la présence et la voix de Mélodie ne lui inspirent que douceur et volupté.

Lorsqu'ils doivent quitter Québec afin de se protéger de la brute et que Mélodie choisit la liberté à laquelle elle a tant aspiré, à la manière de Pitsémine, plutôt que l'objet de son désir et de son admiration, l'existence de Jack s'en trouve mortellement frappée. À l'instar de son frère aîné qui est atteint d'aphasie lorsque

26 Stanislas Cantin, « La mémoire et la réminiscence d'après Aristote », *Laval théologique et philosophique*, vol. XI, n° 1, 1955, p. 82.

27 *Ibid.*

ses idéaux l'abandonnent, il s'abîme dans une tristesse sans nom où, dépouillé de la chaleur et de l'humanité que lui insufflait sa belle, il cède à l'automate qui l'habite l'autonomie la plus totale. Ainsi, après le départ de sa douce mélodie, c'est le jukebox qui prend la relève et s'invite dans le for intérieur du vieil homme en détresse, dont il devient l'expression sensible. Sa musique, loin d'être réconfortante, se fait l'écho de sa douleur, qui ne se trouve qu'amplifiée par le choix de chanson que le jukebox lui a imposé. La trame musicale, qui évoque le passage du temps et la séparation des amants dans la chanson de Barbara rejoint ici la petite musique de nuit de ce dernier roman de Poulin, où l'espoir, contrairement à ce qui se passait dans *Volkswagen Blues*, n'est plus au rendez-vous.

+

Relisant l'œuvre de Poulin, il appert, comme nous avons tenté de le démontrer, que les références musicales, dans ses romans, constituent un terreau particulièrement fertile pour l'étude de l'évolution de son œuvre et de ses protagonistes. En observant attentivement l'espace accordé à cet aspect du discours, de même qu'à la répartition des références dans l'œuvre, il semble bien que le remplacement progressif du mode verbal par l'expression musicale corresponde à un effacement progressif du personnage écrivain, en ce que ne parvenant plus à exprimer sa sensibilité par le biais de ses propres mots, il devient de plus en plus dépendant de la parole de l'autre. Si la référence musicale peut certes servir de relais, elle n'en dérobe pas moins le sujet écrivain d'une certaine autonomie sur le plan de l'expression de la pensée, le limitant à une pensée toute faite, quoique sensible.

Comme nous avons pu le voir, l'image du jukebox est particulièrement révélatrice à ce sujet. Mentionnée à plusieurs reprises dans les romans, cette machine se fait le réceptacle de la mémoire musicale et de l'identité sensible du protagoniste écrivain, qui glisse subrepticement d'une posture active (choisir sa musique) à une posture passive, le jukebox parvenant à se mettre en marche lui-même après le départ de Mélodie. Alors que le vieux Jack se mure dans son monde intérieur et son imaginaire poétique, les choix musicaux de l'automate se font l'écho d'une petite musique crépusculaire, d'un tombeau musical en l'honneur d'un protagoniste qui nous a émus tant de fois avant, qui sait, de tirer sa révérence pour de bon et de se soustraire à cet univers romanesque, mine de rien²⁸.

28 Mine de rien est le nom du chat qu'adopte Jack Waterman à la fin du roman *Un jukebox dans la tête*.

LE CYCLE DE JACK WATERMAN, OU LE GRAND ROMAN PULVÉRISÉ

+ + +

JEAN MORENCY
Université de Moncton

Chez Jacques Poulin, la question de l'entre-deux se pose tout naturellement au regard des références littéraires et des sources d'influence pleinement reconnues et assumées. La critique a montré que Poulin est sans doute le romancier québécois de sa génération le plus marqué par la lecture des auteurs américains, notamment Ernest Hemingway. Dans *Chat sauvage*, le personnage de Jack fait ainsi l'éloge d'*Une saison ardente* de Richard Ford, qu'il qualifie de « réussite complète », de « véritable merveille¹ » sur le plan esthétique. On pourrait multiplier les exemples de cet attachement de longue date envers les romanciers américains, qui se double d'une grande admiration pour des écrivains français que la modestie apparente de leur écriture caractérise, comme Patrick Modiano, qui est l'un des écrivains de prédilection du personnage de Marine dans *La traduction est une histoire d'amour* : « Ses livres ressemblent à la vie. Ils contiennent des souvenirs imprécis, des photos jaunies, des sentiments vagues, des chansons d'autrefois, des rencontres de hasard, des conversations dans les cafés²... » Il va sans dire que Marine pourrait affirmer la même chose des romans de Jack Waterman, dont l'œuvre semble osciller entre une américanité pleinement revendiquée et une francité plus discrète, qui se manifeste à la fois sur les plans littéraire et musical, d'innombrables chansons françaises berçant l'écriture de Poulin et contribuant à la « petite musique » qui habite ses romans. Entre ces deux pôles, l'américanité et la francité, se profile une franco-américanité qui est perceptible dans l'admiration que voue Poulin à des auteures comme Anne Hébert et surtout Gabrielle Roy, cette dernière ayant exprimé de façon exemplaire la manière dont la condition canadienne-française a évolué dans le contexte nord-américain, comme l'a noté François Paré : « Nulle écriture romanesque n'est plus magistralement façonnée par l'imaginaire de l'espace migratoire que celle de Gabrielle Roy, car cette écriture, édiflée par une éthique de la mémoire, résume magistralement les tensions qui président au façonnement du sujet identitaire dans l'espace diasporal³. » Ces trois tendances,

1 Jacques Poulin, *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1998, p. 26.

2 Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, p. 22. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TH suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 François Paré, *Le fantasme d'Escanaba*, Québec, Nota bene/CEFAN, 2007, p. 38-39.

qui informent tous les romans de Poulin, expliquent aussi comment s'est développée son esthétique romanesque au fil de son œuvre. L'article qui suit vise ainsi à révéler la perspective d'ensemble ayant guidé Jacques Poulin dans la construction de son œuvre, celle de la sérialité, caractérisée par le paradoxe résidant entre l'ambition secrète du grand roman et la modestie apparente du discours romanesque.

LA SÉRIE ET LE CYCLE : UNE TRAVERSÉE DE L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN

Les romans de Jacques Poulin, qui se distinguent par leur unité d'inspiration et par une tonalité à nulle autre pareille, ne vont pas sans évoquer l'idée de la série et du cycle romanesques, au sens où l'entend Anne Besson dans son étude portant sur les ensembles romanesques de la paralittérature⁴. Selon Besson, la totalité des volumes prime dans le cycle, tandis que, dans la série, chaque volume est indépendant : « La série insiste davantage sur l'indépendance des volumes, qui forment un ensemble discontinu ; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une discontinuité entre les volumes⁵. » Néanmoins, cette « bipartition nette du champ des ensembles romanesques représente un idéal théorique, et s'avère largement battue en brèche par les pratiques individuelles⁶ » :

Il n'y a donc pas un type de série et un type de cycle, mais des investissements divers du principe dominant de l'ensemble dans différents modes de liaison des volumes : de la linéarité au fractionnement en passant par l'enchaînement, selon qu'ils sont plus ou moins indépendants les uns des autres, et imposent donc au public une contrainte de suivi plus forte ou plus faible⁷.

La pratique de la série se manifeste rapidement dans l'œuvre de Poulin, dès ses trois premiers romans en fait, *Mon cheval pour un royaume* (1967), *Jimmy* (1969) et *Le cœur de la baleine bleue* (1970). Elle se précise et s'amplifie dans les deux romans subséquents de l'auteur, *Faites de beaux rêves* (1974) et *Les grandes marées* (1978), qui forment en fait le socle de la grande entreprise cyclique de Poulin, le premier mettant en scène la figure emblématique du frère aîné, prénommé Théo ; le second, celle de l'Auteur, qui annonce de façon ironique, distanciée, le projet esthétique de Poulin, celui d'écrire le « grand roman de l'Amérique » — une idée sur laquelle je reviendrai plus en détail. Tous ces romans nous renvoient à des personnages fortement typés, comme le « commis aux écritures », la « mère poule » ou « l'homme ordinaire », qui reviennent d'un roman à l'autre sous des vocables différents et confèrent progressivement à l'écriture de Poulin une tonalité familière dans laquelle se retrouveront vite ses lecteurs. Gilles Dorion notait ainsi, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du*

4 Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Littérature et linguistique », 2004, 256 p.

5 *Ibid.*, p. 22.

6 *Ibid.*, p. 23.

7 *Ibid.*

Québec, que chez Poulin « un roman en annonce un autre, sans pour autant s’y répéter. Il en contient l’amorce, que signalent des indices aisément repérables de thèmes, d’espaces, de personnages⁸ ». Cette forme particulière de sérialité, qui a contribué à la popularité des romans de Poulin, est déjà en soi l’indice d’une ambition totalisante, qui ne se dissimule sous l’apparente modestie du propos et du style que pour mieux s’exprimer dans l’élaboration d’une œuvre perçue comme un tout. Dorion écrit d’ailleurs à ce propos qu’une « étude approfondie des innombrables récurrences des romans de Poulin révélerait un univers complet, organisé, dans lequel évoluent les personnages du romancier⁹ ».

Il n’est donc pas étonnant de constater que l’idée du cycle se soit peu à peu imposée dans l’élaboration de l’œuvre de Jacques Poulin, notamment à partir de *Volkswagen Blues*¹⁰, d’une part avec le retour de la figure emblématique de Théo, le grand frère disparu depuis *Faites de beaux rêves*, et surtout avec l’émergence du personnage de Jack Waterman, qui se définit désormais comme un écrivain à part entière et non plus comme un modeste « commis aux écritures », comme le faisait le personnage d’Amadou dans *Faites de beaux rêves*. Dans le roman suivant de Poulin, *Le vieux Chagrin* (1989), l’écrivain reste d’ailleurs au centre du récit, même s’il est prénommé Jim, comme si Poulin avait tenu à garder, pour un temps du moins, ses distances avec le personnage de Jack Waterman, sans y parvenir tout à fait puisque, de toute évidence, Jim reste un avatar de Jack. Une nouvelle stratégie se manifeste dans *La tournée d’automne* (1993), la figure de l’écrivain passant tout à coup au second plan, le personnage de Jack n’y faisant qu’une brève apparition, tandis que le rôle principal est confié à un chauffeur de bibliobus qui, s’il n’est pas écrivain, est néanmoins quelqu’un qui favorise la lecture, qui propage à sa façon la bonne nouvelle, au volant d’un véhicule qu’on peut considérer comme un nouvel avatar du minibus Volkswagen. Avec ce roman, Jacques Poulin inaugure une nouvelle manière, en cantonnant l’écrivain dans un rôle secondaire ou de moindre importance après l’avoir mis au centre du récit, comme c’était le cas dans *Volkswagen Blues*. À l’image du *Vieux Chagrin* et de *La tournée d’automne*, *Chat sauvage* est un roman qu’on peut considérer comme intercalaire, dans la mesure où il met en scène non plus un écrivain proprement dit, mais un « écrivain public », lequel, s’il est prénommé Jack, n’est jamais identifié comme l’écrivain Jack Waterman.

Ce n’est qu’à partir des *Yeux bleus de Mistassini*¹¹ qu’on entre pleinement dans ce qu’il est convenu d’appeler le « Cycle de Jack Waterman », puisque la silhouette de ce dernier, sans occuper toujours la place centrale, s’y profile partout. D’autres

8 Gilles Dorion, « Jimmy », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Maurice Lemire (dir.), t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 470. Pour une analyse plus détaillée du phénomène, on consultera le travail de Karine Vachon, *La transfictionnalité dans l’œuvre de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2009, 105 f.

9 Gilles Dorion, « Jimmy », p. 470.

10 Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d’Amérique », 1984, 290 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VB suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

11 Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002, 187 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle YB suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

personnages principaux — un assistant libraire et apprenti écrivain, une traductrice de métier et un lecteur professionnel — prennent alors la relève de l'écrivain et se voient confier le rôle de narrateur¹². Ce cycle réunit cinq romans : *Les yeux bleus de Mistassini*, *La traduction est une histoire d'amour*, *L'anglais n'est pas une langue magique*¹³, *L'homme de la Saskatchewan*¹⁴ et *Un jukebox dans la tête* (2015). Dans un sens plus large, il englobe aussi *Faites de beaux rêves* et *Volkswagen Blues*, ainsi que les trois romans intercalaires que sont *Le vieux Chagrin*, *La tournée d'automne* et *Chat sauvage*. Le cycle et la série s'entrelacent ainsi dans la deuxième phase de production de Jacques Poulin, celle qui suit son grand succès populaire, *Volkswagen Blues*, dont Gilles Marcotte avait bien pressenti la rupture qu'il effectue avec ses romans précédents, en multipliant les effets de réel et en accordant une place centrale à Théo, « le héros de l'aventure vécue, du récit réaliste¹⁵ » : « *Volkswagen Blues* est donc par excellence, dans l'œuvre de Poulin, le roman de l'acceptation, de l'accord enfin obtenu avec une histoire sans fin ni commencement ; mais il est *en même temps* celui où ressurgit, où se pose avec le plus d'acuité et de violence la question de la vérité, de la présence¹⁶. »

Ces considérations nous permettent de saisir sous un autre jour l'œuvre de Jacques Poulin, qui entremêle une écriture en mode mineur et une ambition totalisante, laquelle consiste d'une part à raconter la suite de l'histoire de Jack Waterman, telle qu'elle s'est déployée après son grand voyage en Californie, et d'autre part à tenter de faire le point sur l'évolution du projet esthétique qui a animé l'essentiel de sa vie. Il convient donc de suivre pas à pas l'écrivain dans chacun des romans qui composent le cycle de Jack Waterman, dans le but de découvrir quelle est sa vérité en tant qu'être humain et, surtout, quelle est la nature exacte de son projet littéraire.

LE CYCLE DE JACK WATERMAN ET LE GRAND ROMAN FRANCO-AMÉRICAIN

À la fin de *Faites de beaux rêves*, on voit le personnage de Théo disparaître dans l'espace américain, en direction des États-Unis, puis du Mexique, et possiblement jusqu'en Amérique du Sud. Ce motif de la disparition, inscrit par ailleurs dans le déplacement qui transporte l'action du roman loin des murs du Vieux-Québec et des berges du Saint-Laurent, sur le circuit de course automobile du Mont-Tremblant, nous renvoie en filigrane à l'imaginaire même de l'Ouest américain, tel qu'il est exprimé,

12 Consulter à ce sujet mon article intitulé « Une histoire dont vous n'êtes pas le héros. *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 97-110.

13 Jacques Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, 160 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AL* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

14 Jacques Poulin, *L'homme de la Saskatchewan*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, 120 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HS* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

15 Gilles Marcotte, « Histoires de zouaves », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 15.

16 *Ibid.*, p. 17 ; l'auteur souligne.

par exemple, dans les romans de James Fenimore Cooper. Comme l'a bien montré Jacques Cabau dans *La prairie perdue*, cet imaginaire se fonde sur l'effacement progressif du personnage de Natty Bumppo devant l'établissement des pionniers, et sur sa disparition finale dans le soleil couchant :

Seul avec Hector, son vieux chien édenté qui va le devancer dans la mort, il a fui la civilisation jusqu'au plus profond de la Prairie, sur les contreforts des montagnes Rocheuses où, acculé au Pacifique, il se dresse soudain dans l'éclat du soleil couchant et meurt en criant ce mot cryptique et splendide : *Here!*¹⁷.

Ce motif de la disparition est aussi présent dans l'histoire du Canada français et du Québec, dont de larges pans racontent l'évanescence des populations françaises installées dans l'ouest du continent. On peut d'ailleurs supposer que c'est une des raisons pour lesquelles Jacques Poulin parlera, de façon mi-sérieuse, mi-ironique, dans *L'homme de la Saskatchewan*, du rêve de l'écrivain Jack Waterman d'écrire « le chef-d'œuvre immortel de Fenimore Cooper » (*HS*, 31). En ce sens, la finale de *Faites de beaux rêves* annonce le projet qui anime Jack Waterman dans *Volkswagen Blues*, soit de retracer, aux sens propre et figuré, son frère disparu, en se lançant à sa recherche sur les routes de l'Amérique. Le motif de la trace viendra pallier, dans *Volkswagen Blues*, le motif de la disparition, et se doublera dans un autre motif très puissant, celui de l'apparition, improbable et inattendue, du francophone dans les solitudes de l'espace américain.

D'autre part, *Volkswagen Blues* viendra relancer un épisode important des *Grandes marées*, qui nous montre le personnage de l'Auteur en train d'expliquer aux participants d'une séance de « dynamite de groupe » son rêve d'écrire le « Grand Roman de l'Amérique », en opérant la synthèse entre deux grandes esthétiques romanesques, la française et l'américaine :

En deux mots, voici : le roman français s'intéresse plutôt aux idées, tandis que le roman américain s'intéresse davantage à l'action. Or, nous sommes des Français d'Amérique, ou des Américains d'origine française, si vous aimez mieux. Nous avons donc la possibilité, au Québec, d'écrire un roman qui sera le produit de la tendance française et de la tendance américaine. C'est ça que j'appelle le grand roman de l'Amérique¹⁸.

Même si, dans ce roman, la figure de l'Auteur tranche singulièrement avec celle, à venir, de Jack Waterman¹⁹, elle n'en annonce pas moins cette ambition totalisante qui animera Jacques Poulin dans *Volkswagen Blues* et dans les romans qui forment le cycle de Jack Waterman. En fait, si le personnage de l'Auteur évoque bien plus le stéréotype de l'écrivain national, façon Victor-Lévy Beaulieu, que le commis aux

17 Jacques Cabau, *La prairie perdue. Le roman américain*, édition revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981 [1966], p. 122.

18 Jacques Poulin, *Les grandes marées*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1978, p. 175-176.

19 Dans *Les grandes marées*, celui qui évoque le plus Jack Waterman est plutôt Teddy Bear, le modeste traducteur de bandes dessinées.

écritures, il exprime néanmoins la tentation qui habite Poulin d'écrire à sa façon le grand roman américain, ou pour être plus précis le grand roman franco-américain, qui en proposerait une autre version, une autre déclinaison. Mais cette ambition d'essence romantique sera sans cesse tenue à distance, remise en question, minée de l'intérieur par une écriture tournée vers le mineur, le singulier, le fragment, pour ne pas dire vers la fragmentation et la pulvérisation. Les deux tendances coexistent chez Jacques Poulin, comme l'exprime chacun des romans qui composent le cycle de Jack Waterman.

Volkswagen Blues nous en donne une démonstration éloquente. D'une part, ce roman prend les dimensions de tout un continent, qui s'étend de la Gaspésie à San Francisco, en relatant son histoire et en mettant en lumière le rôle déterminant qu'y ont joué les Français puis les Canadiens. Il se déploie ainsi comme une grande fresque qui explore les routes de l'Amérique et les événements qui jalonnent son histoire. Dans une tendance opposée, l'ambition du grand roman ne cesse d'être contestée par l'intrusion du fragmentaire, du discontinu : c'est moins la fluidité qui caractérise le voyage sur la grand-route que son aspect décousu, tandis que le grand récit historique fait place à la récitation, par les protagonistes qui se définissent eux-mêmes comme « les deux plus grands menteurs de l'Amérique du Nord » (VB, 79), d'une série de petites histoires qui viennent déconstruire la grande Histoire, ou du moins la contester. Jack Waterman et la Grande Sauterelle n'empoignent pas à bras-le-corps, comme dans le fantasme du grand roman américain, le continent ; ils ne font que le parcourir avec la plus grande légèreté possible, s'intéressant moins aux réalités tangibles qu'aux traces laissées par Théo et, à travers elles, aux reliques de la présence française sur ce territoire. De la même façon, ils ne se saisissent pas du grand récit de l'exploration et de la colonisation de l'Ouest américain, mais ils se montrent attentifs à une foule de micro-récits qui le redoublent et lui confèrent son sens véritable. Au cours de leur périple américain, Jack Waterman et la Grande Sauterelle lisent beaucoup, visitent des musées, découvrent des lieux de mémoire et se racontent toutes sortes d'histoires, de telle manière que le trajet qu'ils effectuent dans l'espace du continent se fragmente progressivement, pour faire place à une série de rencontres qui s'apparentent soit à des rémanences, soit à des révélations, ou encore à des apparitions qui mettent en lumière la présence française et canadienne-française sur le continent américain²⁰. C'est de cette façon que Jacques Poulin transpose, dans *Volkswagen Blues*, l'ambition du personnage de l'Auteur exprimée dans *Les grandes marées*. Il ne s'agit plus d'opérer une synthèse entre la littérature d'action et

20 Gilles Marcotte remarque à ce propos : « Ce qui devait ou aurait pu être, dans une tout autre perspective, à la suite de Théo, une histoire de la pénétration du continent américain, devient une collection discontinue d'histoires, de visites, de rencontres — chacune plus importante que le sens général de l'entreprise. Traversant en diagonale toute l'Amérique du Nord, de Gaspé à San Francisco, Jack Waterman et la Grande Sauterelle ne retrouvent que "des parcelles du vieux rêve", du "Grand Rêve de l'Amérique" qui "s'était brisé en miettes comme tous les rêves" (VB, 101). Ils vivent l'Amérique non comme un Tout, dans la gloire du sens et de l'aventure, mais comme des "miettes", des "parcelles", des fragments. Non pas l'Histoire, mais des histoires. Et c'est là, dans cette dispersion, dans cette succession discontinue d'images, que s'invente le bonheur, le plus fragile qui se puisse imaginer (et pour la première fois peut-être accepté sans arrière-pensée par un personnage de Poulin), d'un récit livré aux seules grâces de l'instant. » Gilles Marcotte, « Histoires de zouaves », p. 16.

celle d'idées, mais de raconter comment a perduré une autre dimension, française et métissée, de l'Amérique.

Sans doute en raison de son succès populaire, mais assurément en vertu de sa réussite esthétique, *Volkswagen Blues* est devenu une étape importante dans l'œuvre de Jacques Poulin. Et s'il ne s'est pas directement appuyé sur ce roman dans la rédaction de ses romans intercalaires, *Le vieux Chagrin*, *La tournée d'automne* et *Chat Sauvage*, Poulin est resté fidèle à sa manière et à ses thématiques. Ainsi, dans *Le vieux Chagrin*, le personnage de l'écrivain joue un rôle central, même s'il ne se nomme plus Jack Waterman. Le thème du voyage donne tout son sens à *La tournée d'automne*, qui constitue le pendant maritime, océanique de *Volkswagen Blues*. Quant à *Chat sauvage*, il met en scène le personnage de Jack devenu (ou redevenu) écrivain public dans ce quartier du Vieux-Québec dont il est, au fond, indissociable.

Mais c'est avec *Les yeux bleus de Mistassini* que Poulin va relancer véritablement le projet qui animait *Volkswagen Blues*, en revenant explicitement sur la figure de Jack Waterman, désormais âgé de soixante-deux ans, l'âge atteint par son écrivain modèle Ernest Hemingway au moment de son suicide. Victime de pertes de mémoire et de divers problèmes de santé, Jack songe à passer le relais à Jimmy, un jeune homme de 25 ans qui travaille pour lui dans sa librairie de la rue Saint-Jean. Convaincu que les œuvres littéraires sont «le fruit d'un travail collectif» (YB, 41), Jack défend l'idée «que les vieux écrivains, au lieu de se répéter ou de rédiger leurs mémoires, [auraient] intérêt à trouver des auteurs plus jeunes et aptes à prendre la relève» (YB, 41). Le roman gravite ainsi autour de la relation entre un mentor et un écrivain en herbe, établissant au passage un lien improbable entre Jack Waterman et le personnage éponyme de *Jimmy*, un roman publié en 1969. Un calcul rapide tend par ailleurs à montrer que Jimmy aurait plus de 25 ans au moment où se déroule l'action du roman, soit en 1998 ou 1999, donc presque 30 ans après la publication du roman qui porte son nom. Comme je l'ai mentionné dans un article récent²¹, *Les yeux bleus de Mistassini* propose une illustration saisissante, à travers la mise en scène par l'auteur de trois de ses romanciers de prédilection, Ernest Hemingway, Gabrielle Roy et Philippe Sollers, de l'américanité, de la franco-américanité et de la francité de ses sources d'inspiration. Mais ce roman relance aussi le projet romanesque de Poulin en mettant à l'avant-plan la figure de Jack Waterman, même si ce dernier s'est aigri avec l'âge et est devenu de plus en plus intransigeant, notamment à l'endroit des médias et du monde de l'édition. *Les yeux bleus de Mistassini* donne ainsi l'occasion à l'auteur de revenir sur le succès de *Volkswagen Blues* et sur la postérité de ce roman. Selon son éditeur, «le livre se vend encore très bien» (YB, 66), «[l]es gens continuent de l'acheter» (YB, 66), ce à quoi Jack rétorque : «Tant pis pour eux!» (YB, 66) Cette mise à distance par l'écrivain du roman qui a contribué à sa célébrité témoigne de sa propension à déconstruire son œuvre au fur et à mesure de son élaboration, comme si le roman qui vient d'être publié tombait automatiquement dans le discrédit, quand ce n'est pas dans l'oubli. Autre problème : Jack en est arrivé à confondre son personnage de Théo avec celui de Majorique, qu'on retrouve dans une nouvelle de Gabrielle

21 Jean Morency, «Entre américanité et francité : *Les yeux bleus de Mistassini*, de Jacques Poulin», *Interculturel francophonies*, n° 32, novembre-décembre 2017, p. 147-159.

Roy, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?* (1982), qui raconte elle aussi un voyage vers la Californie à la recherche d'un frère disparu, ce qui fait dire à Jimmy : « Où allions-nous [...] si le vieux Jack en arrivait à confondre ses personnages avec ceux qui avaient été mis au monde par un autre écrivain ? » Ce rapport établi avec Gabrielle Roy²² met en lumière la force d'attraction qu'exerce l'idée du cycle chez Jacques Poulin, dans la mesure où cette réalité en arrive à transcender l'écrivain en l'inscrivant dans une sérialité non plus individuelle mais collective. Jack Waterman échafaude ainsi « une théorie suivant laquelle les œuvres littéraires [sont], contrairement aux apparences, le fruit d'un travail collectif » (YB, 41).

Dans le roman subséquent de Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, l'action se déroule une dizaine d'années avant *Les yeux bleus de Mistassini*, soit en 1988 environ. *Volkswagen Blues* en informe toute la trame narrative puisque c'est ce roman plutôt que tout autre que Marine a choisi de traduire en anglais. Certes, elle ne l'affirme jamais explicitement, parlant plutôt du roman consacré à la piste de l'Oregon, mais l'allusion est claire. Comme Jack Waterman, Marine a voyagé jusqu'en Californie, mais par un autre chemin, en longeant la côte atlantique jusqu'à Key West, puis en se dirigeant vers La Nouvelle-Orléans et San Diego; elle a séjourné ensuite à San Francisco, avant de revenir au Québec en empruntant en sens inverse la piste de l'Oregon. Mais tout comme Jack Waterman, Marine est restée attachée à la France, à sa langue et à sa culture; c'est d'ailleurs au moment d'un passage dans le Midi, à Arles, qu'elle a rencontré par hasard l'éditeur français²³ de Jack, qui lui a recommandé la lecture d'un roman se déroulant sur la piste de l'Oregon, Marine spécifiant que c'est « à ce moment précis que l'idée [lui] est venue de traduire monsieur Waterman en anglais » (TH, 19). Or, elle va peu à peu prendre conscience de l'importance que représente *Volkswagen Blues* dans l'œuvre de Poulin : « Plus j'avancé dans la traduction de ce roman, plus je comprenais une chose : le livre que j'avais en main constituait la dernière étape de son œuvre. Celle-ci était à présent terminée. Tout ce qui allait venir ensuite, si je peux me permettre, ne pouvait être qu'un *hors-d'œuvre*. » (TH, 54; l'auteur souligne) La formule est intéressante mais quelque peu énigmatique, puisque dans le langage courant, le hors-d'œuvre vient avant le plat principal, et non ensuite; or Marine semble vouloir désigner par cette expression tout ce qui se situe hors de l'œuvre véritable, *Volkswagen Blues* en constituant manifestement l'apogée ou l'aboutissement. L'importance dévolue par Marine à ce roman tend à montrer qu'il représente quelque chose de spécial pour elle, ce qui s'explique peut-être par l'envergure de son projet et par le fait qu'il incarne à sa façon l'ambition du grand roman américain, mais dans sa version française. C'est sans doute ce qui détermine sa volonté de le traduire en anglais, parce que si, comme le titre du roman l'indique, la traduction est une histoire d'amour, c'est qu'elle suppose la rencontre entre deux êtres, ce que semble souhaiter Marine : « S'il existait un moyen de

22 Consulter à ce sujet le travail de Rébecca A. S. Richardson, *Gabrielle Roy dans l'univers de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2006, 123 f., ainsi que mon article intitulé « La figure de Gabrielle Roy chez Jacques Poulin et Michel Tremblay », *Canadian Literature*, n° 192, printemps 2007, p. 97-109.

23 Marine parle de sa rencontre impromptue avec un « monsieur moustachu », en qui il est facile de reconnaître Hubert Nyssen, le fondateur d'Actes Sud.

rejoindre quelqu'un dans la vie — ce dont je n'étais pas certaine —, la traduction allait peut-être me permettre d'y arriver.» (TH, 12)

Publié en 2009, *L'anglais n'est pas une langue magique* va développer la réflexion non pas tant sur la traduction que sur la place du français en Amérique, une question qui occupe d'ailleurs une place centrale dans *Volkswagen Blues*. Tout au long de leur périple américain, Jack Waterman et la Grande Sauterelle sont confrontés à la fragilité, mais aussi à la résilience du français, que ce soit à Toronto, à Détroit, à Chicago, à Saint-Louis ou à San Francisco. Ils marchent aussi dans les nombreuses traces de la présence française sur le continent, trop souvent occultées dans le grand récit que les nations ont élaboré au fil des années, non seulement aux États-Unis, mais aussi au Canada. *Volkswagen Blues* est ainsi le roman par excellence de la franco-américanité. Il n'est donc pas étonnant de constater que, dans *L'anglais n'est pas une langue magique*, Jack Waterman caresse le projet d'écrire un roman «sur la place du français en Amérique» (AL, 23) en s'appuyant sur le traumatisme de la Conquête et ses effets à long terme :

Il avait étudié à fond la défaite des plaines d'Abraham. La bataille, qui n'avait duré qu'une demi-heure, s'était déroulée à quelques mètres derrière moi. Le marquis de Montcalm avait été tué, le Canada était devenu un pays britannique et, depuis lors, nous avions tous la mort dans l'âme : c'étaient les mots de mon frère. (AL, 24)

Le roman comporte d'ailleurs une scène saisissante montrant une femme qui traverse le champ de bataille, passe à travers les blessés et descend la falaise de l'anse au Foulon, avant d'embarquer sur un grand voilier : «Mon rêve se figeait sur une dernière image : la femme était à la proue du voilier, et celui-ci, doublant la pointe de l'île d'Orléans, mettait le cap sur le golfe et la vieille Europe.» (AL, 40) En un sens, cette image reconduit le poncif, présent dans l'historiographie, de l'abandon du petit peuple par les élites au lendemain de la Conquête, mais elle traduit aussi la nostalgie des origines, voire du paradis perdu. En fait, le roman cherche à résoudre l'impasse qui est souvent faite, dans le roman contemporain, sur la mémoire collective du Québec, personne ne sachant trop de quoi on doit se souvenir ni même si la chose est souhaitable. En direction de l'île d'Orléans, Jack Waterman rappelle ainsi à son frère l'épisode de la possession de la Louisiane, qui «occupait presque la moitié du territoire américain : elle s'étendait des Grands Lacs au golfe du Mexique, et du Mississippi aux Rocheuses» (AL, 48). Le roman à venir de Jack Waterman prend donc une portée didactique, en cherchant à remédier à l'amnésie collective, par exemple en rappelant l'importance des toponymes et des patronymes français dans le récit des explorateurs Lewis et Clarke :

De mon côté, je me réjouissais de constater que le parcours des explorateurs était jalonné de noms français. Noms de villages, de cours d'eau, de collines, mais aussi de voyageurs, de guides, d'aventuriers, de traiteurs de fourrures. Ils s'appelaient Loisel, Dorion, Laliberté, Lepage... Leurs noms avaient des consonances familières et je les prononçais avec d'autant plus de respect que l'Histoire les avait oubliés. (AL, 81)

Le roman imaginaire sur lequel planche Jack Waterman rebrasse ainsi la matière traitée dans *Volkswagen Blues*, tout en redoublant l'action du roman que le lecteur a sous les yeux, qui traite à sa façon de la coexistence difficile du français et de l'anglais, et de la lutte de pouvoir qui les oppose, le premier étant investi subrepticement par le second, notamment dans le langage courant. Dans l'épisode qui donne tout son sens au titre au roman, Francis, le petit frère de Jack, est outré qu'un mot comme *deal* ait remplacé le mot *marché*, ce qui lui fait dire que «l'anglais n'est pas une langue magique», c'est-à-dire une langue qui serait en mesure de mieux exprimer la réalité que le français. L'anglais est plutôt une langue de pouvoir, qui exerce progressivement son empire sur les locuteurs du français, lesquels sont en voie de l'intérioriser. C'est pourquoi le projet littéraire de Jack Waterman s'avère aussi vital; en un sens, il participe de la survie du français en Amérique. Mais ce projet semble menacé, miné de l'intérieur par l'incapacité de l'écrivain de le mener à terme et par le geste même d'une écriture qui a tendance à partir dans tous les sens :

Au début, il entrevoyait une sorte d'épopée. Ils étaient tous là dans sa tête: Champlain et ses projets d'alliance avec les Indiens; les explorateurs qui élargissaient le territoire jusqu'aux Rocheuses et au golfe du Mexique; les coureurs des bois et les aventuriers qui parcouraient les régions en tous sens; les hommes politiques, de Louis-Joseph Papineau à René Lévesque, qui protégeaient la langue et les institutions; les gens ordinaires, et surtout les mères de famille qui assuraient la survivance du pays par leur labeur quotidien [...]. Toutes ces personnes, Jack voulait les inclure dans son livre. Mais lorsqu'il se mettait à écrire, les mots venaient au compte-gouttes et, chaque jour, le récit perdait de sa force et de son ampleur. (AL, 110)

L'épopée rêvée par Jack laisse ainsi la place à l'histoire racontée par Francis, qui prend conscience peu à peu, au fil de ses lectures, de sa propre franco-américanité et de son appartenance à une lignée qui a été oubliée par l'Histoire, et presque effacée de la mémoire. Il en arrive ainsi à faire l'éloge des petites gens, des citoyens obscurs, des gens ordinaires, qui ont fait la petite histoire de l'Amérique française, de concert avec les grandes figures du passé qui sont présentes dans le discours historiographique :

Je pensais à Charbonneau, Drouillard, Cruzatte et à tous les autres, les obscurs et les sans-grade; aux grands explorateurs, Jolliet, La Salle et La Vérendrye; et même à mon père, qui était capable de bâtir une maison. À propos de tous ces gens-là, je voulais dire qu'un peu de leur sang, mélangé à du sang indien, coulait dans mes veines. (AL, 144)

Cette prise de conscience culmine dans *L'homme de la Saskatchewan*, un roman consacré lui aussi à la place du français en Amérique du Nord et à la question du métissage, qui sont abordées cette fois à travers le personnage d'Isidore Dumont, un joueur de hockey métis qui est né à Batoche et qui est le petit-neveu de Gabriel Dumont, le compagnon d'armes de Louis Riel. Jack Waterman, qui a accepté de rédiger pour lui le plaidoyer qu'il compte diffuser en faveur du français, confie finalement cette tâche

à son frère Francis. Comme son ancêtre Gabriel Dumont, Isidore est un résistant, qui est révolté par le peu de place qui est accordé au français dans la Ligue nationale de hockey et surtout dans le Grand Club, le Canadien de Montréal. Le roman marque aussi le retour de la Grande Sauterelle, qui rapporte à Québec le vieux Volkswagen de Jack, au terme d'un séjour de dix ans à San Francisco. Avec Isidore Dumont et la Grande Sauterelle, ce sont la réalité métisse et l'imaginaire des grandes plaines qui investissent le faubourg Saint-Jean-Baptiste, d'autant plus que la Grande Sauterelle a fait un arrêt à Batoche en revenant de San Francisco, où elle a pris connaissance de l'histoire des Métis. Elle en a ramené tout un récit prenant les dimensions d'une épopée, qu'elle livre à Francis :

Cette fille était une Métisse de l'Est, le sang indien qui coulait dans ses veines était celui des Montagnais de la Côte-Nord, et pourtant, rien qu'à l'écouter, j'imaginai facilement le long cortège des charrettes bâchées qui s'éloignaient de la rivière Rouge ou de la Saskatchewan-Sud pour se rendre aux endroits où les éclaireurs avaient signalé la présence des immenses troupeaux. (HS, 29)

L'homme de la Saskatchewan vient ainsi mettre un point d'orgue à *Volkswagen Blues* et au cycle de Jack Waterman, en soulignant la portée épique, fût-elle menacée par les aléas de l'écriture et l'impossibilité intrinsèque du grand roman. Francis constate d'ailleurs que pour certaines personnes, comme Isidore Dumont, « le passé ne s'arrête jamais » (HS, 109); englobant la mémoire du Québec, du Canada français et de l'Amérique française, le roman de Poulin fait écho à un discours historique tombé dans l'oubli et à une mémoire collective défaillante, qui semble avoir fait l'im-passe sur son passé.

Quant à un *Un jukebox dans la tête*, il est venu clore le cycle de Jack Waterman en mettant l'accent non plus sur la place du français en Amérique du Nord, mais sur des considérations esthétiques, notamment sur l'influence déterminante exercée conjointement sur l'écrivain par Ernest Hemingway et Gabrielle Roy, un peu comme dans *Les yeux bleus de Mistassini*. Le dernier roman publié par Jacques Poulin, du moins jusqu'à ce jour, marque aussi le retour du narrateur-écrivain, comme si plus personne ne devait venir interférer entre lui et son projet esthétique. Jack révèle en effet: « Chaque fois que les mots me font défaut, ou encore que les événements de la vie me détournent de mon travail, je demande à Gabrielle Roy ou bien à Ernest Hemingway de venir à mon secours²⁴. » L'écrivain envisage même l'idée de travailler à établir un parallèle entre les observations de Gabrielle Roy sur l'écriture et les propos d'Ernest Hemingway sur le même sujet: « J'en étais à me demander si ce genre d'essai ne serait pas plus intéressant que mes courts romans écrits avec tant de difficultés [...]. » (JT, 29) En dernier recours, l'essai menace ainsi de phagocyter l'œuvre romanesque en mettant à jour ses fondements mêmes, sa genèse la plus intime, associée à l'influence conjointe de Gabrielle Roy et d'Ernest Hemingway, deux des plus grands romanciers de l'américanité, entendue ici dans son sens le plus large.

24 Jacques Poulin, *Un jukebox dans la tête*, Montréal, Leméac, 2015, p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle JT suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Le cycle de Jack Waterman oscille ainsi entre l'ambition de son projet d'ensemble et le fractionnement que lui infligent les aléas mêmes de son écriture. D'une part, Poulin semble hanté par l'idée d'un grand roman franco-américain qui serait le réceptacle d'une mémoire autrement défaillante, un peu à la manière de Victor-Lévy Beaulieu et de son ambition dévorante d'écrire le roman total de cette grande tribu qu'est le Québec. D'autre part, l'auteur de *Volkswagen Blues* reste éminemment conscient, sinon de la futilité de cette ambition, du moins des difficultés de la concrétiser. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi Poulin se plaît tant à jouer avec certains codes du roman, notamment ceux du roman policier, dans ses derniers livres, qui juxtaposent aux réflexions menées sur la place du français en Amérique du Nord et sur la transmission de sa mémoire des intrigues policières volontairement invraisemblables. Un roman comme *L'homme de la Saskatchewan* est révélateur de cette tendance, dans la mesure où il oppose à un questionnement teinté de gravité sur la réalité franco-métisse une intrigue qui confine au grotesque, particulièrement avec le duo formé par le commissaire de la Ligue nationale de hockey, en qui il est facile de reconnaître Gary Bettman, et son homme de main surnommé Mad Dog en référence au célèbre lutteur Maurice Mad Dog Vachon. Comme dans *Les grandes marées*, le grand roman côtoie ainsi le *cartoon*, comme si Jacques Poulin voulait signifier à ses lecteurs que toute œuvre s'inscrit au fond dans un espace interstitiel, dans une esthétique de l'entre-deux. En fin de compte, l'entreprise de Poulin ne se situe pas très loin de celle d'un Philip Roth, qui proposait en 1973, dans son roman *The Great American Novel*, une lecture distanciée, ironique, du grand roman américain.

BIBLIOGRAPHIE DE JACQUES POULIN

+ + +

TANIA GRÉGOIRE
Université de Moncton

I. ŒUVRES

A. Romans

- + *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1967, 119 p. (Réédition : Montréal, Leméac, coll. « Poche. Québec », 1987, 192 p.)
- + *Jimmy*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1969, 158 p. (Rééditions : Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1978, 172 p. ; Montréal, Stanké, coll. « Roman 10/10 », 1985, 165 p. ; Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1999 et 2009, 180 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2016, 180 p.)
- + *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1970, 200 p. (Rééditions : Montréal, Éditions du Jour, coll. « Le petit jour », 1979, 200 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Poche. Québec », 1987, 200 p. ; Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature. BQ », 1994 et 2012, 162 p.)
- + *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle, 1974, 163 p. (Rééditions : Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature. BQ », 1988 et 2003, 200 p.)
- + *Les grandes marées*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1978, 200 p. (Rééditions : Montréal, Leméac, coll. « Poche. Québec », 1986, 200 p. ; Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature. BQ », 1990, 209 p. ; Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1995, 213 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2015, 208 p.)
- + *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, 290 p. (Rééditions : Montréal, Québec loisirs, 1985, 290 p. ; Montréal, Québec/Amérique, coll. « Espace », 1987, 290 p. ; Paris, Éditions Jean Picollec, 1988, 301 p. ; Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1998, 323 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1999, 295 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2015, 323 p.)
- + *Le vieux Chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1989, 155 p. (Rééditions : Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1995 et 2008, 187 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2016, 187 p.)
- + *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1993, 208 p. (Rééditions : Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1996, 190 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2016, 190 p.)
- + *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1998, 188 p. (Rééditions : Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 2000, 224 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2016, 224 p.)

- + *Les yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002, 187 p. (Rééditions : Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 2011, 199 p. ; Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2015, 199 p.)
- + *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, 131 p. (Réédition : *La traduction est une histoire d'amour* suivi de *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2019, 268 p.)
- + *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, 155 p.
- + *L'homme de la Saskatchewan*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, 120 p.
- + *Un jukebox dans la tête*, Montréal, Leméac, 2015, 146 p.

B. Textes de création dans des périodiques et des anthologies

- + « Texte inédit », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 30-37.
- + « Le Journal de la Grande Sauterelle », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 103-106.
- + « Le sergent Kate », *Premier amour* (collectif), Montréal, Stanké, coll. « 10/10 », 1988, p. 187-189.
- + « Un coup de fil de Jack », *Lettres québécoises*, n° 83, automne 1996, p. 7.

C. Entretiens

- + BELLEMARE, Madeleine, « Le livre du mois : *Volkswagen Blues* (entrevue) », *Nos livres*, vol. XV, juin-juillet 1984, p. 4-5.
- + CLOUTIER, Rachel, GIGNAC, Rodrigue, Vincent NADEAU et Richard PLAMONDON, « Entrevue avec Jacques Poulin », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 9-29.
- + DORION, Gilles et Cécile DUBÉ, « Entrevue. Jacques Poulin », *Québec français*, n° 34, mai 1979, p. 33-35. Article reproduit dans *Romanciers du Québec. Hubert Aquin, Roch Carrier, Jacques Ferron, Jacques Godbout, Anne Hébert, André Langevin, Jacques Poulin, Gabrielle Roy, Félix-Antoine Savard, Yves Thériault*, Québec, Québec français, 1980, p. 147-154.
- + LAPOINTE, Jean-Pierre et Yves THOMAS, « Entretien avec Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 8-14.
- + LÉVESQUE, Robert, « “Bon qu’à ça.” Entretien avec Jacques Poulin », *Liberté*, vol. L, n° 4, décembre 2009, p. 96-103.
- + MAJOR, André, « Entrevues. Un poète et un romancier », *Le Devoir*, 8 juin 1967, p. 6.
- + OUELLET, François, « Jacques Poulin », *Nuit blanche*, n° 45, septembre-octobre-novembre 1991, p. 40-43.
- + ROY, Michelle et Jean GAUTHIER, « Conversation avec Jacques Poulin », *La revue Pantoute*, n° 3, septembre-octobre-novembre 1980, p. 22-23.
- + TREMBLAY, Yolaine, « Rencontre avec Jacques Poulin », *Azimuth*, décembre 1976, s. p.
- + VASSEUR, François et Michelle ROY, « Voyage à travers l'Amérique. Entrevue avec Jacques Poulin », *Nuit blanche*, n° 14, juin-juillet-août 1984, p. 50-52.
- + VIGNEAULT, Benny, « Jacques Poulin : trouver le traducteur en nous », *Les libraires*, 10 avril 2006, en ligne : <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/jacques-poulin-trouver-le-traducteur-en-nous> (page consultée le 8 novembre 2019).
- + YOKEN, Mel B., « Jacques Poulin », *Entretiens québécois*, t. I, Montréal, Pierre Tisseyre, 1986, p. 160-171.

II. ŒUVRES PARUES EN TRADUCTION

- + «My Horse for a Kingdom», *The Jimmy Trilogy*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, House of Anansi Press, 1979, p. 9-58.
- + «Jimmy», *The Jimmy Trilogy*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, House of Anansi Press, 1979, p. 59-156.
- + «The Heart of the Blue Whale», *The Jimmy Trilogy*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, House of Anansi Press, 1979, p. 157-250.
- + *Spring Tides*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, House of Anansi Press, 1986, 166 p. (Réédition : Brooklyn, Archipelago Books, 2007, 237 p.)
- + *Volkswagen Blues*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, McClelland and Stewart, 1988, 213 p. (Réédition : Toronto, Cormorant Books, 2004, 222 p.)
- + *Mr. Blue*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Montréal, Véhicule Press, 1993, 160 p. (Réédition : Brooklyn, Archipelago Books, 2012, 150 p.)
- + *Volkswagen Blues*, traduction italienne de Maria Rosa Baldi, Rome, Hortus Conclusus, 2000, 304 p.
- + *Autumn Rounds*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, Cormorant Books, 2002, 164 p.
- + *Wild Cat*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, Cormorant Books, 2003, 178 p.
- + *Volkswagen Blues*, traduction espagnole d'Antonio Marquez, Barcelone, Plaza & Janés, 2003, 257 p.
- + *Le cœur de la baleine bleue*, traduction arabe, Damas, Édition Al-Hassad, 2006, 192 p.
- + *My Sister's Blue Eyes*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, Cormorant Books, 2007, 171 p.
- + *Translation is a Love Affair*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Brooklyn, Archipelago Books, 2009, 144 p.
- + *Volkswagen Blues*, traduction roumaine de Denisa-Adriana Oprea, Cluj-Napoca (Roumanie), Limes, 2010, 236 p.
- + *English is Not a Magic Language*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Montréal, Véhicule Press, 2016, 140 p.

III. PRIX ET DISTINCTIONS

- + Prix de La Presse 1974, *Faites de beaux rêves*.
- + Prix du Gouverneur général 1978, *Les grandes marées*.
- + Prix Canada-Belgique 1984, *Volkswagen Blues*.
- + Prix Québec-Paris 1989, *Le vieux Chagrin*.
- + Prix Molson du roman 1990, *Le vieux Chagrin*.
- + Prix Louis-Hémon 1990, *Le vieux Chagrin*.
- + Prix France-Québec-Jean-Hamelin 1991, *Le vieux Chagrin*.
- + Prix Athanase-David 1995, ensemble de l'œuvre.
- + Prix d'excellence des arts et de la culture 1999, *Chat sauvage*.
- + Prix Molson des arts du Canada 2000, ensemble de l'œuvre.
- + Prix littéraire des collégiens 2003, *Les yeux bleus de Mistassini*.
- + Prix d'excellence des arts et de la culture 2003, décerné par le Salon international du livre de Québec, *Les yeux bleus de Mistassini*.
- + Prix des lecteurs d'Herblay 2008, *La traduction est une histoire d'amour*.

+ Prix Gilles-Corbeil 2008, ensemble de l'œuvre.

IV. RÉCEPTION CRITIQUE ET PRINCIPALES ÉTUDES

A. Monographies

1. Ouvrages consacrés à Poulin

- + BAYLE PETRELLI, Françoise, *Pour une lecture de Le vieux Chagrin de Jacques Poulin*, Dolianova (CA), Edizioni Grafica del Parteolla, 1993, 120 p.
- + HÉBERT, Pierre, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Œuvres et auteurs», 1997, 205 p.
- + L'ITALIEN-SAVARD, Isabelle, *Isabelle L'Italien-Savard présente Les grandes marées de Jacques Poulin*, Montréal, Leméac, coll. «Parallèle», 2000, 76 p.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Éditions Balzac, coll. «L'univers des discours», 1993, 245 p.
- + SOCKEN, Paul G., *The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, Londres/Toronto, Associated University Presses, 1993, 126 p.

2. Ouvrages partiellement consacrés à Poulin

- + ACQUISTO, Joseph, *Crusoes and Other Castaways in Modern French Literature. Solitary Adventures*, Newark, University of Delaware Press, 2012, 282 p.
- + ALLARD, Jacques, *Le roman du Québec. Histoire, perspectives, lectures*, Montréal, Québec/Amérique, 2000, 446 p.
- + BAYLE PETRELLI, Françoise, *Deçà et delà l'Atlantique : deux romanciers intimistes, Cabanis-Poulin*, Cagliari, Società Poligrafica Sarda, 1994, 147 p.
- + BOIVIN, Aurélien, *Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagen Blues*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Littérature», 1996, 365 p.
- + CHAPMAN, Rosemary, *Sitting the Quebec Novel. The Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*, Bern, Peter Lang, 2000, 282 p.
- + CHASSAY, Jean-François, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1995, 198 p.
- + DUSSAULT-FRENETTE, Catherine, *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Montréal, Nota bene, coll. «Convergences», 2015, 167 p.
- + GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.
- + HAREL, Simon, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, coll. «L'univers des discours», 1989, 309 p.
- + HUGGAN, Graham, *Territorial Disputes. Maps and Mapping Strategies in Contemporary Canadian and Australian Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, coll. «Theory/Culture», 1994, 198 p.
- + LAMONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2004, 288 p.
- + LINTVELT, Jaap, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin*, Québec/Paris, Nota bene/L'Harmattan, coll. «Littérature(s)», 2000, 306 p.
- + MAGNAN, Lucie-Marie et Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Littérature(s)», 1997, 220 p.

- + MARCATO FALZONI, Franca, *Canada ieri e oggi*, Fasano (Italie), Schena Editore, coll. «Biblioteca della Ricerca, Cultura Straniera», 1986, s. p.
- + MARCOTTE, Gilles, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1997, 186 p.
- + MORENCY, Jean, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Terre américaine», 1994, 258 p.
- + NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1988, 248 p.
- + NEPVEU, Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2004, 272 p.
- + PATERSON, Janet M., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. «Littérature», 2004, 487 p.
- + PRZYCHODZEN, Janusz, *De la simplicité comme mode d'emploi. Le minimalisme en littérature québécoise*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, 194 p.
- + SHEK, Ben-Zion, *French-Canadian and Québécois Novels*, Toronto, Oxford University Press, 1991, 160 p.
- + SING, Pamela V., *Villages imaginaires : Édouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin*, Montréal, Fides/CÉTUQ, coll. «Nouvelles études québécoises», 1995, 272 p.
- + SIROIS, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois. Anne Hébert, Jacques Ferron, Jacques Poulin, Gabrielle Roy, Yves Thériault*, Montréal, Triptyque, 1999, 132 p.
- + THIBEAULT, Jimmy, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota bene, coll. «Terre américaine», 2015, 393 p.
- + TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois (1960-1995)*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec. Littérature», 2004, 606 p.
- + UNTERBERG, Jens, *Fremde und Feinde. Phänomenologie des Heterogenen im Quebecker Roman*, Berlin, De Gruyter, 234 p.

B. Études

- + AMOSI, Ruth, «Les modalités du récit symbolique dans *Les grandes marées* de Jacques Poulin», Danielle Schaub, Janice Kulyk Keefer et Richard E. Sherwin (dir.), *Precarious Present/Promising Future? Ethnicity and Identities in Canadian Literature*, Jérusalem, The Hebrew University Magnes Press, coll. «Canadian Studies», 1996, p. 145-159.
- + ANOLL, Lidia, «*Le vieux Chagrin*, de Jacques Poulin, ou le pouvoir d'un fantastique merveilleux», *Francofonia*, n° 7, 1998, p. 9-28.
- + ANOLL, Lidia, «Québec de l'écriture, Québec du cœur : un regard porté sur l'œuvre de Jacques Poulin», Anna Paola Mossetto et Jean-François Plamondon (dir.), *Lectures de Québec*, actes du colloque du Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi tenu à Turin du 27 au 29 février 2008, Bologne, Pendragon, 2009, p. 157-173.
- + BAKER, Rachel, «Transidentitaire : sexe, genre et sexualité dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin et *Le goût des jeunes filles* de Dany Laferrière», *The Arbutus Review*, vol. V, n° 1, automne 2014, p. 191-215.
- + BASTIEN, Sophie, «*Les grandes marées*, dans le roman de Jacques Poulin : phénomène naturel ou courant culturel?», *Canadian Literature*, n° 198, 2008, p. 48-56.
- + BASTIEN, Sophie, «Dire l'émotion en ne la disant pas : la manière de Jacques Poulin», Anny Krzyanowskiej et Renaty Jakubczuk (dir.), *Parler des émotions : entre langue et littérature*, Lublin (Pologne), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011, p. 205-214.

- + BAYLE PETRELLI, Françoise, « Le refus de la ville dans les derniers romans de Jacques Poulin », *Canada e Italia verso il duemila: metropoli a confronto*, actes du 9^e Convegno Internazionale di Studi Canadesi, Milano, Schena editore, coll. « Biblioteca Della Ricerca, Cultura Straniera », 1992, p. 171-201.
- + BAYLE PETRELLI, Françoise, « De l'essentiel à l'anecdotique. L'influence de J. Poulin sur l'œuvre de Savoie », *Études. Revue de culture contemporaine*, n° 37, 1994, p. 395-406.
- + BEAUDOIN, Réjean et André LAMONTAGNE, « La littérature canadienne de langue française », *Revue francophone de Louisiane*, vol. VII, n° 2, automne 1993, p. 145-182.
- + BEAUDOIN, Réjean et André LAMONTAGNE, « Un demi-siècle de réception critique de la littérature québécoise au Canada anglais : 1939-1989 », Denis Saint-Jacques (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*, Québec, Nota bene, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2003, p. 85-105.
- + BERERHI, Afifa, « *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », Bouba Mohammedi Tabti (coordonnatrice), *Littérature canadienne. Impressions de lecture*, Blida (Algérie), Éditions du Tell, 2005, p. 103-109.
- + BERNOVSKY, Victor, « Les héros de Jacques Poulin sur la route américaine », *Interculturel francophonies*, n° 32, novembre-décembre 2017, p. 199-219.
- + BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Jacques Poulin et le roman en mode mineur », *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, 2007, p. 544-551.
- + BISTODEAU, Linda, « Quelques aspects de la *mimesis* géographique dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », Gregorio C. Martin (dir.), *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference (1991-1992)*, Pittsburgh, Duquesne University, 1995, p. 54-59.
- + BOISCLAIR, Isabelle, « Masculinité et maternage dans *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 2, hiver 2007, p. 49-61.
- + BOIVIN, Aurélien, « *La tournée d'automne* ou comment renaître par l'amour », *Québec français*, n° 125, printemps 2002, p. 88-90.
- + BOIVIN, Aurélien, « *Le vieux Chagrin* ou une leçon d'écriture », *Québec français*, n° 138, été 2005, p. 94-97.
- + BOIVIN, Aurélien, « *Les grandes marées* ou un regard troublant sur la société contemporaine », *Québec français*, n° 149, printemps 2008, p. 105-107.
- + BONSIGNORE, Giacomo, « Jacques Poulin : une conception de l'écriture », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 19-26.
- + BOUÉ, Pilar Andrade, « Poétique de l'intertextualité dans les romans de Jacques Poulin », *Cuadernos de investigacion filologica*, vol. XXIX-XXX, 2003-2004, p. 235-248.
- + BOULESTEIX, Caroline, « Recherche d'identité par le voyage dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », Dana Puiu (dir.), *Identity and Alterity in Canadian Literature/Identité et altérité dans la littérature canadienne*, Cluj-Napoca (Roumanie)/Baia Mare, Risoprint/Canadian Studies Center/Centre d'études canadiennes, 2003, p. 25-28.
- + BOURQUE, Paul-André, « La fascination de l'enfance, de la tendresse et de la mort chez Jacques Poulin ou la recherche de l'androgynie absolue », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 74-92.
- + BOURQUE, Paul-André, « Jacques Poulin et la mer », Melvin Gallant (dir.), *Mer et littérature*, actes du colloque international sur « La mer dans les littératures d'expression française du xx^e siècle » tenu à Moncton les 22-23-24 août 1991, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 313-325.

- + BRIÈRE, Éloïse A., «Ventriloquizing the Native. Whose Voice Is It?», *The French Review*, vol. LXXXIV, n° 6, mai 2011, p. 1200-1212.
- + CHASSAY, Jean-François, «Topographie du lecteur (explicite) dans le roman québécois contemporain», *La Licorne*, n° 27, 1993, p. 105-117.
- + CHOQUETTE, Sylvie, «L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin», *Études littéraires*, vol. VIII, n° 1, 1975, p. 43-55.
- + CLÉMENT, Anne-Marie, «La narrativité à l'épreuve de la discontinuité», René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. I: *La littérature et ses enjeux narratifs*, avec la collaboration de Denise Cliche, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 107-135.
- + CÔTÉ, Jean-Denis, «Volkswagen Blues a quinze ans!», *Études. Revue de culture contemporaine*, n° 46, 1999, p. 77-92.
- + CUBEDDU, Stefania, «La ville de Québec dans l'espace imaginaire de Jacques Poulin», Hélène Amrit, Anna Giaufret-Harvey et Sergio Zoppi (dir.), *Regards sur la littérature québécoise. Hommage à Gaston Miron*, actes du troisième colloque de l'Association des jeunes chercheurs européens en littérature québécoise, Rome, Bulzoni, coll. «Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti», 2001, p. 59-65.
- + CUBEDDU, Stefania, «Les grandes marées de Jacques Poulin: un échiquier fictif... dans le paradis d'une île», *Africa America Asia Australia*, n° 23, Rome, Bulzoni Editore, 2002, p. 43-50.
- + CUBEDDU, Stefania, «Repousser les frontières pour rentrer chez soi: enquête sur la littérature québécoise contemporaine», Muriel Rouyer, Catherine De Wrangel, Emmanuelle Bousquet et Stefania Cubeddu (dir.), *Regards sur le cosmopolitisme européen: frontières et identités*, Bruxelles, Peter Lang, coll. «Europe des cultures», 2011, p. 369-387.
- + CUBEDDU, Stefania, «Jacques Poulin et Italo Calvino. Prolégomènes pour une lecture croisée de la ville en littérature», Beïda Chikhi et Anne Douaire-Banny (dir.), *Villes, vies, visions. Les villes, propriétés de l'écrivain*, actes du colloque international organisé par le Centre international d'études francophones de l'Université Paris-Sorbonne à Abou Dhabi, Paris, L'Harmattan, coll. «Espaces littéraires», 2012, p. 89-101.
- + CUBEDDU, Stefania, «La ville invisible de Jacques Poulin. Une lecture de la ville de l'auteur québécois à travers le regard d'Italo Calvino», Anne Douaire-Banny (dir.), *Isthmes francophones: du texte aux chants du monde. Mélanges offerts à Beïda Chikhi*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. «Lettres francophones», 2012, p. 393-404.
- + CUBEDDU, Stefania, «Enquête aux marges de la ville. Le Québec de Jacques Poulin», Anne-Yvonne Julien (dir.), *Littératures québécoise et acadienne contemporaines. Au prisme de la ville*, avec la collaboration d'André Magord, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «Plurial», 2014, p. 281-290.
- + DEITZ, Ritt, «Au bord de l'américanité: la fonction du voyage dans *Volkswagen Blues*», *Iris. Journal of French Critical Studies*, vol. V, n° 2, 1991, p. 87-93.
- + DEMERS, Jeanne, «Besoin de tendresse, *over* ou Jacques Poulin conteur», *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 27-35.
- + DEN TOONDER, Jeanette, «Une littérature nord-américaine de langue française», Rachel Killick (dir.), *Uncertain Relations: Some Configurations of the "Third Space" in Francophone Writings of the Americas and of Europe*, Oxford, Peter Lang, 2005, p. 49-62.
- + DESMEULES, Georges, «Le tennis au service de Jacques Poulin», *Québec français*, n° 114, été 1999, p. 80-82.

- + DION, Robert, « Let's Talk English Here. Les représentations de l'anglais dans *Copies conformes et Volkswagen Blues* », Barbara Buchenau et Annette Paatz (dir.), *Do the Americas Have a Common Literary History?*, Francfort/Berlin/Berne/Bruxelles/New York/Oxford/Vienne, Peter Lang, coll. « Interamericana », 2002, p. 427-447.
- + DOLBEC, Nathalie, « D'un tableau l'autre : le parcours de l'ekphrasis dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », *Canadian Literature*, n° 184, printemps 2005, p. 27-43.
- + DOLBEC, Nathalie, « Les contours du descriptif dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », *Canadian Literature*, n° 216, printemps 2013, p. 85-99.
- + DORION, Gilles, « L'espace et ses trajets psychologiques », *Québec français*, n° 109, printemps 1988, p. 66-69.
- + DORION, Gilles, « Une chronique du mensonge », Chantal Adobati, Maria Aldouri-Lauber et Emanuela Hager (dir.), *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext. Festschrift für F. Peter Kirsch zum 60. Geburtstag*, Vienne, WUV, 2001, p. 213-225.
- + DUPUIS, Gilles, « Poétique de la dérive dans les romans de Jacques Poulin », *Francofonia. Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, vol. XXXIV, printemps 1998, p. 41-68.
- + DUPUIS, Gilles, « De l'eutopie à la dystopie. Utopies croisées dans *Les grandes marées* de Poulin », *Dix-huitième siècle*, n° 34, 2002, p. 165-173.
- + DUPUIS, Gilles, « Du mot juste au mot rare. Dictionnaires et glossaires dans l'œuvre d'Hubert Aquin et Jacques Poulin », Gerardo Aceranza (dir.), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2005, s. p.
- + DUPUIS, Gilles, « Jacques Poulin, romancier de la dérive », *Études québécoises*, n° 1, 2007, p. 25-42.
- + DUPUIS, Gilles, « L'île aux chats. Incursion dans l'archipel félin de Jacques Poulin », Carmelina Imbroscio, Nadia Minerva et Patrizia Oppici (dir.), *Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Berne, Peter Lang, coll. « Franco-Italica », 2008, p. 449-456.
- + DUPUIS, Gilles, « La redécouverte de Québec par Maillet et Jacques Poulin », Klaus Dieter Ertler et Martin Löschnigg (dir.), *Inventing Canada/Inventer le Canada*, Frankfurt am Main, Peter Lang, coll. « Canadiana », 2008, p. 43-56.
- + ERTLER, Klaus-Dieter, « L'optique dans le dialogue interculturel : *Les grandes marées et Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale*, n° 6, 1995, p. 301-313.
- + ERTLER, Klaus-Dieter, « VII. Postmoderne und "écritures migrantes". Die achtziger und neunziger Jahre », *Kleine Geschichte des franko-kanadischen Romans*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Narr studienbücher », 2000, p. 209-230.
- + FALZONI, Franca Marcato, « Storia di una lingua divenuta impotente. *Les grandes marées* di Jacques Poulin », actes du 6^e Convegno internazionale di studi canadesi, Fasano, Schena editore, 1985, p. 263-280.
- + FASANO, Linda, « Introduction à l'étude de *Volkswagen Blues* », Giovanni Dotoli, *Il Canada del nuovo secolo. Gli archivi della memoria*, actes du Convegno internazionale tenu à Monopoli du 30 mai au 3 juin 2001, Fasano, Schena editore, 2002, p. 383-400.
- + FASANO, Linda, « Le dernier Poulin. Voyages pour un retour au pays natal », Giovanni Dotoli (dir.), *Culture e letteratura di lingua francese in Canada*, actes du Seminario internazionale tenu à Monopoli les 17, 18 et 19 mai 2004, Fasano, Schena editore, 2005, p. 203-214.

- + FASANO, Linda, «La route de la fable. “Le chat botté” de Charles Perrault dans *Jimmy de Poulin*», Giovanni Dotoli (dir.), *Canada. Le rotte della libertà*, actes du Convegno Internazionale tenu à Monopoli du 5 au 9 octobre 2005, Fasano, Schena editore, 2006, p. 213-220.
- + FASANO, Linda, «Tre personaggi in uno : Poulin», *Rivista di studi canadesi/Canadian Studies Review/Revue d'études canadiennes*, n° 20, 2007, p. 143-171.
- + FASANO, Linda, «La ville dans l'œuvre de Poulin», Angela Buono et Marina Zito, *Ambiente e società canadesi/Environnement et sociétés canadiennes/Environment and Canadian societies*, Napoli, L'Orientale, 2010, p. 265-280.
- + FILION, Pierre, «La marche des mots. Propos-contacts», *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 97-102.
- + FINELL, Susanna, «The United States in the Literary Imagination of the Quebec Novel», *Revue francophone de Louisiane*, vol. II, n° 2, hiver 1987, p. 30-37.
- + FRATTA, Carla, «Vivre dans les îles dystopiques. Poulin, Alberto Moravia et Giovanni Papini», Gilles Dupuis et Dominique Garand (dir.), *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires*, Québec, Nota bene, 2009, p. 111-121.
- + GALLAYS, François, «L'iconographie dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», *Diffractions. Romans et nouvelles du Québec*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 211-227.
- + GARNEAU, Jacques, «*Le cœur de la baleine bleue* ou le labyrinthe intérieur», *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 59-68.
- + GASQUY-RESCH, Yannick, «Chapitre 4. Dire l'Amérique», Yannick Gasquy-Resch (dir.), *Littérature du Québec*, Vanves, ÉDICEF, coll. «Histoire littéraire de la francophonie. Universités francophones», 1994, p. 243-250.
- + GAUVIN, Lise, «L'en-deçà des voyages : exploration de quelques romans québécois», Franca Marcato-Falzoni (dir.), *La deriva delle francofonie*, t. IV : *Autour de l'univers souterrain dans la littérature québécoise. Atti di seminari annuali di Letterature Francophone. Centro Interfacoltà Sorella Clarke dell' Università di Bologna, Bagni di Lucca, 4-5 maggio 1989*, Bologne, Éditrice CLUEB Bologna, coll. «Bussola», 1990, p. 225-241.
- + GAUVIN, Lise, «Littérature québécoise et francophonie : un statut particulier», *La Licorne*, n° 27, automne 1993, p. 417-426.
- + GAUVIN, Lise, «Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau», *Littérature*, n° 101, février 1996, p. 5-24.
- + GAUVIN, Lise, «Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance», Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, coll. «Lettres du Sud», 1999, p. 13-29.
- + GAUVIN, Lise, «Le palimpseste poulinien : réécritures, emprunts, autotextualités», *Romanica Silesiana*, n° 2, 2007, p. 190-203.
- + GEORGESCU, Delia, «Les gens et les marées», *Central European Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes en Europe centrale*, n° 7, 2011, p. 53-64.
- + GIRAUDO, José Eduardo, «Mnémosyne en fourgonnette ou la poétique de la mémoire : sur *Volkswagen Blues*, de Jacques Poulin», *Cadernos do IL*, n° 9, janvier 1993, p. 49-56.
- + GODIN, Jean-Cléo, «Entre la pierre et l'extase», *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 38-47.
- + GONTARD, Marc, «Littérature et altérité dans *Kamouraska* d'Anne Hébert et *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», Marc Gontard et Maryse Bray (dir.), *Regards sur la francophonie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. «Plurial», 1996, p. 315-322.

- + GREILICH, Susanne, « Durchmessungen und Vermessungen des nordamerikanischen Raumes in Poulins *Volkswagen Blues* », Robert Dion, Ute Fendler, Albert Gouaffo et Christoph Vatter (dir.), *Interkulturelle Kommunikation in der frankophonen Welt. Literatur, Medien, Kulturtransfer. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Jürgen Lüsebrink/La communication interculturelle dans le monde francophone. Transferts culturels, littéraires et médiatiques. Mélanges offerts à Hans-Jürgen Lüsebrink à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Ingbert, Röhrig, 2012, p. 81-93.
- + GRUBER, Iris, « L'autoréférentialité et le postmoderne dans *Les grandes marées* et *Le désert mauve* », *Canadian studies in Europe/Études canadiennes en Europe*, 2002, p. 63-74.
- + GUENTHER, Beatrice, « Land and Cityscape in Lise Gauvin's and Jacques Poulin's Narratives: Between Cultural Memory and *L'invention du quotidien* », Magali Compan et Katarzyna Pieprzak (dir.), *Land and Landscape in Francographic Literature: Remapping Uncertain Territories*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2007, p. 60-87.
- + HAREL, Simon, « La tentation cosmopolite », *Voix et Images*, vol. XIV, n° 2, hiver 1989, p. 281-293.
- + HÉBERT, Pierre, « Jacques Poulin : de la représentation de l'espace à l'espace de la représentation », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 37-53.
- + HODGSON, Richard et Ralph SARKONAK, « Deux hors-la-loi québécois : Jacques Godbout et Jacques Poulin », *Québec Studies*, n° 8, avril 1989, p. 27-36.
- + HOTTE, Lucie, « Transtextualité anglo-américaine. *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin et *L'écureuil noir* de Daniel Poliquin », Lise Gauvin, Cécile Van Den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2013, p. 105-116.
- + HUE, Bernard, « Légendes et chansons du vieux monde dans le roman canadien d'expression française », Bernard Hue (dir.), *Métissage du texte. Bretagne, Maghreb, Québec*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Centre d'études des littératures et civilisations francophones, coll. « Plurial », 1993, p. 271-280.
- + HYMAN, Roger, « Writing Against Knowing, Writing Against Certainty; or What's Really Under the Veranda in Jacques Poulin's *Volkswagen Blues* », *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. XXXIV, n° 3, automne 1999, p. 106-133.
- + JARQUE, Alexandra, « Sur les traces de la lectrice dans *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », *Québec Studies*, n° 18, avril 1994, p. 138-148.
- + KÁDÁR, Krisztina, « Discours de la modernité et de la tradition dans *Volkswagen Blues* de Poulin », *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale. Revue annuelle de pluriculturalisme*, n° 10, 2000, p. 307-317.
- + KAPOLKA, Karolina, « Le voyage en quête d'identité. *Volkswagen Blues* de Poulin », Krzysztof Jarosz, *Les images de l'Amérique dans les littératures en langues romanes*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2005, p. 158-169.
- + KLAUS, Peter, « Les écrivains francophones du Canada se réapproprient leur histoire et leur territoire ? », Klaus-Dieter Ertler et Martin Löschnigg (dir.), *Inventing Canada/Inventer le Canada*, Frankfurt am Main, coll. « Canadiana », Peter Lang, 2008, p. 57-64.
- + KVIA, K., « Apprendre le bonheur. Une étude de *La tournée d'automne* de Jacques Poulin », *Tribune*, n° 10, 1999, p. 39-55.
- + KWATERKO, Jozef, « *Urbi et orbi*. La ville proche et lointaine dans le roman québécois », Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec, Nota bene, 1999, p. 317-326.

- + LABONTÉ, René, « Québec-Californie : la Californie à travers la fiction littéraire québécoise », *The French Review*, vol. LXII, n° 5, avril 1989, p. 803-814.
- + LABRIE, Gilles, « Quebec's Quiet Revolution in Jacques Poulin's *Les grandes marées* », *The French Review*, vol. LXXIX, n° 5, avril 2006, p. 1037-1048.
- + LACHANCE, Maurice, « Une (ou deux) voix dans l'orchestre », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 55-65.
- + LAMONTAGNE, André, « L'autre Poulin », *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, vol. XV, n° 1, 2002, p. 45-61.
- + LAPOINTE, Jean-Pierre, « Sur la piste américaine. Le statut des références littéraires dans l'œuvre de Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 15-27.
- + LAPOINTE, Jean-Pierre, « Narcisse travesti. L'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 11-25.
- + LAPOINTE, Jean-Pierre, « L'américanité du roman québécois contemporain : altérité exotique ou endotique », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 33, décembre 1992, p. 289-297.
- + LAVOIE, Carlo, « Maurice Richard : du joueur à la figure », *RSSI. Recherches sémiotiques/Semiotics Inquiry*, vol. XXII, nos 1-3, 2002, p. 211-228.
- + LEAHY, David, « *Running in the Family, Volkswagen Blues and Heroine*: Three Post/Colonial Post-Modernist Quests? », *Kunapipi*, vol. XIV, n° 3, 1992, p. 67-82.
- + LEBLANC, Julie, « Le système pictural de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », Jean-Michel Lacroix, Simone Vauthier et Héliane Ventura (dir.), *Image et récit : littérature(s) et arts visuels du Canada*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 195-208.
- + LEDUC, Mario, « Le bonheur autrement. L'héritage décrié de Robison Crusoé dans *Les grandes marées* de Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 3, printemps 2001, p. 569-584.
- + LEMELIN, Jean-Marc, « Quatre pistes de lecture de *Volkswagen Blues* », *Mœbius*, n° 57, automne 1993, p. 101-116.
- + LEVASSEUR, Jean, « L'ambiguïté temporelle dans *Jimmy* de Jacques Poulin », *Les Cahiers de l'APFUCC*, série 3, n° 2, 1989, p. 39-52.
- + LEVASSEUR, Jean, « La quête des racines par l'exil : étude comparée de *De quoi t'ennuies-tu, Évelyne?* de Gabrielle Roy et de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », Marie-Lyne Piccione (dir.), *Un pays, une voix, Gabrielle Roy*, Talence, La maison des sciences de l'homme d'Aquitaine/Centre d'études canadiennes de Bordeaux, 1991, p. 37-46.
- + LEVASSEUR, Jean, « Du manuscrit à l'édition princeps. L'histoire d'une grande marée chez Jacques Poulin : la figure du patron », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XVII, n° 1, 1992, p. 52-61.
- + LEVASSEUR, Jean, « L'évolution du symbole féminin dans la narratologie de Jacques Poulin (1967-1984) », Rajja Koski, Kathleen Kells et Louise Forsyth (dir.), *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, Lewinston, The Edwin Mellen Press, 1993, p. 307-315.
- + L'HÉRAULT, Pierre, « *Volkswagen Blues* : traverser les identités », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 28-42.
- + LINDBERG, Svante, « La langue-culture face au monde dans trois romans québécois (2007-2009) », Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam, Rodopi-Brill, coll. « Francopolyphonies », 2013, p. 499-517.
- + LINTVELT, Jaap, « Le double thématique et narratif dans *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », *Dalhousie French Studies*, vol. XXIII, automne-hiver 1992, p. 87-96.

- + LINTVELT, Jaap, « La dualité identitaire dans l'œuvre de Jacques Poulin », *Rapports. Het Franse boek*, vol. LXVI, n^{os} 1-2, 1996, p. 22-30.
- + LINTVELT, Jaap, « Jacques Poulin's Novels: From Duality to Fusion of Identity », Tity De Vries (dir.), *Dynamics of Modernization: European-American Comparisons and Perceptions*, Amsterdam, VU UP, 1998, p. 135-145.
- + LINTVELT, Jaap, « Le double identitaire et narratif dans les romans de Jacques Poulin », Jaap Lintvelt, Richard Saint-Gelais, W. M. Verhoeven et Catherine Raffi-Béroud (dir.), *Roman contemporain et identité culturelle en Amérique du Nord/Contemporary Fiction and Cultural Identity in North America*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1998, p. 59-81.
- + LINTVELT, Jaap, « L'espace identitaire de la ville de Québec dans le roman québécois depuis 1960 », Lucie K. Morisset, Luc Noppen et Denis Saint-Jacques (dir.), *Ville imaginaire, ville identitaire: échos de Québec*, Québec, Nota bene, 1999, p. 295-316.
- + LINTVELT, Jaap, « Le voyage identitaire aux États-Unis dans le roman québécois », Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2006, p. 55-88.
- + LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Frontera de cristal/Gläserne Grenze: Carlos Fuentes (Mexiko) und Jacques Poulin (Québec) als interkulturelle Grenzgänger », Wolfgang Brücher (dir.), *Grenzverschiebungen: Interdisziplinäre Beiträge zu einem zeitlosen Phänomen. Internationales Symposium des interdisziplinären Forschungsschwerpunktes « Grenzregionen und Interferenzräume » der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes in Saarbrücken und Forbach 10.-12. Mai 2001*, St. Ingbert (Allemagne), Röhrig Universitätsverlag, coll. « Annales Universitatis Saraviensis/Philosophische Fakultät », 2003, p. 147-164.
- + LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Die Faszination der Bücher. Zu dem Roman *Les yeux bleus de Mistassini* (2002) von Poulin (Québec) », Michael Einfalt, Ottmar Ette, Ursula Erzgräber et Franziska Sick, *Intellektuelle Redlichkeit/Intégrité intellectuelle. Literatur, Geschichte, Kultur. Festschrift für Joseph Jurt*, 2005, p. 373-383.
- + LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « "Lost in Translation". Übersetzung und Exilerfahrung bei Eva Hoffmann (Polen/Kanada/USA) und Poulin (Québec, Kanada) », Alberto Gil et Manfred Schmeling (dir.), *Kultur übersetzen. Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog/Traduire la culture. Le dialogue franco-allemand et la traduction*, Berlin, Akad.-Verl., 2009, p. 97-106.
- + LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Éloge du français et apologie de la lecture. *L'anglais n'est pas une langue magique* de Jacques Poulin », Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2005-2010)*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 335-348.
- + MACFARLANE, Heather, « *Volkswagen Blues* Twenty-Five Years Later. Revisiting Poulin's Pitsémine », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXXIV, n^o 2, 2009, p. 5-21.
- + MAILHOT, Laurent, « Bibliothèques imaginaires. Le livre dans quelques romans québécois », *Études françaises*, vol. XVIII, n^o 3, hiver 1982, p. 81-92.
- + MAILHOT, Laurent, « *Volkswagen Blues*, de Jacques Poulin, et autres "histoires américaines" du Québec », *Ouvrir le livre. Essais*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 299-309.
- + MAINDRON, André, « Regards sur le fleuve: de Caron et de Poulin », *Études canadiennes/Canadian Studies. Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, n^o 50, juin 2001, p. 189-198.

- + MAINGUY, Maude, « Le sport dans l'œuvre de Jacques Poulin », *Québec français*, n° 157, printemps 2010, p. 34-35.
- + MARCOTTE, Gilles, « Histoires de zouaves », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 7-17.
- + MARTONYI, Éva, « Le rêve américain dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », Fritz Peter Kirsch et Waldemar Zacharasiewicz (dir.), *Perspectives interculturelles*, Wien, Centre d'études canadiennes, 2001, p. 159-167.
- + MELIC, Katarina, « *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin. Visions de l'Amérique et cartographie identitaire », Jelena Novakovic et Vladimir Gvozden (dir.), *Modern Canada. Prejudices, stereotypes, authenticity/Le Canada moderne. Préjugés, stéréotypes, authenticité*, Beograd, Megatrend University, 2013, p. 173-182.
- + MÉVEL, Pierre-Alexis et Dawn M. CORNELIO, « Collision and Collusion: Contrasting Representations of the Translator-Author Relationship in Two Contemporary Francophone Novels », *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, vol. XXIX, n° 1, 1^{er} semestre 2016, p. 139-160.
- + MICHAUD, Ginette, « Récits postmodernes ? », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 67-88.
- + MICHAUD, Ginette, « Jacques Poulin : petit éloge de la lecture ralentie », François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides/Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1992, p. 363-380.
- + MICHON, Jacques, « Heureux qui comme Ulysse », *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, automne 1985, p. 135-139.
- + MILOT, Louise et Fernand ROY, « Des Mille et une nuits au *Vieux Chagrin* », Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, Presses de l'Université Laval/Centre de recherche en littérature québécoise, 1992, p. 119-132.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, « Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen Blues* », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 51-57.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, « L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin », *Urgences*, n° 34, décembre 1991, p. 34-45.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, « Le récit de voyage en quête de l'Amérique », *Dalhousie French Studies*, vol. XXIII, automne-hiver 1992, p. 29-34.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, « Texts engendering Texts: A Québécois Rewriting of American Novels », Elaine D. Cancalon et Antoine Spacagna (dir.), *Intertextuality in Literature and Film*, Gainesville, University Press of Florida, 1994, p. 49-60.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, « Le lecteur fictif et la lecture critique chez Jacques Poulin. Du *Vieux Chagrin* à *Chat sauvage* », *Québec Studies*, n° 29, avril 2000, p. 104-114.
- + MODENESI, Marco, « Jacques Poulin et Jack Waterman. L'écrivain et ses doubles », Alain Rey, Pierre Brunel, Philippe Desan et Jean Pruvost (dir.), *De l'ordre et de l'aventure. Langue, littérature, francophonie. Hommage à Giovanni Dotoli*, Paris, Hermann, 2014, p. 459-467.
- + MORENCY, Jean, « *Le cœur de la baleine bleue* de Jacques Poulin : de la poésie au roman », *Urgences*, n° 28, 1990, p. 30-40.
- + MORENCY, Jean, « La thématique de la mer et la structuration de l'œuvre romanesque de Jacques Poulin », Melvin Gallant (dir.), *Mer et littérature*, actes du colloque international sur « La mer dans les littératures d'expression française du xx^e siècle » tenu à Moncton les 22-23-24 août 1991, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 327-336.

- + MORENCY, Jean, « Mythes et mythologies de l'Amérique dans le roman québécois contemporain. Analyse comparée des romans de Beaulieu et de Jacques Poulin », Metka Zupancic (dir.), *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 76-84.
- + MORENCY, Jean, « L'errance dans le roman québécois », *Québec français*, n° 97, printemps 1995, p. 81-84.
- + MORENCY, Jean, « 25 ans de présence américaine dans le roman québécois », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 52, 2002, p. 197-208.
- + MORENCY, Jean, « L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives littéraires », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. VII, n° 2, 2004, p. 31-58.
- + MORENCY, Jean, « Les appartenances culturelles et littéraires de Poulin », Larry Steele, Sophie Beaulé et Joëlle Cauville (dir.), *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord*, actes du colloque tenu à Halifax les 18 et 19 octobre 2002, Ottawa, Le Nordir, 2005, p. 135-144.
- + MORENCY, Jean, « La figure de Gabrielle Roy chez Jacques Poulin et Michel Tremblay », *Canadian Literature*, n° 192, printemps 2007, p. 97-109.
- + MORENCY, Jean, « Images de l'Amérindien dans le roman québécois depuis 1945 », *Tangence*, n° 85, automne 2007, p. 83-98.
- + MORENCY, Jean, « Dérives spatiales et mouvances langagières. Les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française », *Francophonies d'Amérique*, n° 26, 2008, p. 27-39.
- + MORENCY, Jean, « Une histoire dont vous n'êtes pas le héros. *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 97-110.
- + MORENCY, Jean, « Entre américanité et francité : *Les yeux bleus de Mistassini*, de Jacques Poulin », *Interculturel francophonies*, n° 32, novembre-décembre 2017, p. 147-159.
- + NAUCHE, Bénédicte, « Marika ou la féerie poulinienne », Hélène Noirot et Anne Giaufret (dir.), *Actes du premier colloque de l'Association des jeunes chercheurs européens en littérature québécoise (28 et 29 avril 1993)*, Paris, Centre de coopération interuniversitaire franco-québécoise, Université Paris 7, 1993, p. 113-117.
- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, « La représentation de la lecture dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », François Dumont et Frances Fortier (dir.), *Littérature québécoise : la recherche en émergence*, actes du deuxième colloque interuniversitaire de l'Association des jeunes chercheur(e)s en littérature québécoise tenu les 13, 14 et 15 juin 1990 au Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval », 1991, p. 71-80.
- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, « Phénoménologie de l'acte de lecture. L'exemple de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 52-62.
- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, « L'Amérique lunatique. Représentation des États-Unis dans quatre romans québécois », Hélène Noirot et Anne Giaufret (dir.), *Actes du premier colloque de l'Association des jeunes chercheurs européens en littérature québécoise (28 et 29 avril 1993)*, Paris, Centre de coopération interuniversitaire franco-québécoise, Université Paris 7, 1993, p. 31-38.
- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, « Hemingway au Québec. Voyage dans l'intertexte romanesque de Jacques Poulin », *River Review/Revue Rivière*, n° 2, 1996, p. 43-57.

- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, «La dérive des mots. Connotation et dénotation dans les romans de J. Poulin», *River Review/Revue Rivière*, Université du Maine à Fort Kent, 1999, s. p.
- + PAGLIUCA, Maria, «Poulin, *Volkswagen Blues*, une quête d'identité», Giovanni Dotoli, *Il Canada del nuovo secolo. Gli archivi della memoria*, actes du Convegno internazionale tenu à Monopoli du 30 mai au 3 juin 2001, Fasano, Schena editore, 2002, p. 363-373.
- + PARÉ, François, «Histoires de revenances», *Voix et Images*, vol. XXXIII, n° 1, automne 2007, p. 147-151.
- + PARRIS, David L., «Cats in the Literature of Quebec. N'est pas chat qui le veut», *British Journal of Canadian Studies*, vol. III, n° 2, 1988, p. 259-266.
- + PATERSON, Janet M., «*Le vieux Chagrin*, une histoire de chats ? Ou comment déconstruire le postmoderne», Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, Presses de l'Université Laval/Centre de recherche en littérature québécoise, 1992, p. 181-193.
- + PATERSON, Janet M., «Le postmodernisme québécois. Tendances actuelles», *Études littéraires*, vol. XXVII, n° 1, été 1994, p. 77-88.
- + PATERSON, Janet M., «Ni l'un ni l'autre. L'ambivalence du discours de l'hétérogène dans *Volkswagen Blues*», *University of Toronto Quaterly*, vol. LXIII, n° 4, été 1994, p. 605-613.
- + PEDRI, Nancy, «Cartographic explorations of self in Michael Ondaatje's *Running in the family* and Poulin's *Volkswagen Blues*», *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 38, 2008, p. 41-60.
- + PICCIONE, Marie-Lyne, «Au rendez-vous des doublures : *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone*, vol. XXI, 1996, p. 121-128.
- + PICCIONE, Marie-Lyne, «Les références culturelles françaises dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», Jean-Pierre Bardet et René Durocher (dir.), *Français et Québécois : le regard de l'autre (Paris, les 7, 8 et 9 octobre 1999)*, Paris, Centre de coopération interuniversitaire franco-québécoise, 1999, p. 321-325.
- + PICCIONE, Marie-Lyne, «Contournement et détournement de violence dans *Chat sauvage* de Poulin», Sandrine Bazile et Gérard Peylet (dir.), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Pessac, Presses de l'Université de Bordeaux, coll. «Eidolon», 2008, p. 255-260.
- + PLOCHER, Hanspeter, «La littérature moderne du Québec. Son orientation vers le fantastique», Ingo Kolboom, Maria Lieber et Edward Reichel (dir.), *Le Québec : société et cultures. Enjeux d'une francophonie lointaine*, Dresden, Dresden University Press, 1998, p. 129-137.
- + PURDY, Anthony, «Memory Maps: Mnemotopic Motifs in Creates, Poulin, and Robin», *Essays on Canadian Writing*, n° 80, automne 2003, p. 261-282.
- + RICARD, François, «Jacques Poulin : de la douceur à la mort», *Liberté*, vol. XVI, n°s 5-6, 1974, p. 97-105.
- + RICARD, François, «Jacques Poulin : Charlie Brown dans la Bible», *Liberté*, vol. XX, n° 3, 1978, p. 85-88.
- + RICHARD, Chantal, «Analyse des alternances de langues par le logiciel Sphinx. Le cas du roman *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», Sylvia Kasparian et James De Finney (dir.), *L'analyse des données textuelles : de l'enquête aux corpus littéraires*, Moncton, Université de Moncton, 2004, p. 45-58.
- + RICHARD, Chantal, «Vers une typologie de l'hétérolinguisme littéraire à la fin du xx^e siècle en Amérique francophone», Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle et Martin Pâquet

- (dir.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, coll. «Terre américaine», 2005, p. 249-263.
- + RIENDEAU, Pascal, «De la nostalgie d'un monde possible à la possible fin du monde», *Voix et Images*, vol. XXXV, n° 1, automne 2009, p. 120-125.
 - + RIENDEAU, Pascal, «Retours sur l'identité et la liberté», *Voix et Images*, vol. XL, n° 3, printemps-été 2015, p. 133-138.
 - + ROBERTS, Paula, «*Volkswagen Blues* : redécouvrir l'histoire américaine», *Chimères*, n° 21, mars 1994, p. 49-65.
 - + ROBERTS, Paula, «L'androgynie poulinien(ne) : créature des marges?», *La marge*, actes du sixième colloque de la Société des études supérieures, Études françaises, Université de Toronto, 20-21 mai 1995, Toronto, SESDEF, 1997, p. 44-51.
 - + ROCHON, François, «Nourriture, douceur et désespoir dans *Les grandes marées* de Jacques Poulin», *Voix et Images*, vol. XXXIV, n° 3, printemps-été 2009, p. 81-97.
 - + ROSENSTREICH, Susan L., «God the Father or Mother Earth? *Nouvelle France* in Two Quebec Novels of the 1980s», *L'esprit créateur*, vol. XLVIII, n° 1, printemps 2008, p. 120-130.
 - + ROUSSEAU, Guildo, «La descente du continent», *Revue internationale d'études canadiennes*, n° 15, printemps 1997, p. 67-84.
 - + SAINT-MARTIN, Lori, «L'androgynie, la peur de l'autre et les impasses de l'amour. *La tournée d'automne* de Jacques Poulin», *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 3, printemps 1999, p. 541-557.
 - + SAINT-MARTIN, Lori, «Romans d'homme, voix de femme. "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon», *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 2, hiver 2007, p. 31-47.
 - + SAMOYAU, Tiphaine, «Référence et post-modernité : Jacques Poulin», *Littérature*, n° 113, mars 1999, p. 115-123.
 - + SAMZUN, Marie-Béatrice, «Le corps poulinien à l'épreuve du temps ou quand le miroir se brise», Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007, p. 165-175.
 - + SANAKER, John Kristian, «Jacques Poulin : l'art de la banalité, ou comment dire son amour mine de rien. Quelques remarques sur le dialogue de *Volkswagen Blues* et de *La tournée d'automne*», *Vives lettres*, n° 10, 2000, p. 113-131.
 - + SANAKER, John Kristian, «Jacques Poulin, romancier historien — sans en avoir l'air», Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Archives et musée de la littérature/P.I.E. Peter Lang, coll. «Documents pour l'histoire des francophonies. Théorie», 2006, p. 207-215.
 - + SANAKER, John Kristian, «*Les yeux bleus de Mistassini* de Jacques Poulin», Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 313-335.
 - + SANAKER, John Kristian, «*Volkswagen Blues* de Jacques Poulin : des histoires pour écrire l'Histoire, ou des histoires pour former les personnages?», Lucie Hotte (dir.), *(Se) Raconter des histoires. Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Prise de parole, coll. «Agora», 2010, p. 619-635.
 - + SAPP, Robert, «Linguistic Vagabondage: The Driving Force in Jacques Poulin's *Volkswagen Blues*», *Romance Notes*, vol. XLVIII, n° 3, 2008, p. 345-353.
 - + SHODA-FUJIZANE, Yasuko, «Voyage et écriture chez Catherine Safonoff et Jacques Poulin», Martin Doré et Doris Jakubec (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et*

- de la Suisse romande, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Études littéraires », 2004, p. 61-71.
- + SING, Pamela V., « McLuhan et Poulin : le village, côté cool », Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 267-279.
 - + SIROIS, Antoine, « Espaces intimes et androgynie chez Jacques Poulin », Jaap Lintvelt et François Paré (dir.), *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada/Shifting Boundaries. Place and Space in the Francophones Cultures of Canada*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2001, p. 181-189.
 - + SOCKEN, Paul G., « Water Imagery in the Novels of Jacques Poulin », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XVIII, n° 2, 1993, p. 156-167.
 - + SOCKEN, Paul G., « Le mythe au Québec à l'époque moderne », Metka Zupančič (dir.), *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 24 au 26 mars 1994, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 51-56.
 - + SOCKEN, Paul G., « Jacques Poulin : héritier spirituel de Gabrielle Roy », André Fauchon (dir.), *Colloque international « Gabrielle Roy »*, actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion* (27 au 30 septembre 1995), Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 593-603.
 - + SOCKEN, Paul G., « Jacques Poulin's *Le cœur de la baleine bleue*: A Rewriting of Gabrielle Roy's Alexandre Chenevert? », *IJFS*, n° 2, 1999, p. 106-111.
 - + SORON, Anthony, « Volkswagen Blues de Poulin. La reconquête de la frontière imaginaire », *Eidolon*, n° 67, 2004, p. 371-380.
 - + STRATFORD, Philip, « No Clear Strait of Anian: Comparing Jacques Poulin and Matt Cohen », Arnold E. Davidson (dir.), *Studies on Canadian Literature: Introductory and Critical Essays*, New York, Modern Language Association of America, 1990, p. 296-308.
 - + THIBEAULT, Jimmy, « L'invention de la Franco-Amérique. La relecture de l'Histoire en histoires chez Antonine Maillet et Jacques Poulin », *Québec Studies*, n° 53, avril 2012, p. 9-27.
 - + THOMAS, Yves, « La part des labels et des marchandises dans *Les grandes marées* », *Voix et Images*, vol. XV, n° 1, automne 1989, p. 43-50.
 - + TREMBLAY, Roseline, « *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin : l'écrivain de l'entre-deux », *Québec Studies*, n° 38, octobre 2004, p. 37-46.
 - + TREMBLAY, Victor-Laurent, « Masculinité et hockey dans le roman québécois », *The French Review*, vol. LXXVIII, n° 6, mai 2005, p. 1104-1116.
 - + TRUJILLO GONZÁLEZ, Verónica Cristina, « Approche onomastique de *Les grandes marées* de Jacques Poulin », *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, n° 6, avril 2010, p. 245-256.
 - + VANDERVOORT, Edith Biegler, « Subverting the Masculine Image in Jacques Godbout's *Salut Galarneau* and Jacques Poulin's *Volkswagen Blues* », Edith Biegler Vandervoort (dir.), *Masculinities in Twentieth- and Twenty-First Century French and Francophone Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, p. 305-324.
 - + VAN'T LAND, Hilligje, « La "Kérouacquisition" du territoire américain. Poulin, Godbout, et LaRue comme représentants du discours littéraire québécois des années 80 », *Het Franse Boek*, n° 66, 1996, p. 31-40.
 - + VAUTIER, Marie, « Postmodern Myth, Post-European History, and the Figure of the Amerindian. François Barcelo, George Bowering and Jacques Poulin », *Canadian Literature*, n° 141, été 1994, p. 15-33.

- + VAUTIER, Marie, « Canadian Fiction Meets History and Historiography: Jacques Poulin, Daphne Marlatt, and Wayson Choy », *Colby Quarterly*, vol. XXXV, n° 1, mars 1999, p. 18-34.
- + VOICULESCU, Liliana, « La voiture : espace identitaire chez Jacques Poulin », *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, vol. IX, n° 2, 2008, p. 25-30.
- + WALKER, David, « The Role of the Incipits in Poulin's *Le vieux Chagrin* », *Littérature Réalité*, vol. VI, n° 1, printemps-été 1994, p. 97-107.
- + WEISMAN, Adam Paul, « Postcolonialism in North America: Imaginative Colonization in Henry David Thoreau's *A Yankee in Canada* and Jacques Poulin's *Volkswagen Blues* », *Massachusetts Review: A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs*, vol. XXXVI, n° 3, automne 1995, p. 477-500.
- + WEISS, Jonathan M., « Une lecture américaine de *Volkswagen Blues* », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985, p. 89-96.
- + WEISS, Jonathan, « Jacques Poulin, lecteur de Hemingway », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1, printemps 1993, p. 11-23.
- + WINTERBURN, Mike, « "Américanité" in two Recent Quebec Novels », *British Journal of Canadian Studies*, vol. III, n° 2, 1988, p. 277-284.
- + YELLÈS, Mourad, « *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », Bouba Mohammedi Tabti (coordonnatrice), *Littérature canadienne. Impressions de lecture*, Blida (Algérie), Éditions du Tell, 2005, p. 97-102.
- + YOTOVA, Rennie, « Jacques Poulin, *Volkswagen Blues* (1984) », Pierre Morel (dir.), *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*, Kichinez, Cartier, 2007, p. 144-155.

C. Portraits

- + BEAULIEU, Nicole, « L'écrivain dans l'ombre », *L'Actualité*, vol. X, n° 4, avril 1985, p. 73-77.
- + BOURQUE, Paul-André, « Actualité de Jacques Poulin », *Lettres québécoises*, n° 83, automne 1996, p. 8-10.
- + CARRIER, Roch, « Jacques Poulin : Toronto-Montréal », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 73.
- + CRÉPEAU, Jean-François, « Un art ou un style nommé Poulin », *Lettres québécoises*, n° 123, automne 2006, p. 25.
- + HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, « Poulin, Jacques », *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides, 1976, p. 568-569.
- + HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, « Poulin, Jacques », *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 1115.
- + JANELLE, Claude, *Les Éditions du Jour : une génération d'écrivains*, préface d'André Major, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Littérature », 1983, s. p.
- + MAILHOT, Laurent et Sheila FISCHMAN, « Jacques Poulin », Eugene Benson (dir.), *Oxford Companion to Canadian Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 675-676.
- + SÉVIGNY, Marie-Ève, « Jacques Poulin — "Réchauffer le cœur de quelqu'un" », *Entre les lignes*, vol. VIII, n° 2, hiver 2012, p. 26-27.

D. Comptes rendus et articles de presse (bibliographie non exhaustive)

a) *Mon cheval pour un royaume*

- + BILODEAU, Line, « *Mon cheval pour un royaume* », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 585-587.

- + DESROSIERS, Jacques, « Hertel pour un cheval », *L'Écho du Nord*, 17 janvier 1968, p. 38 et p. 55.
- + ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Mon cheval pour un royaume de Jacques Poulin », *Le Devoir*, 30 juin 1967, p. 15.
- + GAY, Paul, « Le cheval de Jacques Poulin », *La Presse*, 30 juin 1967, p. 16.
- + LEROUX, Odette, « Mon cheval pour un royaume de Jacques Poulin », *Livres et auteurs québécois*, 1967, p. 58.
- + MAJOR, André, « Mon cheval pour un royaume », *Le Devoir*, 8 juin 1967, p. 6.
- + PONTAUT, Alain, « Mon étalon pour une calèche », *La Presse*, 1^{er} juillet 1967, p. 21.
- + RIOUX, Gilles, « Enfin un roman contemporain », *Sept Jours*, 1^{er} juillet 1967, p. 48.
- + SAINT-ONGE, Paule, « Mon cheval pour un royaume », *Châtelaine*, vol. VIII, n° 9, septembre 1967, p. 28.
- + VALIQUETTE, Bernard, « Mon cheval pour un royaume », *Échos Vedettes*, 19 août 1967, p. 21.

b) Jimmy

- + BEAULIEU, Victor-Lévy, « De la fiction à l'affliction », *Digeste éclair*, vol. VI, n° 4, avril 1969, p. 17.
- + BONIN, Raymond, « Jimmy de Jacques Poulin », *Les Cahiers François-Xavier-Garneau*, n° 2 1970, p. 76-78. Article reproduit dans *Le Lien*, janvier 1970, p. 10.
- + BOSCO, Monique, « Un menteur infiniment poétique », *Maclean's*, mai 1969, p. 70.
- + BOURQUE, Paul-André, « Jacques Poulin ou l'art de communiquer l'incommunicabilité », *Québec français*, n° 34, mai 1979, p. 38-39.
- + COSSETTE, Gilles, « Jimmy », *Livres et auteurs québécois*, 1969, p. 12-13.
- + ÉTHIER-BLAIS, Jean et Gilles DORION, « Jimmy », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 469-471.
- + GAY, Paul, « Jimmy », *Le Droit*, 19 juillet 1969, p. 7.
- + MAJOR, André, « Jimmy », *Le Devoir*, 15 mars 1969, p. 15.
- + MARCOTTE, Gilles, « Comptes rendus. Jacques Poulin. Jimmy », *Études françaises*, vol. V, n° 2, mai 1969, p. 236-237.
- + MARCOTTE, Gilles, « Poulin chez les hommes (Jimmy) », *Les bonnes rencontres. Chroniques littéraires*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Reconnaissances », 1971, p. 205-207.
- + MARTEL, Réginald, « C'est d'enfance qu'il s'agit », *La Presse*, 8 mars 1969, p. 23.
- + ROUX, Paul, « Jimmy : un grand roman sur l'enfance », *Le Soleil*, 15 mars 1969, p. 32.
- + THÉBERGE, Jean-Yves, « L'excellent Jimmy », *Le Canada français*, 28 mai 1969, p. 44.

c) Le cœur de la baleine bleue

- + ANONYME, « Le Québec de Jacques Poulin », *Entre les lignes*, vol. IV, n° 4, été 2008, p. 20-21.
- + ANONYME, « Le cœur de la baleine bleue », *Le livre canadien*, vol. II, n° 85, 1971, s. p.
- + ANONYME, « Le cœur de la baleine bleue », *L'Église canadienne*, décembre 1972, p. 308.
- + DEMERS, Jeanne, « Le cœur de la baleine bleue de Jacques Poulin », *Livres et auteurs québécois*, 1970, p. 46-47.
- + ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Le cœur (emprunté) de la baleine bleue », *Le Devoir*, 23 janvier 1971, p. 11.
- + GARNEAU, Jacques, « Le cœur de la baleine bleue », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V : 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 161-162.
- + HANDFIELD, Micheline, « Le cœur de la baleine bleue : l'histoire d'une enfance inaccessible », *Québec presse*, 17 janvier 1971, p. B18.

- + LABERGE, Pierre, « Le rejet. À propos du *Cœur de la baleine bleue* », *L'Action*, 20 février 1971, p. 19.
- + POULIN, Gabrielle, « *Le cœur de la baleine bleue* de Jacques Poulin, un roman piégé », *Relations*, mai 1972, p. 154-155. Article reproduit dans *Romans du pays, 1968-1979*, avec des textes de René Dionne, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 263-270.
- + THÉBERGE, Jean-Yves, « Une histoire de cœur, mais du cœur d'une autre », *Le Canada français*, 17 février 1971, p. 26.

d) *Faites de beaux rêves*

- + ANONYME, « *Faites de beaux rêves* », *Le livre canadien*, vol. V, n° 320, 1974, s. p.
- + BOURNEUF, Roland, « Jacques Poulin, *Faites de beaux rêves* », *Livres et auteurs québécois*, 1974, p. 51-53.
- + GALLAYS, François, « *Faites de beaux rêves* », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V : 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 332-333.
- + MARCOTTE, Gilles, « Lisez Jacques Poulin, *Faites de beaux rêves* », *Le Devoir*, 12 mai 1979, p. 23.
- + PELLETIER, Jacques, « *Faites de beaux rêves* », *Livres et auteurs québécois*, 1974, p. 17.

e) *Les grandes marées*

- + CHAPUT, Sylvie, « *Les grandes marées* », *La revue Pantoute*, n° 2, juin-juillet-août 1980, p. 24.
- + DORION, Gilles, « *Les grandes marées* », *Québec français*, n° 31, octobre 1978, p. 6.
- + DUQUETTE, Jean-Pierre, « *Les grandes marées* », *Livres et auteurs québécois*, 1978, p. 19.
- + GODBOUT, Jacques, « *Les grandes marées* », *L'Actualité*, vol. III, n° 8, août 1978, p. 55.
- + MONTESSUIT, Carmen, « *Les grandes marées* », *Journal de Montréal*, 29 novembre 1981, p. 62.
- + NOLIN, Jacques, « *Les grandes marées* », *Nos livres*, vol. IX, n° 250, juin-juillet 1978, s. p.
- + OUELLETTE, Gabriel-Pierre, « Jacques Poulin : *Les grandes marées* », *Livres et auteurs québécois*, 1978, p. 71-74.
- + OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, « *Les grandes marées* », *Châtelaine*, vol. XIX, n° 8, août 1978, p. 16.
- + PAGÉ, Raymond, « *Les grandes marées* », *The Chelsea Journal*, vol. V, no 5, septembre-octobre 1979, p. 232-233.
- + POULIN, Gabrielle, « *Les grandes marées* de Jacques Poulin ou la Genèse... en bandes dessinées », *Relations*, n° 437, mai 1978, p. 154-156.
- + RENAUD, André, « *Les grandes marées* », *Voix et Images*, vol. V, n° 1, automne 1979, p. 193-195.

f) *The Jimmy Trilogy*

- + ANONYME, « *The Jimmy Trilogy* », *Choice*, vol. XVII, mai 1980, p. 395.
- + CARRIER, Roch, « Introduction », Jacques Poulin, *The Jimmy Trilogy*, traduction anglaise de Sheila Fischman, Toronto, House of Anansi Press, 1979, p. 6-7.
- + DAVIES, G., « *The Jimmy Trilogy: Book Review* », *The Fiddlehead*, n° 129, printemps 1981, p. 128-129.
- + GRADY, Wayne, « *The Jimmy Trilogy: Accent on the Soul* », *Books in Canada*, vol. IX, n° 1, janvier 1980, p. 14-15.
- + HUNT, Douglas, « *The Jimmy Trilogy* », *Quill & Quire*, vol. LXVI, n° 4, avril 1980, p. 34.
- + MERIVALE, Patricia, « *The Jimmy Trilogy* », *Canadian Literature*, n° 88, printemps 1981, p. 128-129.

- + MEZEL, Kathy, « *The Jimmy Trilogy* », *Queen's Quarterly*, vol. LXXXVII, n° 3, automne 1980, p. 518-519.
- + PHILPOTTS, Jane, « Quiet Reading of Jacques Poulin's Trilogy Leaves Pleasant Taste », *Calgary Herald*, 29 décembre 1979, p. C10.
- + RASPORICH, Beverly, « *The Jimmy Trilogy* », *Canadian Book Review Annual*, 1979, p. 103.

g) *Volkswagen Blues*

- + BEKKAT, Amina Azza, « *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », Bouba Mohammedi Tabti (coordonnatrice), *Littérature canadienne. Impressions de lecture*, Blida (Algérie), Éditions du Tell, 2005, p. 93-96.
- + DE BILLY, Hélène, « Une Amérique panoramique sur la pointe des pieds », *Le Devoir*, 19 mai 1984, p. 25 et p. 33.
- + CHASSAY, Jean-François, « Un écrivain américain », *Spirale*, septembre 1984, p. 8.
- + DÉCARIE, Nicole, « *Volkswagen Blues* », *Mœbius*, n° 22, été 1984, p. 100-101.
- + DORION, Gilles, « *Volkswagen Blues* », *Québec français*, n° 55, octobre 1984, p. 8.
- + GAUDET, Gérald, « Adolescente Amérique », *Le Sabord*, n° 4, automne 1984, p. 6.
- + GILBERT, Bernard, « *Volkswagen Blues* », *Inter*, n° 25, automne 1984, p. 52.
- + LAURIN, Michel, « Le livre du mois : *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », *Le Progrès*, 30 juillet 1984, p. 15.
- + LAURIN, Michel, « *Volkswagen Blues* », *Nos livres*, vol. XV, n°s 5774-5823, juin-juillet 1984, s. p.
- + MARCOTTE, Gilles, « L'ambitieuse Volkswagen », *L'Actualité*, vol. IX, n° 8, août 1984, p. 79.
- + MARTEL, Réginald, « L'Amérique entre rêve et violence », *La Presse*, 12 mai 1984, p. D3.
- + MELANÇON, Benoît, « Roman américain, Jacques Poulin : *Volkswagen Blues* », *Canadian Literature*, n° 103, hiver 1984, p. 111-113.
- + MILOT, Louise, « Quand les "beaux rêves" tournent au "blues". Le *Volkswagen* de Jacques Poulin », *Lettres québécoises*, n° 35, automne 1984, p. 15-17.
- + RUDEL-TESSIER, Danièle, « *Volkswagen Blues* », *Châtelaine*, vol. XXV, n° 9, septembre 1984, p. 43.
- + TASCHEREAU, Yves, « *Volkswagen Blues* », *Livre d'ici*, vol. IX, n° 9, mai 1984, p. 23.
- + TREMBLAY, Régis, « Poulin : la fraternité est la nouvelle frontière », *Le Soleil*, 7 juillet 1984, p. D1.
- + TREMBLAY, Régis, « Déshabiller la phrase de ses adjectifs », *Le Soleil*, 7 juillet 1984, p. D2.
- + TREMBLAY, Yolaine, « *Volkswagen Blues* par Jacques Poulin », *Livre d'ici*, vol. IX, n° 9, mai 1984, p. 23.
- + VASSEUR, François et Michelle ROY, « Voyage à travers l'Amérique », *Nuit blanche*, n° 14, juin-août 1984, p. 50-52.
- + YELLÈS, Mourad, « *Volkswagen Blues* de Poulin », Bouba Mohammedi Tabti (coordonnatrice), *Littérature canadienne. Impressions de lecture*, Blida (Algérie), Éditions du Tell, 2005, p. 97-102.

h) *Spring Tides*

- + ABLEY, Mark, « Trouble in Paradise: Review of *Spring Tides* », *Maclean's*, 1^{er} septembre 1986, p. 56.
- + ADACHI, Ken, « Quebec Fiction: A Lively Book and a Bleak One: Review of *Spring Tides* and *Standing Flight* », *Toronto Star*, 10 août 1986, p. A19.
- + ANDREWS, Audrey, « Tender Fable Reveals Man's Loneliness: Review of *Spring Tides* », *Calgary Herald*, 21 septembre 1986, p. C8.

- + FRENCH, William, «Quebec Changes: Reviews of *Spring Tides* and *The Legacy*», *The Globe and Mail*, 26 juillet 1986, p. D15.
- + NACHTSHEIM, M. H., «*Spring Tides*», *Choice*, vol. XXIV, février 1987, p. 889.
- + QUIGLEY, Theresa, «A crowded Eden», *The Fiddlehead*, n° 153, automne 1987, p. 102-103.
- + RAFELMAN, Rachel, «*Spring Tides*», *Quill & Quire*, vol. LII, octobre 1986, p. 46.
- + SPETTIGUE, D. O., «*Spring Tides*; Jacques Poulin; Book Review», *Queen's Quarterly*, vol. XCIV, n° 2, été 1987, p. 366-375.
- + URQUART, J., «*Spring Tides* by Jacques Poulin: Book Review», *Canadian Literature*, n° 116, printemps 1988, p. 129-131.
- + WILLIAMSON, David, «Gentle Fable of a Lost Eden: Review of *Spring Tides*», *Winnipeg Free Press*, 9 août 1986, p. 50.

i) *Volkswagen Blues* (version anglaise)

- + ACKERMAN, Marianne, «The French Connection: Review of *Volkswagen Blues*», *Maclean's*, 16 mai 1988, p. 58.
- + ADACHI, Ken, «Poulin's Road Trip is a Kerouac-Like Odyssey», *Sunday Star*, 8 mai 1988, p. A22.
- + CASSIDY, Jim, «Great Characters in Need of Further Study», *Vancouver Sun*, 16 avril 1988, p. D4.
- + FRENCH, William, «Quebec Novel Takes a Journey in a Dream Machine», *The Globe and Mail*, 14 avril 1988, p. A20.
- + GOLDIE, Terry, «Transcontinental», *Books in Canada*, vol. XVIII, n° 6, août-septembre 1988, p. 217.
- + JARMAN, Marc Anthony, «*Volkswagen Blues*; Jacques Poulin», *Malahat Review*, n° 83, 1988, p. 187-188.
- + JARMAN, Marc Anthony, «This Slow Volkswagen Needs Turbocharging», *Calgary Herald*, 28 août 1988, p. F5.
- + LEDGER, Brent, «Poulin's Witty Trek: Quebec's Reach for an American Home», *Quill & Quire*, vol. LIV, n° 6, juin 1988, p. 26.
- + SIMON, Sherry, «Quebec Writer, Metis Girl, Go to Look for America», *The Montreal Gazette*, 21 mai 1988, p. L12.
- + WILLIAMSON, David, «Quebec Novelist Offers Lesson in Joyous, Gentle Writing», *Winnipeg Free Press*, 30 avril 1988, p. 7A.

j) *Le vieux Chagrin*

- + BEAUDOIN, Réjean, «Le vin de la tendresse», *Liberté*, vol. XXXII, n° 2, avril 1990, p. 94-104.
- + BERERHI, Afifa, «*Le vieux Chagrin* de Poulin», Bouba Mohammedi Tabti (coordonnatrice), *Littérature canadienne. Impressions de lecture*, Blida (Algérie), Éditions du Tell, 2005, p. 103-109.
- + BOIVIN, Aurélien, «*Le vieux Chagrin* ou une leçon d'écriture», *Québec français*, n° 138, été 2005, p. 94-97.
- + DORION, Gilles, «Un immense besoin de tendresse», *Québec français*, n° 78, été 1990, p. 76.
- + LEVASSEUR, Jean, «*Le vieux Chagrin*», *Revue francophone de Louisiane*, vol. V, n° 2, hiver 1990, p. 104-106.
- + MARTEL, Réginald, «Jacques Poulin et *Le vieux Chagrin*. La nouvelle version du chef-d'œuvre», *La Presse*, 18 novembre 1989, s. p.

- + MARTEL, Réginald, « Sur le sentier du *Vieux Chagrin* », *La Presse*, 24 mai 1992, p. C3.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, « *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », *Voix et Images*, vol. XVI, n° 1, automne 1990, p. 170-172.

k) La tournée d'automne

- + ALLARD, Jacques, « Dieu soit remercié pour les romans de Poulin », *Le Devoir*, 13 novembre 1993, p. D5.
- + CAYOUILLE, Pierre, « Pas la peine de compter, Jack! », *Le Devoir*, 6 novembre 1993, p. D9.
- + CHASSAY, Jean-François, « Topographies américaines », *Voix et Images*, vol. XIX, n° 2, hiver 1994, p. 416-420.
- + LEVASSEUR, Jean, « *La tournée d'automne* », *Revue francophone*, vol. VIII, n° 2, 1993, p. 118-120.
- + LÉVESQUE, Robert, « Jacques Poulin. Un ermite à Paris », *Le Devoir*, 20 novembre 1993, p. D1.
- + MARCOTTE, Gilles, « Une aventure risquée et... réussie », *L'Actualité*, vol. XIX, n° 1, 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.
- + MICHAUD, Ginette, « Compte rendu du livre *La tournée d'automne* de J. Poulin », *Spirale*, n° 130, février 1994, p. 3 et p. 6.
- + STEVEN, Daniell, « *La tournée d'automne* », *World Literature Today*, n° 69, 1995, p. 93-94.
- + VOISARD, Anne-Marie, « Même si vous n'aimez pas les chats, vous aimerez *La tournée d'automne* », *Le Soleil*, 6 décembre 1993, p. B7.

l) Chat sauvage

- + ANONYME, « *Chat sauvage* à suivre dans le Vieux-Québec », *Le Progrès*, 12 avril 1998, p. B6.
- + BIRON, Michel, « Des héros très discrets », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 1, automne 1998, p. 197-202.
- + CHARTRAND, Robert, « L'exil comme un chez-soi », *Le Devoir*, 21 mars 1998, p. D3.
- + LACHANCE, Lise, « Jacques Poulin. Nostalgie parisienne », *Le Soleil*, 15 mars 1998, p. B10.
- + LEVASSEUR, Jean, « Poulin, *Chat sauvage* », *The French Review*, n° 73, 1999-2000, p. 595-596.
- + MARCOTTE, Gilles, « *Le Chat sauvage* », *L'Actualité*, vol. XXIII, n° 10, juin 1998, p. 97.
- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, « *Chat sauvage* de Jacques Poulin », *Francophonies d'Amérique*, n° 9, 1999, s. p.
- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, « Poulin, *Chat sauvage* », *Études. Revue de culture contemporaine*, vol. XIV, n° 1, printemps 1999, p. 227-232.

m) Les yeux bleus de Mistassini

- + BIRON, Michel, « La maladie d'Eisenhower », *Le Devoir*, 7 décembre 2002, p. F3.
- + CRÉPEAU, Jean-François, « La maladie des grands esprits et des cœurs fous », *Lettres québécoises*, n° 110, été 2003, p. 19-20.
- + DEITZ, Ritt, « *Les yeux bleus de Mistassini* », *The French Review*, n° 78, 2004-2005, p. 204-206.
- + GAUDREAU, Hélène, « Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini* », *Nuit blanche*, no 91, été 2003, p. 17.
- + GIGUÈRE, Suzanne, « Le style, c'est l'âme », *La Presse*, 24 novembre 2002, p. F2.
- + LEVASSEUR, Jean, « *Les yeux bleus de Mistassini* », *Nouvelles Études francophones*, vol. XIX, n° 2, automne 2004, p. 272-274.

- + MARCOTTE, Gilles, « L'immersion totale », *L'Actualité*, 1^{er} février 2003, p. 75.
- + MONTPETIT, Caroline, « Livres. Retour à Québec : Jacques Poulin », *Le Devoir*, 26 octobre 2002, s. p.
- + VIGNEAULT, Benny, « Orfèvre de l'écriture », *Le Soleil*, 27 octobre 2002, p. B3.

n) La traduction est une histoire d'amour

- + CASEVITZ, Michel, « Une histoire d'amour... », *Conjonctures*, n° 43, hiver 2007, p. 201-203.
- + CRÉPEAU, Jean-François, « Un art ou un style nommé Poulin », *Lettres québécoises*, n° 123, automne 2006, p. 25.
- + DESMEULES, Christian, « Jacques Poulin et la petite musique des mots », *Le Devoir*, section « Lire », 25 mars 2006, en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/105124/jacques-poulin-et-la-petite-musique-des-mots>.
- + DESMEULES, Sabin, « Un roman d'amour », *L'Acadie Nouvelle*, 5 août 2006, p. ACCENT 2.
- + FESSOU, Didier, « L'entrevue est dans le livre », *Le Soleil*, 19 mars 2006, p. C1.
- + FORTIN, Marie-Claude, « Le cœur découvert », *La Presse*, 26 mars 2006, p. ARTS SPECTACLES 13.
- + GIGUÈRE, Suzanne, « Les mots doux », *Le Devoir*, 8 avril 2006, p. F3.
- + LESSARD, Valérie, « La petite musique des mots de Poulin », *Le Droit*, 18 mars 2006, p. A14.
- + LEVASSEUR, Jean, « Poulin, *La traduction est une histoire d'amour* », *Nouvelles Études francophones*, vol. XXII, n° 1, printemps 2007, p. 224.
- + MARCOTTE, Gilles, « Deux plumes de la Vieille Capitale », *L'Actualité*, vol. XXXI, n° 12, août 2006, p. 73.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, « Poulin, *La traduction est une histoire d'amour* », *Canadian Literature/ Littérature canadienne. A Quarterly of Criticism and Review*, n° 191, hiver 2006, p. 191.

o) L'anglais n'est pas une langue magique

- + CORRIVEAU, Hugues, « Jacques Poulin, Jean Barbe, Anne Legault », *Lettres québécoises*, n° 134, été 2009, p. 22.
- + DESMEULES, Christian, « Littérature québécoise. Jacques Poulin, le roman et l'art du rapailage », *Le Devoir*, 21 mars 2009, p. F3.
- + DROUIN, Serge, « Rédiger la réalité », *Journal de Montréal*, 18 avril 2009, p. W88.
- + FESSOU, Didier, « Comme un vieux copain... », *Le Soleil*, 22 mars 2009, p. 41.
- + LACROIX, Isabelle, « La poésie au quotidien », *L'Acadie Nouvelle*, 31 juillet 2010, p. SA2.
- + LAURIN, Danielle, « Magie de l'écriture », *Le Devoir*, 21 mars 2009, p. F3.
- + LAURIN, Danielle, « Mes meilleurs romans québécois des derniers mois », *Le Devoir*, 6 juin 2009, p. F3.
- + LEMERY, Marthe, « Un faux polar mais un vrai délice », *Le Droit*, 4 avril 2009, p. A14.
- + LEVASSEUR, Jean, « Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique* », *Nouvelles Études francophones*, vol. XXIV, n° 2, automne 2009, p. 209-210.
- + LÉVESQUE, Robert, « Amours durables, lectures tenaces », *La Presse*, 22 mars 2009, p. LECTURES 3.
- + NORMAND, Anne, « Drogue douce », *La Voix de l'Est*, 4 avril 2009, p. 32.
- + PARÉ, Yvon, « Jacques Poulin offre un moment de bonheur », *Le Progrès*, 24 mai 2009, p. 42.
- + PLAMONDON, Jean-François, « Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique* », *Studi francesi*, vol. LIII, no 3, 2009, p. 684.

+ VOISARD, Anne-Marie, « Jacques Poulin : la langue de chez nous », *Le Soleil*, 22 mars 2009, p. 46.

p) L'homme de la Saskatchewan

- + BORNAIS, Marie-France, « Hymne au hockey... en français », *Journal de Montréal*, 26 novembre 2011, p. W104.
- + BROCHU, André, « Jacques Poulin, France Daigle », *Lettres québécoises*, n° 145, printemps 2012, p. 18.
- + CRÉPEAU, Jean-François, « Le Poulin nouveau », *Le Canada français*, 5 janvier 2012, p. C6.
- + DESMEULES, Christian, « Jacques Poulin, l'homme et ses doubles », *Le Devoir*, 1^{er} octobre 2011, F1.
- + LAURIN, Danielle, « L'exploit Jacques Poulin », *Le Devoir*, 8 octobre 2011, p. F3.
- + LESSARD, Valérie, « Réminiscences des luttes métisses », *Le Droit*, 15 octobre 2011, p. A13.
- + ROCHON, François, « Le nouveau blues de Jacques Poulin, *L'homme de la Saskatchewan* », *Spirale*, n° 240, printemps 2012, p. 82-83.
- + TREMBLAY, Régis, « Le fantôme de l'écrivain », *Le Soleil*, 1^{er} octobre 2011, en ligne : <https://www.lesoleil.com/archives/jacques-poulin-lefantome-delecrivain-4624d293069cb080a18eb05a43e389a6>

q) Un jukebox dans la tête

- + BORNAIS, Marie-France, « Fragile histoire d'amour », *Journal de Montréal*, 8 février 2015, en ligne : www.journaldemontreal.com/2015/02/06/fragile-histoire-damour (page consultée le 8 novembre 2019).
- + BROCHU, André, « Entre l'amour et l'amitié. Robert Lalonde, Jacques Poulin, Guy Verville », *Lettres québécoises*, n° 159, automne 2015, p. 24-25.
- + CRÉPEAU, Jean-François, « Jack Waterman nous visite », *Le Canada français*, 2 avril 2015, p. CAHC9.
- + DESMEULES, Christian, « Petite musique en boucle », *Le Devoir*, 7 février 2015, p. F3.
- + HOUDE, Isabelle, « Sa réalité... transformée », *Le Soleil*, 1^{er} février 2015, p. 30 et p. 31.

E. Mémoires et thèses

- + AYOTTE, Marie-Josée, *L'itinéraire spirituel du JE écrivain dans Le vieux Chagrin de Jacques Poulin : de l'enveloppement à la nudité*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1996, 129 f.
- + BERGERON, Francine, *Le héros dans l'œuvre romanesque de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1986, 182 f.
- + BERNIER, France, *Du paratexte au texte : lire l'Amérique dans Volkswagen Blues de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1998, 105 f.
- + BERNOVSKY, Victor, *La présence intertextuelle d'Ernest Hemingway dans trois romans de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Vancouver, Université de la Colombie-Britannique, 2012, 129 f.
- + BISTODEAU, Linda, *Sémantique littéraire de l'espace dans Volkswagen Blues de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1989, 159 f.
- + BLANCHET-CHOUINARD, Julie, *L'appropriation du pôle intérieur. Le rituel chez Jacques Poulin (comment le rituel sert-il la quête de l'anima et du bonheur)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2002, 85 f.

- + BONIN, Éric, *Le signe Amérique chez Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1993, 123 f.
- + BOUCHER, Hugo, *L'emprunt du chemin de traverse entre Jimmy et Jim ou une lecture bachelardienne de Jimmy et du Vieux Chagrin de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2011, 138 f.
- + BUJOLD, Marie-France, *La mise en scène de l'interaction dans l'œuvre de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2008, 119 f.
- + BUSSIÈRES GALLAGHER, Anne, *Le traducteur fictif, personnage de la littérature québécoise*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2010, 115 f.
- + CAMPBELL, Catherine, *Hearing the Silence: A Legacy of Post-Modernism*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2003, 212 f.
- + CAMPBELL, Elizabeth Margaret, *Intertextualité : Hemingway chez Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Waterloo, Université de Waterloo, 1993, 124 f.
- + CHARLOT, Adeline, *L'abolition de la dualité sexuelle chez Jacques Poulin : condition ou obstacle au bonheur ? Étude de Volkswagen Blues et de La tournée d'automne*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007, 95 f.
- + CHARPIOT, Matthias, *Les fonctions du voyage dans Volkswagen Blues de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2003, 101 f.
- + CIOCHIN, Doina, *Analyse et traduction en italien de La traduction est une histoire d'amour de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 188 f.
- + CONNOLLY, Carole, *Manifestations du narrataire dans le roman québécois*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1999, 252 f.
- + CRAINIC, Corina, *Représentation de la bibliothèque chez Bessette et Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2004, 142 f.
- + CUBEDDU, Stefania, *Lire la ville de Jacques Poulin avec l'œil d'Italo Calvino*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2010, 474 f.
- + CUMMINS, S. S., *J. Poulin, a Study of His Fictional Work, 1967-1990*, thèse de doctorat, Londres (Royaume-Uni), Queen Mary and Westfield College, 1997, s. p.
- + DERAÏCHE, Myra, *La parole romanesque dans La tournée d'automne de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2002, 140 f.
- + DUBÉ, Cécile, «*Le blues de Schubert*», récit. *Écrire dans la maison du miroir, une expérience d'écriture. Réflexion critique : Le chat-personnage romanesque, figure métonymique*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1997, 272 f.
- + DUPONT, Nathalie, *L'altérité, témoin du postcolonialisme chez Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2001, 114 f.
- + DUPUIS, Gilles, *Jacques Poulin : une dynamique de l'écriture*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1990, 119 f.
- + DUSSAULT-FRENETTE, Catherine, *L'expression du désir féminin adolescent. Étude des (re)configurations des normes sexuelles genrées dans quatre romans québécois contemporains*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2012, 153 f.
- + FORGUES, Valérie, *Adèle encore une fois, roman ; suivi de Relations fraternelles et quête identitaire dans trois romans québécois contemporains : L'enfant migrateur (Aude), Après la nuit rouge (Christiane Frenette), Les yeux bleus de Mistassini (Jacques Poulin)*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2010, 130 f.

- + GRANDMANGIN, Nicolas, *Jacques Poulin blues : les logiques intratextuelles*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1993, 171 f.
- + GREENBERG, David S., *Catalysts of Closure*, thèse de doctorat, Tallahassee, Florida State University, 1997, 116 f.
- + KALLA, Patrice, *La littérature québécoise contemporaine : corpus limité à Volkswagen Blues de Jacques Poulin, Québec/Amérique, 1984, Babel, 1998*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris XII-Val-de-Marne, 2004, 86 f.
- + LALIBERTÉ, Alexandre, *La lecture en miroir. Narcissisme et effets d'inconscient dans Le vieux Chagrin et Chat sauvage de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2013, 128 f.
- + LAVOIE, Carlo, *Discours sportif et roman québécois : figures d'un chasseur du territoire*, thèse de doctorat, London (Ontario), University of Western Ontario, 2002, 260 f.
- + LAVOIE, Luc, *L'intertextualité dans Chat sauvage de Jacques Poulin à la lumière de la question du père*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2006, 118 f.
- + LEDOUX, Nathaly, *La représentation de l'écrivain dans l'œuvre de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1995, 125 f.
- + LEVASSEUR, Jean, *Jacques Poulin. Étude thématique et narratologique de son œuvre (1967-1988)*, thèse de doctorat, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1989, 651 f.
- + MACFARLANE, Heather, *Road Work: Theorizing the Road Trip Narrative in Anglophone, Quebecois and Indigenous Literatures in Canada*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 2007, 219 f.
- + MARTEL, Kareen, *L'intratextualité dans Les yeux bleus de Mistassini de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2006, 100 f.
- + MARTIN, Paul William, *The Pencil of the Sun: Photography in Contemporary Canadian Fiction*, mémoire de maîtrise, London (Ontario), University of Western Ontario, 1995, 123 f.
- + MARTINEAU, Lyne, « L'aventure au pays des fenêtres », suivi de De la sève vers le sens. *Esthétique et éthique chez Jacques Poulin, Henri Lopes et Assia Djebar*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2005, 293 f.
- + MÉNARD, Jean-Sébastien, *Une certaine Amérique à lire : la Beat Generation et la littérature québécoise*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2007, 404 f.
- + MIRAGLIA, Anne Marie, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 1990, 352 f.
- + MONTPETIT, André, *Le discours sur l'écriture dans l'œuvre romanesque de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, 100 f.
- + MOORE, Monica Leigh-Anne, *Coming and Going: The Effects of Displacement in Novels by Atwood, Poulin, Robin, Urquhart*, mémoire de maîtrise, London (Ontario), University of Western Ontario, 1999, 119 f.
- + MORENCY, Jean, *Le mythe de l'Amérique dans le roman québécois et le roman états-unien : vers une définition d'un modèle mythique*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1991, 344 f.
- + NAUCHE, Bénédicte, *Les personnages féminins dans l'œuvre de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1994, 104 f.
- + NAVARRO PARDIÑAS, Blanca, *La représentation de la lecture chez Jacques Poulin*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1992, 292 f.
- + O'BRIEN, Audrey, *Mythic Space in the Western World: A Study of Spatial Representation in French Novels of the Fin(s) de Siècle*, thèse de doctorat, Edmonton, University of Alberta, 2000, 226 f.

- + PILOTE, Brigitte, *Représentation de l'identité masculine dans deux romans québécois: Le fou du père de Robert Lalonde et Le vieux Chagrin de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1994, 123 f.
- + QUIGLEY, Theresia Maria, *The Evolution of the Child Protagonist in the Quebec and English-Canadian Adult Novel*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1990, 274 f.
- + RICHARD, Chantal, *L'hétérolinguisme littéraire dans le roman francophone en Amérique du Nord à la fin du xx^e siècle*, thèse de doctorat, Moncton, Université de Moncton, 2004, 479 f.
- + RICHARDSON, Rébecca A. S., *Gabrielle Roy dans l'univers de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2006, 126 f.
- + ROBERTS, Paula Ann, *La dualité dans l'œuvre de Jacques Poulin*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 1997, 285 f.
- + ROTHENBURGER, Sunnie Maye Justine, *Nation Creation, Nation Mutation: Hybridity in Wacousta and Volkswagen Blues*, mémoire de maîtrise, Halifax, Dalhousie University, 2001, 177 f.
- + SAPP, Robert Austin, *Family Narratives and the Transmission of Heritage in Transcultural Novels*, thèse de doctorat, Chapel Hill, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2013, 207 f.
- + SEGRELLES, Valérie, *La dimension indienne dans Volkswagen Blues de Jacques Poulin: un exemple du roman québécois contemporain*, mémoire de maîtrise, Marseille, Université de Provence–Aix-Marseille 1, 1998, 130 f.
- + SING, Pamela V., *Le village québécois: idéologie et imaginaire*, thèse de doctorat, Montréal, École Polytechnique de Montréal, 1993, 350 f.
- + TARDIF, Véronique, *Le hockey dans l'imaginaire romanesque de Roch Carrier et de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2005, 114 f.
- + TREMBLAY, Ariane, *Narration du sensible et représentation du littéraire dans Le vieux Chagrin, La tournée d'automne et Les yeux bleus de Mistassini, romans de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2012, 125 f.
- + VACHON, Karine, *La transfictionnalité dans l'œuvre de Jacques Poulin*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2009, 105 f.
- + VILLARD, Victoria, *Le héros à la recherche de lui-même dans quatre romans de Jacques Poulin: Les grandes marées (1979) [sic], Volkswagen Blues (1984), Le vieux Chagrin (1989), La tournée d'automne (1993). Une approche littéraire*, mémoire de maîtrise, Lyon, Université Jean-Moulin-Lyon III, 2003, 113 f.
- + WEISMAN, Adam Paul, *Postcolonialism in North America: Imaginative Colonization in Henry Thoreau's A Yankee in Canada and Jacques Poulin's Volkswagen Blues*, thèse de doctorat, Cambridge, Harvard University, 1995, 263 f.
- + ZAHND, Elizabeth A., *Images of the United States in Contemporary Narratives of Quebec and the Francophone Caribbean*, thèse de doctorat, Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1999, 150 f.

F. Autres

- + BEAULIEU, Ivanhoé, «Petit collage (intime et fictif) au sujet d'un écrivain de Québec-la-ville où il est question de Guy Lafleur», *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 71-72.
- + DÉSY, Jean, «Jean Désy à Jacques Poulin, lettre à un écrivain vivant», *Mœbius*, n° 131, novembre 2011, p. 113-116.
- + HOMEL, D., «*Spring Tides*; Jacques Poulin», *Essays on Canadian Writing*, n° 36, 1988, p. 87-89.

- + LALONDE, Jeannine, « La nostalgie de Jacques Poulin », *Brèves littéraires*, n° 77, 2008, p. 74.
- + MARTEL, Réginald, « Salut, frère Jacques », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 69-70.
- + MORENCY, Pierre, « Le plus grand menteur de la ville de Québec ou Lettres à Jacques Poulin », *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 48-58.
- + MORENCY, Jean, « Jacques Poulin. Partir pour le pôle intérieur de soi-même », *Nuit blanche*, n° 45, septembre-octobre-novembre 1991, p. 36-39.
- + OUELLET, Geneviève, « Jacques Poulin, Québec, comme une empreinte au cœur », *Québec français*, n° 151, automne 2008, p. 33-36.

+ + +

ÉTUDES

+ + +

DIRE LE MAL
Arthur Buies, écrivain maudit

+ + +

CAROLINE PROULX
Université du Québec à Montréal

Maintenant, qu'un homme s'élève, suffoquant de dégoût ou de honte; qu'il se dresse en face de ce dieu des ombres, et, avec la conscience de la vérité, ose la dire au troupeau d'hommes qu'il tient asservis, aussitôt les anathèmes pleuvent; son nom est livré à l'horreur, à la haine, sa vie entière à la rage du fanatisme, et son foyer, seule retraite où il cherche l'oubli des persécutions, retentit encore du bruit des imprécations qui le suivent partout¹.

Pleuvez sur moi, malédictions, calomnies, infamies, injures./Je souris voluptueusement à l'outrage, et je vous nargue... troupeau²!

L'œuvre éclectique et hétérogène d'Arthur Buies est un incontournable de la littérature du Québec, suffisamment d'ailleurs pour qu'on ose aujourd'hui présenter l'auteur comme étant « le meilleur écrivain du XIX^e siècle québécois³ ». Or, il n'en a pas toujours été ainsi, ses textes — en particulier les *Lettres sur le Canada* et *La lanterne* — ayant suscité toutes sortes de réactions, souvent très vives et allant parfois jusqu'aux critiques les plus acerbes, et qui auront constitué pour l'écrivain un « purgatoire long et pénible », selon la formulation de Jonathan Livernois⁴. Si

-
- 1 Arthur Buies, *Lettres sur le Canada. Étude sociale*, texte intégral, Montréal, Lux Éditeur, coll. « Mémoire des Amériques », [1864 et 1867] 2015, p. 53-54. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LC* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 2 Arthur Buies, *La lanterne*, nouvelle édition, avec préface, annexe et « article posthume », Montréal, [s. é.], 1884, p. 32. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LL* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 3 Francis Parmentier, « Introduction à la nouvelle édition. Arthur Buies, écrivain », Arthur Buies, *Correspondance*, édition préparée, présentée et annotée par Francis Parmentier, Montréal, Lux Éditeur, coll. « Mémoire des Amériques », 2017, p. 11. J'en profite au passage pour saluer les efforts qui sont faits actuellement chez Lux Éditeur afin de rééditer des pans importants de l'œuvre qui permettent de saisir la pensée qui naît indéniablement chez Buies d'un rapport essentiel à l'écriture.
 - 4 Jonathan Livernois, « Le pouvoir démiurgique d'un critique: Arthur Buies, personnage de Claude-Henri Grignon », *Analyses*, vol. VI, n° 1, hiver 2011, p. 362. Concernant la réception de l'œuvre avant 1980, voir notamment les « impressions et jugements sur Arthur Buies » que Laurent Mailhot a répertoriés dans son *Anthologie d'Arthur Buies* (Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Textes et documents littéraires », 1978, p. 27-34), qui en donnent un aperçu. Dans le spectre des commentaires peu heureux qu'on

les études actuelles accordent à Buies une place plus significative dans le panthéon des lettres québécoises, la hargne qu'on a pu nourrir à son égard — doublée d'une admiration manifeste chez certains contemporains — mérite qu'on réexamine son discours afin de saisir ce qui pourrait en être l'origine et qui n'a pas encore été mis en lumière⁵.

Car, dissimulée derrière le personnage de l'anticlérical presque converti à l'époque du curé Labelle, du pamphlétaire «écervelé» et «scélérat» de *La lanterne* qui n'a pu se «résoudre à être un honnête homme en laissant faire le mal» (LL, 153), se révèle une pensée sur la nature et la condition humaines qui déborde les cadres culturel et contextuel à partir desquels on a le plus souvent lu l'œuvre⁶. Ainsi, un des rares esprits sulfureux du XIX^e siècle ayant vécu dans un Canada français où le peuple se retrouve plus que jamais dominé par le clergé depuis la défaite des patriotes, le même qui a tenté sa chance en Europe, fait état d'une réflexion où se dévoilent certaines zones d'ombre de la nature humaine, saisissables sous la forme d'un symptôme révélateur des «maladies sociales» (LC, 63), comme il se plaît à les nommer lui-même. En s'entêtant à circonscrire ce symptôme, sur la scène politique canadienne-française d'abord, Buies en vient à cette réflexion qui l'amène à dialoguer avec d'autres qui se sont interrogés — à travers des époques et des discours souvent fort différents — sur

retrouve même dans les années soixante, notons ceux de Roger Duhamel et de Marcel A.-Gagnon à titre d'exemples : «Parce qu'il a fait beaucoup de tapage à son époque, parce qu'il a pratiqué l'anticonformisme comme un art d'agrément, parce qu'il lui a échappé quelques idées pertinentes au milieu d'un fouillis d'élucubrations puériles, Arthur Buies s'est assuré une place enviable dans nos manuels de littérature. Il bénéficiait du privilège fragile de notre ignorance. [...] Buies n'a jamais existé.» (Roger Duhamel, «Un revenant», cité par Mailhot, *ibid.*, p. 34); «Buies se voulait révolutionnaire. Il n'était cependant, comme nombre de jeunes gens d'aujourd'hui et de toutes les époques, révolté que contre lui-même et contre la société dont il se croyait victime. [...] Certains traits de son caractère, hostilité et agressivité, masochisme et narcissisme, instabilité et soif de liberté, mélancolie et mépris, découlent de son éducation sans parents. [...] Il lui manquait la présence masculine de son père et la douce affection de sa mère.» (Marcel-Aimé Gagnon [textes choisis et commentés par], *La lanterne d'Arthur Buies. Propos révolutionnaires et chroniques scandaleuses. Confessions publiques*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1964, p. 12-14; l'auteur souligne.)

- 5 Jean-François Nadeau résume : «Arthur Buies est une lumière trop forte. Il estime trop la liberté pour ne pas être jugé dangereux par toutes les sociétés, celle de son temps comme celle d'aujourd'hui.» («Note de l'éditeur», LC, 9) Bien qu'il existe des études récentes jetant un éclairage intéressant sur des morceaux moins travaillés de l'œuvre (voir notamment Jeanne Boucher Lauzon, *La lanterne d'Arthur Buies : analyse du discours pamphlétaire et de sa réception dans le milieu journalistique*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, 91 f.), un certain savoir présent dans son discours ne semble pas encore avoir fait l'objet d'une analyse.
- 6 Francis Parmentier est un de ceux qui mettent en évidence cette dimension philosophique (voir entre autres son «Introduction» à l'édition critique qu'il a préparée d'Arthur Buies, *Chroniques*, t. I, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1986, p. 30), dimension que révèlent des passages comme celui-ci : «Pourquoi voit-on tant de bassesses tous les jours et qui peut rabaisser ainsi le caractère des hommes ? C'est la faiblesse de penser que les autres sont meilleurs que nous-mêmes et de croire leur estime au-dessus de notre mérite. C'est la lâcheté de vouloir paraître non pas ce que nous sommes, mais ce que d'autres veulent que nous soyons, nous effaçant ainsi sans cesse au point de nous croire indignes du bien même que nous faisons.» (Arthur Buies, «Quelques pensées», *Chroniques*, t. II, édition critique établie par Francis Parmentier, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1991, p. 281.) Ce genre de réflexion a valu à Buies la comparaison avec Montaigne, comparaison qu'a nuancée Léopold Lamontagne, en se référant lui-même au propos des *Chroniques* (voir Léopold Lamontagne, *Arthur Buies, homme de lettres*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1957, p. 127).

les origines d'un certain *malaise dans la culture*⁷. C'est cette part encore trop méconnue de l'œuvre où se révèle un savoir à la fois éclairant et exigeant que nous souhaiterions ici étudier, afin de tenter de saisir le phénomène ayant pu faire de lui ce qu'il convient d'appeler un « maudit »⁸.

ALLER À LA SOURCE DU MAL EN S'ATTAQUANT À L'HÉGÉMONIE CLÉRICALE

Les *Lettres sur le Canada*, une « étude sociale » que Buies fait paraître avant sa *Lanterne*, est le lieu privilégié pour saisir la vérité d'un symptôme collectif qui, manifestement, étouffe l'écrivain. Dans ces lettres où l'univers de la fiction littéraire côtoie la pensée à la fois philosophique, sociale et politique, Buies utilise des stratégies d'énonciation qui rappellent les *Lumières*, et en particulier les *Lettres persanes* de Montesquieu. En effet, il s'amuse à adopter le point de vue d'un Français en voyage au Canada, M. Langevin, qui découvre la situation sociale et rédige ses observations sous la forme de missives qu'il adresse à un « ami », M. d'Hautefeuille. Ce cadre imaginaire devient ainsi la voie privilégiée pour désigner sans relâche et par l'hyperbole typique du pamphlétaire un « mal [...] trop grand et trop profond » qui afflige le Canada et oblige celui qui souhaiterait *soulager* le peuple de sa souffrance à « aller jusqu'aux racines de la plaie »⁹ (*LC*, 58). C'est le même « mal » qui sera dénoncé dans les publications qui vont suivre, et en particulier dans *La lanterne*.

Dans la « deuxième lettre »¹⁰ (1864), le discours révèle l'origine de ce « mal », par l'entremise de M. d'Estremont (l'interlocuteur canadien du Français, personnage passant pour « sombre et misanthrope » [*LC*, 27]). L'auteur dévoile pas à pas ce qu'il

7 Je réfère bien entendu ici à l'ouvrage qui traite de la question par les voies de la psychanalyse en 1929. Dans cet essai, Freud définit la notion de culture — entendue au sens de « civilisation » — comme « la somme totale des réalisations et des dispositifs par lesquels notre vie s'éloigne de celle de nos ancêtres animaux et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux », tout en mettant en lumière le principal problème qu'elle engendre : « [I] est impossible de ne pas voir dans quelle mesure la culture est édiflée sur du renoncement pulsionnel, à quel point elle présuppose précisément la non-satisfaction (répression, refoulement et quoi d'autre encore ?) de puissantes pulsions. » (Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995 [1930], p. 32-33 et p. 41.) J'y reviens plus loin.

8 Maudit, Buies l'a été au sens premier du terme, ne serait-ce que par le clergé, dont il dénonce l'attitude dans les *Lettres* : « Au lieu de l'amour et de la fraternité, vertus du christianisme, venez entendre prêcher du haut des chaires le fanatisme, la malédiction, et la haine contre tout ce qui n'est pas propre à asservir l'intelligence. » (*LC*, 42) Dans *La lanterne*, il soulignera que Voltaire — qu'il tenait en haute estime — l'était également dans le Canada français du XIX^e en s'exclamant : « Oh ! Les philosophes ! on n'en connaît qu'un, Voltaire ; il est vrai qu'on ne le connaît que de nom, mais c'est assez pour le maudire. » (*LL*, 393) On verra que Buies a pu l'être pour d'autres raisons que sa critique anticléricale, ce qui en fait un écrivain très près des idées de Voltaire, qui s'est plu à dénoncer des réalités humaines similaires.

9 Buies cherche de cette manière à incarner le « radicalisme » reconnu comme la seule « chose qui puisse sauver le Canada » (*LC*, 57).

10 Cette lettre sera intégrée en annexe à la nouvelle édition de *La lanterne* en 1884, puisque Buies la considérerait, dit-il, comme « un appendice naturel » de celle-ci. Il ajoute : « Elle fera voir de quelle conviction absolue j'ai été pénétré dès le premier jour, conviction que j'ai toujours défendue et que j'ai essayé de faire triompher à diverses époques de ma vie à jamais mémorables pour moi. » (*LL*, 906-907)

dépeint au Français comme un « pouvoir occulte que personne ne peut définir, mais que l'on sent partout, et qui pèse sur toutes les têtes, comme ces despotes de l'Asie qui font courber tous les fronts dans la poussière » (LC, 30). D'ailleurs, il ne prend pas de détours lorsqu'il laisse entendre la nature insidieuse de ce qu'il finira par nommer le « despotisme clérical » (LC, 34) :

[C]e pouvoir, qui est pour vous [Français] une énigme, est pour nous une épouvantable réalité. Vous le cherchez, et il est devant vous, il est derrière vous, il est à côté de vous; il a comme une oreille dans tous les murs, il ne craint pas même d'envahir votre maison... hélas! souvent nous n'avons même pas le bonheur de nous réfugier dans le sein de notre famille contre la haine et le fanatisme dont il poursuit partout ceux qui, comme moi, veulent penser et agir librement. (LC, 31)

De manière fort imagée et forçant le trait jusqu'au sarcasme, Buies décrit une attitude jugée détestable, exposant là son caractère profondément anticlérical pour lequel on l'a reconnu, encensé ou haï. Ainsi, le premier responsable de la *maladie sociale* qui ronge le Canada français serait le clergé, « qui absorbe tout, politique, éducation, presse, gouffre immense et si profond que le désespoir s'empare des penseurs patriotiques » (LC, 56-57), tels Jean-Baptiste-Éric Dorion, « un des premiers membres de l'Institut canadien » et « fondateur du journal *L'Avenir* » (LC, 66-67), « brisé [aux dires de Buies] par les fatigues de la vie, par les émotions d'une lutte sans trêve qu'il soutenait seul » (LC, 65). Sous les traits de son épistolier fictif, il nous révèle que c'est ce même clergé qui fait régner une sournoise « inquisition » en exerçant « une pression ténébreuse qui étouffe le germe de la pensée comme la liberté d'écrire ce qu'on pense » (LC, 53) et qui possède « [l']occulte puissance » de « [répandre] toujours une terreur indomptable » (LC, 63), ce qui l'amène à faire le parallèle entre son époque et le Moyen Âge (LC, 29, 58-59).

Les propos particulièrement abrasifs et souvent irrévérencieux de l'hebdomadaire publié de 1868 à 1869 ne laissent d'ailleurs aucun répit aux membres de l'Église, que Buies désignait comme responsable d'une situation qualifiée de « profonde abjection » (LC, 59) dans les *Lettres*. Un des passages les plus virulents est sans aucun doute celui où il reproduit pour le commenter un procès se déroulant au tribunal correctionnel de Bordeaux. Il y est question des violences commises par des jésuites à l'égard de jeunes pensionnaires, violences qui permettent au journaliste de faire le parallèle avec l'éducation donnée au Canada. Il résume ainsi cette éducation :

On vous fait *mettre à genoux*, on vous fait *baiser la terre*, on vous *soumet* à toutes sortes de *pratiques humiliantes*, on vous *fouette*, afin que vous deveniez une docile créature, pâte malléable à discrétion, et c'est ainsi qu'on jette sur l'arène du monde des générations désossées, une jeunesse tellement habituée à suivre l'œil du maître qu'elle est incapable de rien faire par elle-même et *rampe aux pieds* du clergé pour avoir un appui. (LL, 216; je souligne)

En peignant ce tableau du comportement des jésuites, qui apparaissent comme de véritables sadiques, Buies illustre de manière caricaturale l'attitude du clergé au

pouvoir, pouvoir qui passe d'abord par l'éducation, afin de transmettre son indignation face à ce qui expliquerait la soumission du peuple canadien-français. Un peu plus tôt, il fait état des effets de cette éducation :

Notre peuple est profondément abaissé et humilié, parce que ce sont ces hommes-là qui ont fait son éducation. Ils lui apprennent à être faux, craintif, oblique, à employer toute espèce de petits moyens, de sorte qu'il ne peut employer les grands, quand il le faut, et qu'il se voit d'un grand bout dominé par les autres races.

[L'éducation cléricale est le poison des peuples¹¹.]

Nous sommes des moutons et, qui le veut, peut nous tondre.

On ne nous prêche que deux choses, l'obéissance et l'humilité, l'obéissance surtout, dont on fait la première des vertus.

Mais l'obéissance n'est que l'école du commandement et non pas une vertu en soi.

Et l'humilité, telle qu'on nous l'enseigne, n'est autre chose que l'humiliation.
(LL, 227-228)

LES MANIFESTATIONS DU SYMPTÔME ET SON ORIGINE

En dénonçant la situation à la fois dans les *Lettres* et *La lanterne*, et donc en évoquant le sort de la jeunesse éduquée par les Jésuites, Buies se trouve d'un même souffle à dresser un portrait affligeant du peuple canadien-français, pris dans une grande fatigue, non loin du trépas¹² :

11 Ce segment — qui n'est pas sans rappeler l'aphorisme de Marx, « La religion est l'opium du peuple » (Karl Marx, *Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel*, 1843) — apparaît dans la nouvelle édition partielle de *La lanterne* (Arthur Buies, *La lanterne. L'ennemi instinctif des sottises, des ridicules, des vices et des défauts des hommes*, Montréal, Lux Éditeur, coll. « Mémoire des Amériques », 2018, p. 91), mais non dans l'édition complète de 1884. Rappelons d'ailleurs que la critique de Buies à ce sujet, loin de disparaître après lui, trouvera un écho certain en 1948, dans le *Refus global*, où Borduas dénoncera à son tour l'incidence de l'éducation donnée par les « soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale » dans des « maisons d'enseignement [qui] ont dès lors les moyens d'organiser en monopole le règne de la mémoire oublieuse, de la raison immobile, de l'intention néfaste » et qui tiennent le peuple à « l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, [...] dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable » (Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, édition préparée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2010, p. 13-14). L'ignorance est un des grands problèmes que Buies n'a lui-même cessé de signaler, une ignorance devenue à ses yeux un véritable culte au Canada, « ignorance systématique dans laquelle le clergé » a maintenu les Canadiens français et qui en fait « un peuple sans caractère, sans opinions, sans idées, sourd et rebelle à l'enseignement » (LL, 270; l'auteur souligne), raison d'être de « tant de crimes » comme la « misère » (LL, 105).

12 Il s'agit du symptôme — persistant, manifestement — du conquis ou du colonisé auquel s'attaqueront les penseurs de la Révolution tranquille, et en particulier Hubert Aquin, qui y fait d'ailleurs référence par le biais des mêmes images dans « La fatigue culturelle du Canada français », texte bien connu où il répond à « La nouvelle trahison des clercs » de Pierre Elliot Trudeau, publié dans la revue *Cité libre* (n° 46, avril 1962, p. 3-16) : « Le Canada français, culture fatiguée et lasse, traverse depuis longtemps un hiver interminable; chaque fois que le soleil perce le toit de nuages qui lui tient lieu de ciel, ce malade affaibli et désabusé se met à espérer de nouveau le printemps. La culture canadienne-française, longtemps agonisante, renaît souvent, puis agonise de nouveau et vit ainsi une existence faite de sursauts et d'affaissements. » Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Mélanges littéraires*, t. II : *Comprendre dangereusement*,

Je regarde autour de moi, je vois des visages froids qui s'observent, qui s'épient, qui se masquent, physionomies déprimées où règne l'empreinte d'une *lassitude* précoce, où se lisent les convulsions de la pensée qui cherche à se faire jour et *qui meurt* dans l'impuissance. (LC, 58; je souligne)

Nos jeunes gens ont perdu l'ambition de l'aplatissement; il en est qui sont restés avec vous; ceux-là n'ont plus la force de se relever; captifs, *endormis*, ils regardent leurs chaînes d'un air hébété, ne sachant même plus qu'ils sont esclaves. D'autres s'agitent, mais ils retombent, *vaincus par le poison* que vous avez versé dans leur intelligence. (LL, 267-268; je souligne)

Cependant, si cet état déplorable s'explique en partie par l'éducation cléricale, il semblerait que l'écrivain ne se satisfasse pas de ce simple constat, cherchant plutôt à mettre en lumière une vérité sous-jacente qui ne peut qu'agacer, voire indisposer — ou encore contenter et même ravir, chez ses contempteurs — ses lecteurs. À l'origine de ces soubresauts qui finissent toujours par s'évanouir, il y aurait selon Buies une forme de résistance à ce que le peuple canadien-français sorte d'un état léthargique et d'un aveuglement qui apparaissent tous deux réconfortants pour le peuple et alarmant pour l'écrivain :

Les hommes naissent, vivent, meurent, inconscients de ce qui les entoure, heureux de leur repos, incrédules ou rebelles à toute idée nouvelle qui vient frapper leur somnolence. [...] Ce calme est plus effrayant que les échafauds où ruisselle le sang des patriotes, car il n'est pas d'état plus affreux que d'ignorer le mal dont on est atteint, et, par suite, de n'en pas chercher le remède. (LC, 55)

Cette abstraction de nous-mêmes a été poussée si loin qu'aujourd'hui elle est devenue notre nature d'être, que nous n'en concevons pas d'autre, que nos yeux sont fermés à l'évidence, que nous n'apercevons même pas le niveau d'abaissement où nous sommes descendus, et que nous considérons comme une bonne fortune unique de n'avoir plus la charge de nos destinées. (LL, 803)

Dans certains passages-clés de *La lanterne* auxquels appartient le dernier extrait, Buies cherche à briser ce confortable repos et à ouvrir les yeux de la nation sur ce qui agit sur elle, mais surtout *en elle* comme une véritable force obscure, ne serait-ce que par une ironie mordante qui frôle encore ici le sarcasme, ce qu'induit « la bonne fortune unique ». Il en va de même lorsqu'il souligne que si « une occasion se présente, les Canadiens n'oseront se faire valoir, mais [...] brailleront pendant un mois si on le leur reproche » (LL, 732), ce qui l'amène d'ailleurs à considérer que la nation canadienne-française « n'est guère qu'une dérision » (LL, 733)¹³. Dans cette perspective,

édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1995, p. 103; je souligne.

13 Pourtant, il arrive que Buies adopte une attitude plus conciliante à l'égard des Canadiens français, tel qu'on le voit dans un passage de *La lanterne* publié beaucoup plus tôt, ce qui permet de constater que ses sentiments sont à ce propos changeants, que le locuteur se sent aussi intimement concerné par le destin de ce peuple: « Je viens plaider aujourd'hui, devant l'histoire et devant la civilisation, la cause du peuple canadien, peuple vigoureux et intelligent, dont on essaie en vain de faire un troupeau stupide. Je la plaide

la responsabilité semble reposer tout autant — sinon davantage — sur la nation que sur le clergé, ce que révèlent le verbe éloquent et le choix de la première personne du pluriel dont il se sert plus loin dans le même ordre d'idées: « Nous ne sommes plus un peuple, parce que depuis un quart de siècle *nous avons abdiqué* entre les mains des prêtres toute volonté, toute conduite de nos affaires, toute idée personnelle, toute impulsion collective. » (LL, 803; je souligne)

JOUIR DE LA DOMINATION DE L'AUTRE... EN SOI

Ainsi, Buies n'y va pas de main morte pour nommer avec consternation ce qu'il considère ailleurs comme *dégoûtant* et *honteux* (LC, 53) jusqu'au dernier degré, c'est-à-dire cette posture où le peuple est certes dominé par « une petite minorité d'hommes venus de l'extérieur » (LL, 731), anglaise, et par le pouvoir ecclésiastique, mais aussi déterminé par cette tendance viscérale à se condamner lui-même « à l'absorption et à une déchéance qui équivaut à l'anéantissement » (LL, 732), sans pour autant faire partie de ces « nations opprimées et décimées par une poignée de conquérants, réduites au dernier degré d'abjection » (LL, 731) sur la scène de l'Histoire. À lire son discours, on en vient à conclure qu'il y aurait dans cette situation un *gain à tirer* prenant la forme d'un certain confort, mais pointant vers quelque chose de plus insidieux à l'œuvre qui expliquerait l'aveuglement aussi bien que « les chutes », les « abaissements successifs », les « déchéances de plus en plus profondes » qui font que le « nous » désignant les Canadiens français en est venu « à ne plus compter sur [son] propre sol, à n'être plus rien, même à [ses] propres yeux » (LL, 802). Dans cette optique, on comprend que le « gain » en question consiste en une jouissance provenant de l'abnégation et de la soumission face à la violence de la domination de l'Autre, ce dont Buies cherche à tout prix (au sens fort du terme) à se faire le porte-voix; c'est ce que le passage sur le comportement sadique des jésuites cité plus haut illustre, tout comme celui-ci, où l'écrivain commente encore une fois la situation déplorable des Canadiens français: « Quand je descends dans cet abîme, je reste épouvanté. Mais je ne craindrai pas d'y descendre encore davantage, parce que je veux vous le montrer dans sa nudité béante, je veux te le faire voir, à toi, jeunesse endormie du Canada, à toi, peuple, qui *jouis de ta servitude*. » (LL, 393-394; je souligne)

Ce que nous apprennent les textes de manière métaphorique, hyperbolique et parfois scabreuse, c'est cette vérité selon laquelle, même si — et peut-être parce que — elle suppose une violence, la jouissance de l'aliénation au pouvoir de l'Autre suppose un bénéfique auquel il n'est pas aisé de renoncer. Façon de dire que c'est *dans* et *par* ce rapport à l'Autre que le peuple québécois qui indispose Buies *jouit*, dirait-on, un peu trop de sa domination sur la scène de l'Histoire, ce qui est sans aucun doute le lieu le plus irrécupérable de son discours, ayant le pouvoir d'indisposer bien davantage que certains travers qu'on a pu lui reprocher. Cette passivité poussée jusqu'au confort de l'irresponsabilité devenue une « nature d'être » comporte

devant les Anglais qui en sont venus à nous mépriser, ne pouvant s'expliquer comment nous aimons à ce point la soumission. » (LL, 394)

une dimension masochiste qui révolte au plus haut point l'écrivain, ce qui l'amène à s'écrier, après en avoir tiré certaines conclusions dans les *Lettres* : « Homme ! il vous faut des jongs à bénir, et des oppressions que votre aveuglement consacre. Vous aimez l'autorité qu'on appelle sainte ; et quand la liberté vient à vous, c'est toujours avec des bras ensanglantés, et comme une furie plutôt qu'une libératrice¹⁴. » (*LC*, 52) Plus qu'une simple peur de s'opposer à l'oppression, c'est cette jouissance souveraine de la « servitude » (*LL*, 394) qui éclairerait alors l'impossibilité d'en finir avec le symptôme de *la fatigue culturelle*. Devant son peuple qu'il découvre galvanisé par son rapport déréalisant à l'Autre, le journaliste se sent dans la nécessité, dirait-on, de dénoncer haut et fort, à travers l'image du servage allant jusqu'à l'anéantissement, un état grave dont il faudrait collectivement sortir, incarnant « la conscience humaine chargée d'infamies » qui les « vomit avec horreur » (*LC*, 34) qu'annonçait à son interlocuteur le personnage de la « deuxième lettre », M. d'Estremont.

Ajoutons à ce propos que si l'Autre, ce « dieu des ombres » (*LC*, 53), a un tel pouvoir sur le peuple aux yeux de Buies, c'est qu'il ne se présente pas simplement comme une instance antérieure et extérieure, mais bien comme une partie constituante de la collectivité à laquelle il appartient. Cette idée émerge lorsque l'écrivain précise, par l'entremise du même personnage s'adressant au Français, où loge, selon lui, le pouvoir occulte de l'Autre :

[V]ous cherchiez en vain de quelles forces [ce pouvoir] dispose ; il n'a aucune action directe ou apparente, il conduit tout par l'ascendant secret d'une pression morale irrésistible. Voulez-vous savoir où est le siège de cette puissance souveraine ? Ouvrez le cœur et le cerveau de tous les Canadiens, et vous l'y verrez établie comme un culte, servie comme une divinité. (*LC*, 32)

L'ennemi à abattre sur la scène de l'Histoire (l'Anglais, mais en premier lieu le clergé, les deux éternelles figures du discours historique et politique) pourrait donc être une représentation de ce qui, en fin de compte, définit en partie le peuple canadien-français et l'entraîne à s'assujettir, lui qui est nourri par ce « poison », comme le dit Buies dans *La lanterne* (*LL*, 271). Cela montre que l'Autre est en quelque sorte introjecté d'une manière qui fait violence et qui entraîne le Canadien français à jouir de sa position passive, ce qui apparaît comme le principal problème à l'origine du symptôme.

PENSER LE MALAISE DANS LA CULTURE

De cette façon, on pourrait aller jusqu'à dire que, ce que Buies dénonce à une époque où son discours ne peut qu'être marginalisé — sans qu'il soit pour autant plus facile

14 Ces conclusions ouvrent en quelque sorte le propos de la « troisième lettre » : « Est-ce donc là l'histoire des peuples depuis que les peuples existent ? Les hommes ne se sont-ils réunis en société que pour s'exploiter les uns les autres ? Donc, toujours le privilège. Au peuple, à la grande masse, l'asservissement moral après que les insurrections et le progrès ont détruit l'asservissement des corps ; à quelques-uns la domination, la domination par le préjugé, par le fanatisme, par la misère, par l'ignorance, à défaut de pouvoir politique. » (*LC*, 51-52)

à recevoir aujourd’hui, dans ses effets de vérité et sa contemporanéité —, c’est l’emprise de la jouissance et d’une certaine violence qui en résulte, ce que Freud a reconnu comme le résultat de la pulsion d’auto-anéantissement, dont il tente de comprendre l’origine dans *Le malaise dans la culture*¹⁵. Le peuple canadien-français, qui est à la fois le sujet et le destinataire des œuvres de Buies, devient le représentant exemplaire de ce destin possible des pulsions à l’échelle collective et des complications qui peuvent s’ensuivre. L’écrivain met cette réalité en lumière dans des passages où il s’écarte de sa critique strictement anticléricale et nationale pour devenir ce penseur qui cherche les origines profondes du problème de la violence qu’il perçoit sur la scène de l’Histoire :

L’histoire ne donne pas de détail des mœurs intimes ; elle raconte à grands traits la vie des peuples ; elle raconte leurs luttes, leurs souffrances, leurs triomphes : elle déroule leur histoire politique, leurs phases successives de gouvernement et de condition sociale. Mais entraînée par ce vaste tableau des choses extérieures et frappantes, elle oublie souvent ce qui éclaire et ce qui touche vraiment les aspirations et les pensées secrètes du peuple. [...] Tous les peuples naissent, puis s’éteignent d’après les mêmes lois, et presque toujours d’après le même ordre de faits ; et jusqu’à ce que la guerre ait disparu du code des nations, que la politique soit devenue l’art de rendre les hommes heureux et unis, au lieu de les asservir à l’ambition de leurs chefs, nous aurons éternellement le même spectacle de calamités, de haines fratricides, de nations détruites les unes par les autres, et de préjugés étouffant les plus simples notions d’humanité et de justice. Les hommes n’ont pas encore appris à s’aimer malgré la grande parole du Christ. Toutes les mauvaises passions ont continué d’être les idoles auxquelles la raison et le sentiment viennent tour à tour sacrifier : l’égoïsme a poussé à la fausse gloire, et il n’est presque pas de héros d’un peuple qui ne soient en même temps les bourreaux d’un autre. C’est ainsi que tous les grands noms de rois, de conquérants, ont reçu le baptême du sang, c’est-à-dire qu’ils ont été les persécuteurs de l’humanité qui leur élève des autels. (LC, 13-14)
C’est un fait reconnu partout que la tyrannie morale engendre tous les vices. On ne peut comprimer les intelligences et les cœurs sans les rendre propres à recevoir les plus fatales empreintes. Quand les hommes éclairés acceptent un pareil joug, c’est

15 « L’agression est introjectée, intériorisée, mais à vrai dire renvoyée là d’où elle est venue, donc retournée sur le moi propre. Là, elle est prise en charge par une partie du moi qui s’oppose au reste du moi comme sur-moi, et qui, comme conscience morale, exerce contre le moi cette même sévère propension à l’agression que le moi aurait volontiers satisfaite sur d’autres individus, étrangers. La tension entre le sur-moi sévère et le moi qui lui est soumis, nous l’appellerons conscience de culpabilité ; elle se manifeste comme *besoin de punition*. La culture maîtrise donc le dangereux plaisir-désir d’agression de l’individu en affaiblissant ce dernier, en le désarmant et en le faisant surveiller par une instance située à l’intérieur de lui-même, comme par une garnison occupant une ville conquise. » (Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, p. 66 ; je souligne.) Avec beaucoup de précautions, Freud se permet en ce sens l’analogie entre « le progrès culturel et la voie de développement de l’individu » : « On est en droit d’affirmer en effet que la communauté, elle aussi, produit un sur-moi, sous l’influence duquel s’effectue le développement de la culture », avec toutes les conséquences complexes que cela suppose, « [l]e sur-moi-de-la-culture [produisant] et [élevant] ses exigences » (*ibid.*, p. 84-85), qui peuvent être extrêmement fortes dans certains cas de figure, comme on le voit avec l’exemple de la culture canadienne-française telle que la décrit Buies.

qu'ils ont perdu toute vertu; quant à ceux qui s'y soumettent par ignorance et par incapacité de s'élever jusqu'à la conception de la destinée humaine, il n'y a pas à compter avec eux. Ils ne représentent qu'une force passive et inerte, jusqu'au jour où cette force se traduit en un déchaînement aveugle et violent de toutes les aspirations trop longtemps étouffées¹⁶.

La part sombre de l'homme qui se profile derrière les propos du Canadien français ici rappelle « [l]a question décisive pour le destin de l'espèce humaine » que posait Freud, « à savoir si et dans quelle mesure son développement culturel réussira à se rendre maître de la perturbation apportée à la vie en commun par l'humaine pulsion d'agression et d'auto-anéantissement¹⁷ ». Buies s'interroge en effet de façon semblable lorsqu'il parle des « violences qui s'agitent en lui-même » de l'être humain ignorant, et de ce fait dominé par ses pulsions :

Exister sans se rendre compte, c'est comme le néant. Voilà pourquoi la pensée est divine; voilà pourquoi l'intelligence est le souffle de Dieu./Mais quelles horribles profanations l'homme ne fait-il sans cesse de cet attribut divin? Il n'y a pas une chose, quoi! il n'y a pas un seul aspect des choses qu'il ne défigure, qu'il ne rende méconnaissable, auquel il ne prête, pour le dénaturer, toutes les violences qui s'agitent en lui-même [...]./L'homme est son pire ennemi parce qu'il veut constamment être celui de son semblable. Cette vérité, éclatante s'il en est, simple et nette, est la plus difficile à faire comprendre. De l'envie viennent tous les maux, toutes animosités; les luttes pour le droit et pour le progrès elles-mêmes gardent à peine leur caractère transcendant au sein des rivalités et des ambitions de ceux qui s'en font les défenseurs, et c'est ainsi que même les plus grandes conquêtes de l'esprit sont souvent abaissées par l'égoïsme des mobiles¹⁸.

Ainsi, la « vérité » ici désignée se présente comme un savoir qui traverse l'œuvre et qui prend — en particulier dans sa *Lanterne* et ses *Lettres sur le Canada* — des voies discursives par moments empreintes d'une colère certaine, laquelle a pu contribuer à nourrir les détracteurs de Buies, à la fois en tant qu'homme et écrivain¹⁹. En

16 Arthur Buies, « Interdictions et censures », *Canada-Revue*, vol. IV, n° 6, 11 février 1893, reproduit par Laurent Mailhot, *Anthologie d'Arthur Buies*, p. 158.

17 Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, p. 89. Un peu plus tôt, il explique : « La part de réalité effective cachée derrière tout cela et volontiers déniée, c'est que l'homme n'est pas un être doux, en besoin d'amour, qui serait tout au plus en mesure de se défendre quand il est attaqué, mais qu'au contraire il compte aussi à juste titre parmi ses aptitudes pulsionnelles une très forte part de penchant à l'agression. [...] L'existence de ce penchant à l'agression que nous pouvons ressentir en nous-mêmes, et présumons à bon droit chez l'autre, est le facteur qui perturbe notre rapport au prochain et oblige la culture à la dépense qui est la sienne. Par suite de cette hostilité primaire des hommes les uns envers les autres, la société de la culture est constamment menacée de désagrégation. L'intérêt de la communauté de travail n'assurerait pas sa cohésion, les passions pulsionnelles sont plus fortes que les intérêts rationnels. » *Ibid.*, p. 53-54.

18 Arthur Buies, « L'Homme [*Petites chroniques pour 1877*] », *Chroniques*, t. II, p. 423-424. Peut-être est-ce pour cette raison et parce qu'il en était conscient que Buies se réclame sans cesse de la pensée qu'il considère comme « la seule chose grande qu'il y ait en nous ». (« Le dernier mot », *Chroniques*, t. II, p. 286.)

19 « [P]endant près de quarante ans, son unique passion aura été de comprendre, d'expliquer, de convaincre. L'unité de sa vie — et de son œuvre, car les deux sont indissociables —, c'est ce pragmatisme fondamental,

ce sens, si ce dernier s'est attaqué aux causes concrètes à l'origine du symptôme qui accable le peuple canadien-français de son époque afin de contribuer à son possible éveil, on pourrait penser que c'est également dans une visée plus large qui cherche à embrasser la connaissance qu'il a de l'homme et qu'on pourrait qualifier d'«anthropologique», mais qui est aussi celle-là même que met au jour la psychanalyse. Les textes de «jeunesse» de celui qui se tournera finalement vers la chronique sont en effet révélateurs d'un désir de s'élever contre une violence insidieuse (en tentant de la comprendre et en la dénonçant) avec laquelle certains — sujets ou collectivités — peuvent être aux prises. La teneur du lexique, les images fortes et le ton qui peut aisément devenir incendiaire révèlent aussi que le discours de Buies porte les stigmates de la jouissance mortifère dont il se fait à la fois le témoin lucide et le porte-voix, peut-être en sachant qu'il en est malgré lui dépositaire, cherchant à faire *avec*, ce que semblent indiquer les passages plus «sages» (sans les interjections, exclamations et autres stratégies rhétoriques transmettant son indignation). Ce sont ces stigmates qui deviennent le moteur et la raison d'être de cette réplique où l'art du discours attaque et contre-attaque parfois, devenant en même temps la courroie de transmission d'une pensée qui est rarement tranquille dans les textes étudiés. C'est aussi précisément là où on peut lire chez lui une forme de nécessité de dire le mal — mal qui concerne certes le peuple québécois, mais qui, comme on l'a proposé au départ, éclaire les constats de bien d'autres penseurs et écrivains sur la nature et la condition humaines²⁰, notamment dans le sillage de la réflexion freudienne du *Malaise* qui fut «aussi, en un sens, une réinvention de la psychanalyse, qui s'ouvre sur la vérité du collectif, autour de laquelle tournent les sciences du social, sans en affronter "l'unique point obscur" que le savoir de l'inconscient [et de la jouissance] localise²¹».

ASSUMER LA MALÉDICTION DE SA PAROLE

Pour l'écrivain de *La lanterne*, dire ce que l'on pense envers et contre tous, et surtout hors des discours préétablis, semble avoir été une incontournable nécessité, qui ne relève pas seulement d'un «droit», mais aussi d'un «devoir», ce qui explique qu'il s'y soit soumis malgré les conséquences tout aussi inévitables qu'amène ce choix :

assorti d'un didactisme naturel : littérature et action ne font qu'un.» Francis Parmentier, «Introduction», Arthur Buies, *Chroniques*, t. I, p. 28.

- 20 J'ai déjà traité la question chez Duras dans un article intitulé «La malédiction comme posture de vérité. Là où ça passe, ça traverse, ça respire» (Olivier Ammour-Mayeur, Florence de Chalonge, Yann Mével, Catherine Rodgers [dir.], *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Colloques de Cerisy. Littérature», 2019, p. 171-183), en montrant en quoi sa posture à ce propos fait écho à celles d'Aquin, de Baudelaire et de Bataille, par exemple, mais aussi à celles de Freud, de Nietzsche, de Camus, de Kant, de Voltaire et, bien entendu, de Sade, qui se sont interrogés chacun à leur manière sur la nature du «mal». L'étude de l'œuvre de Buies s'ajoute ainsi à un vaste chantier en cours qui me permet de travailler en parallèle des corpus qui *a priori* ne semblent pas liés.
- 21 Paul-Laurent Assoun, *Freud et les sciences sociales. Psychanalyse et théorie de la culture*, Paris, Armand Colin, coll. «U. Psychologie», 2008, p. 4. Il ajoute plus loin : «Loin d'être l'annexe de la théorie des névroses, la théorie de la Culture en est l'aboutissement en quelque sorte, déjouant toute "pathologisation" de l'humain en donnant au "symptôme" sa vraie dimension anthropologique.» (*Ibid.*, p. 39)

J'accepte d'être un scélérat, ne pouvant me résoudre à être un honnête homme en laissant faire le mal./*Toute vérité n'est pas bonne à dire. C'est là une maxime de poltrons. Dès qu'une chose est vraie, elle est bonne à dire, et doit être dite. C'est l'avantage qu'elle a sur le mensonge, qui n'est jamais bon à dire, même pour la plus grande gloire de Dieu.* (LL, 153; Buies souligne)

Or, choisir de révéler la souveraineté de la jouissance et la violence qui lui est associée par une parole forte implique forcément d'embrasser une forme de malédiction, malédiction qui ne peut se résumer à une posture où certains écrivains font du malheur une fonctionnalité « dans les processus de légitimation culturelle²² ». Il ne s'agit pas non plus de l'expression d'une souffrance, d'un mal de vivre qui serait à la source inconsciente de l'écriture, voire du génie comme le reconnaît toute une tradition depuis Aristote, ni de ce qui pourrait faire du rejet, de la marginalité le signe d'une élection, les « maudits » suscitant bien souvent autant l'adulation que la détestation. La malédiction au sens où on l'entend pourrait correspondre davantage à une manière viscérale et donc nécessaire d'endosser la posture du « personnage liminaire », tel que le définit l'ethnocritique :

L'individu en position liminale — l'analyse concerne aussi bien les sociétés contemporaines — se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux [...]. La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fonde la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté [...]. Dans la mesure où notre personnage liminaire, faisant le détour par l'autre comme tout un chacun, ne parvient pas à revenir de cette altérité; qu'il est, selon les circonstances et les contextes, un non-initié, un mal-initié ou un sur-initié (voire le tout en même temps), il est placé souvent, dans le système des normes culturelles, du côté le moins positif ou le plus problématique²³.

Ainsi apparaît Buies sur la scène culturelle et sociale, non pas comme un non — ou un mal-initié, mais plutôt comme un « sur-initié » par une lucidité accrue qui le place de ce côté « le plus problématique ». Remettant en cause les fondements de la culture dominante, Buies dialogue avec elle de manière conflictuelle, « transgresse les règles et les frontières, viole les interdits²⁴ », et sa parole se présente par le fait même comme une véritable manifestation de l'« inquiétant familier » au « double caractère

22 Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 18. Je reprends ici des précisions que j'ai déjà faites dans de précédents travaux, dont, en premier lieu, les conclusions auxquelles je suis parvenue au terme de ma thèse (*Violence du réel et fragmentation chez Hubert Aquin et Marguerite Duras*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, f. 386).

23 Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature. Anthropologie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 180-181.

24 *Ibid.*, p. 187.

d'une expérience — horreur et fascination, attrait et répulsion — qui nous la fait appréhender simultanément comme familière et comme étrangère, comme désirable et repoussante, et qui conjugue, telle Méduse, la laideur et la beauté²⁵». Figure intenable, le penseur de *La lanterne*, comme tout maudit, se place ainsi dans une position difficile parce qu'animé par un besoin pressant de dire le « mal » qui ronge les collectivités — en commençant par la sienne — où la violence finit par être montrée comme inéluctable²⁶ :

Si c'est une condition fatale pour l'humanité de ne pouvoir atteindre à ses destins que par des crises, eh bien, acceptons-en la salutaire horreur, les barbaries nécessaires, moins odieuses que ces despotismes prolongés d'âge en âge qui font bien plus de victimes, quoique dans l'ombre, et qui ne servent qu'à perpétuer le règne de toutes les impostures. (*LC*, 52)

On comprend dès lors que, selon cette logique, dire le « mal » pensé jusqu'à l'obsession n'est pas sans risque pour l'écrivain qui sent qu'« [i]l faut y descendre, [qu']il faut plonger la main dans l'abîme, et non pas s'arrêter sur ses bords » (*LC*, 57), situation qui peut se retourner contre lui, tel un serpent qui se mord la queue, ce que Buies a bien connu.

Après lui, sur la scène québécoise, ce destin « maudit » sera notamment partagé par Paul-Émile Borduas, qui reconnaît à juste titre l'importance de

ces hommes qui, sans être des monstres, osent exprimer haut et net ce que les plus malheureux d'entre nous étouffent tout bas dans la honte de soi et de la terreur d'être engloutis vivants. Un peu de lumière se fait à l'exemple de ces hommes qui acceptent les premiers les inquiétudes présentes, si douloureuses, si filles perdues. Les réponses qu'ils apportent ont une autre valeur de trouble, de précision, de fraîcheur que les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe²⁷.

Ce sera aussi tout particulièrement le cas d'Hubert Aquin, qui décrit l'écrivain maudit comme étant celui qui « manque de courtoisie, celui que toute bénédiction hérisse » et qui incarne la « vocation ambiguë du peuple québécois — lui aussi maudit et bienvenu à la fois, maléfique et bienfaisant, dangereux et récompensant, terrible

25 Simone Korff-Sausse, « Préface. Freud, Hoffmann et les yeux », Sigmund Freud, *L'inquiétant familier*, suivi de *Le marchand de sable de E.T.A. Hoffmann*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p. 25-26.

26 On pourrait penser que cela correspond à la posture du pamphlétaire dont discute Marc Angenot, utilisée par Jeanne Boucher Lauzon dans son mémoire : « [L]e pamphlétaire est porteur d'une vérité à ses yeux aveuglante, telle qu'elle devrait de toute évidence imprégner le champ où il prétend agir — et pourtant se trouve le seul à la défendre et refoulé sur les marges par un inexplicable scandale. » (Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982, p. 38.) Or, comme c'est le cas des écrivains et des penseurs que je qualifie de « maudits », le phénomène me semble plus complexe chez Buies, même en ce qui concerne *La lanterne* elle-même. Si le discours buiéen correspond à plusieurs moments à celui du pamphlétaire, l'y résumer m'apparaît réducteur.

27 Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, p. 16-17.

et accepté²⁸». Que ce soit Aquin, Borduas ou d'autres penseurs phares du xx^e siècle au Québec, ceux-ci semblent hériter — que ce soit voulu ou non — de ce qu'Arthur Buies annonçait déjà, c'est-à-dire de l'importance des écrivains maudits, qui contribuent toujours en marge à éveiller les consciences, à bousculer la vision commune et rassurante de la collectivité, et qui font ainsi partie, un peu à rebrousse-poil, d'une culture, sinon de la culture. En tant que « mémorialiste lucide de la scène politique » qui a fini par devenir un « philosophe méditant sur la condition humaine²⁹ », mais d'abord et avant tout en tant qu'écrivain, celui que l'on a cherché à réduire au silence a fait de son œuvre un objet de transmission conviant son lecteur à une réflexion qui mérite d'être réévaluée précisément à partir de cet angle. Les réactions que l'œuvre de Buies a suscitées, particulièrement celles où on lit le mépris et la condescendance, constituent les points d'ancrage qui permettent de lire les effets d'un discours empreint du désir de faire la lumière sur une vérité dérangeante, « [l]a recherche de la vérité [étant d'ailleurs] le fondement » de son « esthétique³⁰ ».

28 Hubert Aquin, « La mort de l'écrivain maudit », *Mélanges littéraires*, t. I : *Profession, écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1995, p. 207 et p. 204. D'ailleurs, sans faire mention des écrivains qui précèdent la Grande Noirceur, Aquin parle pour sa part d'une parenté ou d'une filiation en mentionnant l'importance du *Refus global* : « Il y a déjà une tradition révolutionnaire, dans l'art et la littérature québécois, qui remonte à la publication en 1948, à Saint-Hilaire, d'un petit livre intitulé *Refus global*. [...] Ces pages incendiaires ont déclenché chez les artistes québécois une volonté de libération qu'on retrouve, encore toute chaude, dans les poèmes les plus récents de Chamberland ou de Miron, ainsi que dans les romans de Godbout ou dans les livres violents de Marie-Claire Blais. Il serait difficile de parler ici d'influence au sens strict du mot, [...] il faudrait plutôt parler de parenté secrète ou de filiation inconsciente. [...] Maintenant que Borduas est mort, le cri de libération qu'il avait lancé en 1948 s'est amplifié. » (Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », *Mélanges littéraires*, t. II, p. 261-263.) Cette filiation — qu'elle soit secrète, inconsciente ou non — à laquelle on pourrait ajouter, entre autres, Pierre Vadeboncœur, est un des enjeux sur lesquels se porte ma réflexion actuelle, même s'il a été impossible d'en rendre compte ici. Dans cette optique, et malgré l'oubli relatif dans lequel ses écrits les plus éloquents sont tombés — dont, en particulier, sa *Lanterne* (voir Jonathan Livernois et Jean-François Nadeau, « Lire Buies », Arthur Buies, *La lanterne. L'ennemi instinctif des sottises, des ridicules, des vices et des défauts des hommes*, 2018, p. 7), Buies a sans aucun doute été un des premiers de cette « lignée » de penseurs maudits au Québec.

29 Francis Parmentier, « Introduction », Arthur Buies, *Chroniques*, t. I, p. 30.

30 *Ibid.*, p. 28-29.

« VERS UN ESPACE QUI PRENAIT VIE
À CHAQUE FOULÉE »

Puissance des *Atavismes* de Raymond Bock

+++

XAVIER PHANEUF-JOLICOEUR¹

Université McGill

À cause de son titre, à cause de la symbolique malchanceuse qui est associée au nombre de ses treize récits, à cause des questions troublantes que ceux-ci soulèvent, on a pu considérer *Atavismes*² comme un livre « sombre », « tragique³ », « pessimiste, angoissé⁴ », pénétré d'une « nature inquiète⁵ », restant « coincé un peu de travers dans la gorge », un livre qui « s'accroch[er]ait à une filiation qui s'effiloche de génération en génération⁶ ». Y voyant le reflet de préoccupations bien québécoises — comme nous y invite sans doute la désignation générique *histoires*⁷, qui évoque simultanément les récits individuels et collectifs, les petites comme la grande histoire⁸ —, on a pu y recueillir le témoignage « d'une collectivité en perte de repères, aux mythes épuisés, qui éprouve une nostalgie ou une angoisse existentielle⁹ »; on y a décelé

- 1 L'auteur souhaite remercier Alain Farah, Isabelle Daunais, Michel Biron et Guillaume Ménard pour leur(s) généreuse(s) relecture(s) et leurs précieux commentaires.
- 2 Raymond Bock, *Atavismes. Histoires*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011, 230 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *A* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
- 3 Christian Desmeules, « Littérature québécoise. L'art ancien de la défaite », *Le Devoir*, 16 avril 2011, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/321225/litterature-quebecoise-l-art-ancien-de-la-defaite> (page consultée le 20 janvier 2020).
- 4 Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit. Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2015, f. 315.
- 5 Esther Laforce, « *Atavismes*, par Raymond Bock : les fragilités de l'identité québécoise », *BANQ. Annotations*, 23 mai 2013, en ligne : <http://blogues.banq.qc.ca/annotations/2013/05/23/atavismes-par-raymond-bock-les-fragilites-de-lidentite-quebecoise/> (page consultée le 20 janvier 2020).
- 6 Chantal Guy, « *Atavismes* : recueil d'histoires », *La Presse*, 20 mai 2011, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201105/20/01-4401350-atavismes-recueil-dhistoires.php> (page consultée le 20 janvier 2020).
- 7 Tout au long du présent texte, la référence à cette désignation générique sera indiquée par le recours à l'italique.
- 8 Ce qui a souvent été commenté; voir, par exemple, Christian Desmeules, « Littérature québécoise. L'art ancien de la défaite »; Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit*, f. 186; Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer, « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. LII, n° 2, 2016, p. 52; Thomas O. St-Pierre, « Quatre truismes sur l'œuvre de Maxime Raymond Bock », *L'Inconvénient. Littérature, arts et société*, n° 73, été 2018, p. 51-52; voir aussi ce qu'en dit l'écrivain lui-même : Raymond Bock, « Le vieux et le neuf », *Québec français*, n° 175, 2015, p. 95.
- 9 Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit*, f. 315.

« une inquiétude bien fondée sur le destin du Québec, rarement aussi exacerbée dans nos lettres¹⁰ », on y a discerné des personnages « très inquiets de la survie de leurs traces, pour ne pas dire de leur race », aux prises avec « l’horreur et le tourment de la filiation¹¹ » ; on y a entendu « la litanie [...] de la défaite-génome inscrite au cœur même de l’homme et du peuple québécois¹² ».

Si les *histoires* de Bock donnent bien à lire de tels mouvements d’épuisement ou de crainte, dont je relèverai moi aussi certains traits, il me semble que l’obsession du dépérissement ne soit pas l’enjeu central d’*Atavismes*¹³, qui interroge surtout la capacité de l’écriture à prendre en charge la rencontre entre le soi et ce qui le dépasse — forces historiques et collectives, remous intérieurs comme puissances naturelles. Pour le démontrer, je m’intéresserai à l’irrésolution des personnages, à leur tendance à compromettre leurs propres démarches, puis j’examinerai la façon dont Bock inscrit ces hésitations dans son texte par divers procédés. J’étudierai ensuite la manière dont les personnages du recueil se font, alternativement ou simultanément, victimes et monstres, avant de considérer leur propension à la fuite et leur désir de se fondre dans un monde qui les déborde de toutes parts. Enfin, je relierai cette disposition à l’action même de l’écriture : lorsque l’on paraît succomber, dans *Atavismes*, à ce qui nous dépasse et nous écrase, c’est pour mieux détourner les mouvements qui nous accablent — et y puiser l’énergie qui permettra de continuer à avancer.

À REVERS

Dans un article de 2015, Bock expliquait avoir tenté, en écrivant *Atavismes*, de « mettre à mal [s]es propres vues sur l’histoire », vues dont il commençait « à comprendre les faiblesses, les erreurs et les emportements¹⁴ ». S’il avait choisi de faire « d’un patriote un tortionnaire, d’explorateurs des froussards, de colonisateurs des condamnés, de révolutionnaires armés des maladroits qui détruisent ce qu’ils voulaient sauver », c’était ainsi « pour [se] prendre [lui]-même à revers¹⁵ », pour contrecarrer ses propres intuitions. Cette volonté paradoxale trouve écho dans l’une des tendances marquées de ses personnages : leur curieuse aptitude à l’autocontradiction qui, à la différence de celle de l’écrivain, se manifeste souvent sans qu’ils le réalisent.

Dans « Dauphin », ce trait se profile à l’occasion d’une méditation vaguement philosophique du narrateur, revenu à Montréal après une rupture qui découle de

10 Michel Lord, « Raymond Bock, France Boisvert, Marie-Ève Sévigny », *Lettres québécoises. La revue de l’actualité littéraire*, n° 147, automne 2012, p. 38.

11 Francis Langevin, « La régionalité dans les fictions québécoises d’aujourd’hui. L’exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil », *temps zéro*, n° 6, avril 2013, ¶ 30, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document936> (page consultée le 20 janvier 2020).

12 Christian Desmeules, « Littérature québécoise. L’art ancien de la défaite ».

13 Ce que d’autres suggèrent aussi ; voir, par exemple : William S. Messier, « Les sentiers battus : quelques notes sur le coureur des bois », *Liberté*, vol. LIII, n° 3, avril 2012, p. 36-37 ; Alain Farah, « D’un Bock l’autre. Des périls de la tentation atavique », *Liberté*, vol. LIV, n° 2, hiver 2013, p. 6 ; Sophie Létourneau, « Les nouveaux héros », *Spirale*, n° 240, printemps 2012, p. 81.

14 Raymond Bock, « Le vieux et le neuf », p. 95.

15 *Ibid.*

son infidélité envers la copine qu'il avait accompagnée dans l'Ouest. Le personnage dit croire que l'être humain est « responsable des grandes étapes de [sa] vie » et se demande s'il doit se qualifier « d'antidéterministe apathique » ou d'« existentialiste passif » (A, 48). Une chose lui paraît sûre, l'existence d'une certaine liberté de choix qui se manifesterait lors d'instant-clés :

Dans ces moments-là, on a la possibilité d'influencer ce qui nous attend. On rencontre quelqu'un, on hésite un peu, mais on s'engage sur la foi d'une simple émotion, ou pire, d'un orgasme, au point de changer de maison, de famille. On se fait labourer l'esprit toute notre enfance, et un jour, après un cours d'orientation, on s'enlise volontiers dans une carrière. [...] [U]n choix est un embarras. Ce n'est pas un état perpétuel. On n'y survivrait pas. Ça peut arriver, disons, une fois tous les cinq ans. Oui, comme aux élections : un grand événement survient toutes voiles dehors, on sort les trompettes, fier de participer à quelque chose d'important, on se commet. Puis un nouvel engrenage s'enclenche qu'on ne contrôlera pas. Figurant dans sa propre histoire. (A, 48-49)

L'inconséquente insistance du personnage sur les déterminants qui dépassent l'être humain évoque bien davantage la faiblesse du libre arbitre que la maîtrise, même partielle, de sa destinée. Ce personnage, qui cherchait à (se) convaincre de l'inexactitude de la croyance au destin et lui opposait l'existence d'une certaine liberté, en vient surtout à faire ressortir tout ce qui la contrarie, tout ce qui met la volonté en échec — et il le fait, ironiquement, malgré lui.

Ailleurs, le protagoniste — dont on peut supposer qu'il est écrivain, si l'on considère la présence constante des livres et de l'écriture dans son *histoire* (A, 39-40, 46, 51-53, 55) de même qu'une phrase discrète du « Pont¹⁶ » — se pose une question importante pour tout littéraire : il se demande si les livres sont « une libre interprétation de notre réalité ou une transcription parfaite de notre fiction » (A, 51). Si les deux possibilités qu'il évoque suggèrent un décalage entre la vie et les livres, il bat lui-même cette idée en brèche en ne cessant de se comparer à des personnages de livres, de rapprocher sa vie des leurs (A, 46, 52-53, 55), allant jusqu'à s'estimer « bien meilleur » que l'un d'entre eux, ce qui fait de l'ouvrage qui l'occupe « une excellente lecture » (A, 40).

On retrouve dans « Le ver » un penchant similaire pour l'autocontradiction. Le protagoniste tente de s'approprier la maison familiale dont il a hérité à la suite du décès accidentel de ses parents et après sa rupture avec une femme nommée Alice. Il s'obstine, tout au long de l'*histoire*, à revendiquer son caractère rationnel, son inclination pour la rigueur. Pourtant, le vernis craque, dès les premières lignes, alors qu'il évoque les « maudites bobépines » d'Alice, qui lui paraissent « se multipli[er] » (A, 83) dans sa demeure, comme prolifèrent d'ailleurs les références à cette ex au fil de sa narration (A, 83-87, 89-91, 95-97, 100). Se surprenant à avoir passé « sans [qu'il s']en aperçoive » une journée entière à découper des lombrics à

16 L'un des « vieux amis » de François est en effet décrit ainsi : « l'écrivain de la gang qui n'a jamais rien écrit et dont on ne sait rien depuis qu'il a suivi sa blonde dans l'Ouest » (A, 140).

la truelle, le personnage cherche en lui-même une « explication » (A, 89-92) à ce moment d'égarement, mais les souvenirs qui lui viennent spontanément, « si troublants [soient]-ils, n'éclair[ent] pas [s]a situation » (A, 91). Et tandis que la maison qu'il souhaitait s'approprier lui résiste, envahie par la nature, il revient à l'un de ses objectifs initiaux, « [r]eprendre le contrôle de [s]a cour » (A, 83 et 94), dans laquelle il décide de déplacer son mobilier, clamant que « [l]a sensibilité de l'homme sera toujours supérieure aux agencements fortuits de la nature » (A, 95-100). Convaincu d'exercer son goût, de démontrer sa prédominance, il sera presque avalé par cette nature qu'il cherchait à asservir, devenant lui-même un étrange ver et se livrant, contre toute raison, toute mesure, à « l'irrépressible désir de [...] creuser [la terre], de l'embrasser, de [s]'y enfouir » (A, 103).

Si les exemples de « Dauphin » ou du « Ver » témoignent de façon éloquente de la tendance des personnages de Bock à contrecarrer leurs propres entreprises, ce caractère se retrouve tout au long du recueil, sous une forme plus modeste, à travers une sorte d'irrésolution chronique. Ainsi, alors que Marc, le narrateur de « Chambre 130 », semble presque partager la léthargie du père inconscient auquel il s'adresse, avouant qu'il n'a « plus de projet », qu'il ne se « sen[t] bon qu'à brasser [leur] vieux fond vaseux » (A, 191), le professeur du « Pont », qui envisage longuement la possibilité de son suicide appuyé sur un garde-fou, finit par « recul[er] » pour « reprend[re] sa marche » (A, 147). Quant à lui, le narrateur d'« Une histoire canadienne » affirme d'entrée de jeu avoir envie « de remettre [s]a démission au département, de changer de nom », mais se montre aussitôt hésitant, admettant que « quelques mots [de la part de son directeur le] convaincr[aient] » (A, 107) de ne pas le faire. Peu après, évoquant certains résultats de ses recherches, qui démontrent le recours à la torture au Pied-du-Courant, il confie ne pas savoir s'il est « fier ou non de cette découverte » (A, 111). Et s'il doute de ses motivations, soutenant qu'il regrette que « l'objectivité » (A, 111) ne guide pas assez les travaux des historiens, il révèle en fin de récit qu'il ne cherche lui-même qu'un moyen de « rendre justice à la mémoire de [s]on ancêtre » (A, 120). Enfin, la narration d'« Effacer le tableau » présente Dieudonné, l'un des révolutionnaires, comme un être versatile, qui agit « moins pour défendre un pays que pour se venger du destin, ou du hasard » — ce n'est « pas encore décidé » — qui lui aurait coûté son fils et sa « blonde » (A, 161-162). Même ceux de ses complices qui devraient être certains de l'importance de leur cause, puisque « [r]ien d'autre que les arts n'aurait pu les pousser à prendre les armes » (A, 158), montrent une indifférence inattendue devant les œuvres qu'ils venaient préserver, « toiles, sculptures, poteries, installations » étant sans remords « lacér[ées] » (A, 168) durant leur combat.

Tout se passe comme si l'aptitude de ces personnages à se contredire, à tergiverser, à se prendre à revers, trait de l'« homme ambivalent¹⁷ », constituait l'un des moteurs du recueil. Sous cet angle, celui-ci investirait l'écart entre les aspirations des protagonistes, leur potentiel, et leur réalité effective ; entre leur apparente faiblesse et les puissances, intérieures et extérieures, qui les animent et les déconcertent. Ce

17 Bock utilise l'expression dans Mathieu Bélisle, « Entretien de Mathieu Bélisle avec Raymond Bock », *L'Inconvénient. Littérature, arts et société*, 28 mars 2014, en ligne : <https://linconvient.wordpress.com/2014/03/28/entretien-de-mathieu-belisle-avec-raymond-bock/> (page consultée le 20 janvier 2020).

décalage, s'il peut être lu comme une source de déception — expliquant le ton mélancolique attribué à *Atavismes*, puisque rien n'y est jamais tout à fait conforme aux attentes, assuré, stable —, laisse aussi poindre l'une des forces des fictions de Bock : alors même qu'elles montrent la fragilité des certitudes et évoquent de néfastes éventualités, ce sont les possibilités favorables dissimulées qu'elles désignent, en creux, les issues qui restent à découvrir.

FAIRE DES HISTOIRES

Les ennuis que les personnages de Bock accumulent, les hésitations qui les travaillent — dont on entrevoit la fécondité —, marquent aussi le livre sur le plan de l'écriture, tandis qu'ils se déjouent eux-mêmes et s'empêchent, font des histoires. Il faut dire que, déjà composé comme un *recueil*, c'est-à-dire forçant le lecteur à négocier les tensions sémantiques entre le tout et ses parties¹⁸, et tirant profit de son ambiguïté générique, *Atavismes* repose aussi sur l'alliage entre une forme d'oralité — dont témoigne, comme le relève Pierre-Paul Ferland dans sa thèse, le recours à un vocabulaire populaire et vernaculaire, à des élisions syntaxiques, à des anglicismes non soulignés par l'italique — et un registre plus « littéraire » s'appuyant sur des temps de verbes rares et un lexique soutenu¹⁹. Bock affiche d'autre part une prédilection pour le zeugme, rapprochant des termes sémantiquement contrastants, brouillant les classifications et aménageant des correspondances inusitées²⁰ : « En raison de l'alcôol, de la pénombre et des adjectifs, l'attention des camarades rasait le plancher. » (A, 159)²¹ Usant de divers procédés pour générer de la discordance — comme lorsque le narrateur du « Ver » enchaîne ces phrases sans lien logique évident : « Comment pouvais-je perdre dix heures à hacher menu des vers de terre ? Alice, dans le fond, m'avait toujours subtilement ignoré. » (A, 90) —, Bock ponctue souvent sa narration d'éléments qui lui sont hétérogènes. Ainsi, « Une histoire canadienne » alterne entre

18 Voir à ce sujet René Audet, « To Relate, to Read, to Separate. A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 12, février 2014, p. 38-40 et p. 45.

19 Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit*, f. 185-186 et f. 388.

20 Voir à ce sujet Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, 1^{re} édition, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 381 : « il est sorti avec hâte et avec son chapeau » ; voir aussi l'article que consacre à cette figure de style la Banque de dépannage linguistique de l'Office québécois de la langue française, « Zeugme », en ligne : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3220 (page consultée le 20 janvier 2020) ; Ferland remarque aussi l'usage du zeugme et le relie au registre « littéraire » (Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit*, f. 185-186 et f. 388).

21 Voir aussi : « [...] en dix minutes on montait sur la 15 vers les hauteurs, la réparation, la liberté » (A, 15) ; « Les Tsonnontouans nous font la peau et les poches [...] » (A, 34) ; « [...] je nous sais condamnés par les vapeurs d'asphalte, l'ubiquité du grand quignol et la victoire des chiffres sur les lettres » (A, 67) ; « Ils étaient tout ouïe et dodelinaient, certains en raison des rimes, pauvres en majorité, d'autres en raison des cahots de la route. » (A, 161) ; « La révolte lui avait donné sa chance et son arme bien plus facilement que l'armée canadienne ne l'eût fait [...] » (A, 162) Ferland relève pour sa part les zeugmes suivants : « [...] attrapant des lièvres et des poissons les jours de chance, la crève et la diarrhée le reste du calendrier » (A, 78) ; « Quand je m'y glissai, mes élancements se calmèrent, mes transports aussi. » (A, 96) ; « Si l'homme repasse comme il l'a promis, ils pourront revenir à la maison et peut-être à la normale. » (A, 109) Voir Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit*, f. 185-186 et f. 388.

lettres — celle d'un doctorant en histoire à son directeur et celles de son ancêtre, le docteur Pothier, sur le point d'être exécuté, à sa femme — et narration anachronique. De même, la narration de «Peur pastel» est entrecoupée de courtes descriptions des clichés trouvés par le narrateur dans une boîte ayant appartenu à une vieille dame décédée. Enfin, dans «Le voyageur immobile», ce sont des contes inuits et vikings, reproduits à même le texte, qui guident le narrateur dans sa quête. Il arrive aussi que Bock mêle discrètement les trames de ses *histoires*²² : le voyageur immobile surgit, par exemple, dans «Eldorado» et «L'appel» (A, 80 et 181), le docteur Pothier est mentionné dans «Effacer le tableau» (A, 160), et il est question, dans «Le pont», d'un «archiviste», d'un «écrivain» et d'un «simpliste volontaire, casanier, rapailleur de cochonneries», ce qui rappelle les narrateurs du «Voyageur immobile», de «Dauphin» et de «Peur pastel» (A, 140).

Certaines des voix du recueil incarnent particulièrement l'équivoque qui se trouve au cœur de l'écriture d'*Atavismes*, en ce qu'elles proviennent de personnages qui s'emmêlent dans leur propre discours et se heurtent à leurs limites langagières. C'est le cas dans «Raton», dont le titre découle du surnom qu'attribue un couple démuni à son nourrisson. Dans cette *histoire*, le narrateur, pour qui les livres rappellent des parents peu aimés, un «fifi» et une «moumoune» (A, 130), multiplie les clichés et affiche une confiance excessive en ses moyens verbaux, par exemple lorsqu'il massacre des expressions : «avant de faire le petit on baisait sans arrêt, des vrais petits pains chauds» (A, 126)²³. Voulant dépeindre la pauvreté dans laquelle vivait son père, ce narrateur passe par une comparaison : «Ils étaient tellement pauvres dans son coin que personne avait de frigo, juste des espèces de caissons gros comme des armoires à glace qu'un livreur venait remplir par la ruelle.» (A, 129) Or celle-ci est superflue, maladroite, puisque ce sont précisément des *armoires à glace* que le narrateur cherche à décrire. S'il tente, dans cette *histoire*, de raconter son expérience intime de la paternité, sa voix peine à se distinguer de celles des rares autres acteurs de son écosystème clos. Pénétrée de discours rapporté, souvent indirect, elle se constitue comme un tissu d'idées reçues, serti de formules qui en exposent la vulnérabilité : «Nancy prétend», «Nancy dit», «Nancy insiste», «mon père me disait», «ils l'ont dit à la télé», «[i]ls le disent à la télé» (A, 124, 126-128, 130). Ce phénomène est manifeste lorsqu'il évoque le cruel quiproquo qui entoure la naissance de son fils :

Ça pas été si difficile non plus, la grossesse, on a même pas eu à attendre neuf mois, il était pressé de sortir, et très énervé une fois sorti. L'infirmière était bizarre, elle nous a dit Je pense que votre petit a le saf [syndrome de l'alcoolisme fœtal], mais moi tout de suite je lui ai répondu Hein, ben non, on a pas un petit saf, on a un petit crise! et Nancy m'a trouvé pas mal drôle. (A, 128)

Dans «Carcajou», premier récit du recueil, un groupe de pseudo-felquistes anachroniques et ratés — dont un zeugme souligne bien l'état initial stagnant : «[c]omme

22 Comme l'observe aussi Ferland ; voir Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit*, f. 300.

23 Voir aussi, dans la même veine : «Nancy prétend que je peux pas dire [que le bébé] se met les pieds dans la bouche parce que c'est une expression anglaise.» (A, 124)

d'habitude, on avait bu et rien à se dire sauf des jokes de cul» (A, 12) — kidnappent, tabassent et violent un pauvre bougre qu'ils croient être un ancien ministre libéral. Dès le départ, le narrateur, pour qui «ça doit passer par les mots», explique que son rôle est de raconter leur histoire, ajoutant que si cette variante «est la bonne», c'est moins parce qu'il la sent achevée que parce qu'il n'a «plus le temps» de la «réécrire sans cesse, à la recherche de détails plus précis, de sens plus profond» (A, 11-12). Sa quête laborieuse du mot juste est particulièrement perceptible lorsque la violence se déchaîne, à la fin de *l'histoire*, tandis que sa voix se confond avec celle de son compagnon :

Jason s'est défoulé sur les mesures de guerre, sur le maudit Trudeau du crise, puis sur Mirabel, parce que Turbide avait pas vu les champs expropriés durant son somme et qu'il fallait bien lui rappeler cette grande œuvre des siens, toute cette belle gang de crosseurs qui se votent des lois à leur goût sur le dos des pauvres petits dupes du Québec dont on rogne le territoire traité après traité depuis Mathusalem, et si aujourd'hui c'est plus le territoire c'est les compétences provinciales qu'on envahit puis l'esprit des enfants avec des drapeaux mur à mur payés sur notre bras des torchons dont l'emblème lui-même a été volé à la Société Saint-Jean-Baptiste et l'hymne national c'est pareil pauvre Calixa pauvre Basile s'ils avaient su je vous jure les tripes du pays en sont témoins depuis que la guenille est hissée à Ottawa c'est plus de l'eau c'est du sang qui coule de tous les érables qu'on entaille chaque année c'est pour ça la couleur qu'ils ont choisie les tabarnacs c'est quoi ta couleur préférée toé je m'en vas t'en faire moé des concessions en veux-tu des compromis dans l'honneur et l'enthousiasme mon câlisse ? (A, 20-21)

Au fil de la progression de ce paragraphe se constitue un alliage de plus en plus confus, à travers une forme de discours hybride rendu plus ambigu par la raréfaction de la ponctuation. Les voix semblent tourner à vide, emportées dans un mouvement qui culmine dans la troublante scène du viol qui mènera les personnages au silence, «sonnés, les trois assis dans le char» (A, 22). En outre, le registre employé par le patriote d'«Une histoire canadienne», qui contraste avec ce qu'on pouvait lire dans «Raton» ou «Carcajou», ne peut, malgré sa noblesse et sa solennité, que mettre en évidence la bassesse de ses gestes — il tue de ses mains le cocher qui l'a dénoncé sous la torture — et souligner son incapacité à se comprendre et à se raconter lui-même : «Je peine à croire ce que je lui ai fait subir par cette revanche cruelle [...]. Je me garderai de t'en faire souffrir les détails.» (A, 119) Et pour mieux voir comment l'ambiguïté centrale à *Atavismes* — qui passe par des décalages dans l'écriture, par la tendance de ses protagonistes à se déjouer eux-mêmes — devient productive, il faut se pencher sur les accès d'agressivité des personnages, irruptions subites de force à travers l'indolence, qui mettent en lumière leur perturbante complexité.

VICTIMES ET MONSTRES

Il n'est en effet pas rare que des personnages d'*Atavismes* soient animés par de vifs élans de brutalité, particulièrement lorsqu'ils tentent, d'ordinaire maladroitement, de réparer des injustices dont ils se pensent victimes. Ainsi, dans « Une histoire canadienne », le docteur Pothier, enragé que l'insurrection ait été mise en échec, ne peut s'empêcher d'exécuter son dénonciateur, Charles, « ce vulgaire chauffeur de fiacre » (A, 118). Le geste confère pourtant à l'ancêtre un statut moral trouble : lui qui sera sous peu supplicié ternit le sacrifice qu'il consent au « bien de [ses] compatriotes » (A, 118), devenant le bourreau de l'un d'entre eux. Pire encore, la honte se mêle, pour le docteur, au plaisir, alors qu'il se surprend à « savourer [...] vilement » sa « revanche cruelle » (A, 119). Dans « Carcajou », le brouillage est d'autant plus saisissant qu'il est loin d'être évident que les trois complices s'en prennent à l'adversaire qu'ils croient viser. L'un d'eux remarque même, observant leur prisonnier, que « ça [lui] dit rien, cette face-là », mais ils concluent, carte d'identité à l'appui, que son nom, « Jean-Paul Turbide », « sonne bien en crise, pour un ministre libéral » (A, 15). Presque lucides, ils observent que « [c]'est plate pareil pour un gars aussi important de finir saoul mort de même dans Centre-Sud » (A, 15). Pour sa part, Dieudonné, d'« Effacer le tableau », est animé par un désir de représailles sans objet clair, motivé par le deuil et l'abandon. Une chose est sûre : il veut « abattre quelqu'un, n'importe qui, lui tirer dans le dos, dans la face, dans les gosses » (A, 162). Et il devient difficile de discerner l'opprimé de l'opresseur durant l'opération, lorsque Dieudonné saisit l'occasion de « corrig[er] [un otage qui résistait] de cinq balles au thorax » (A, 163) ou lorsque son complice, le Frisé, fait « explos[er] comme un geyser sur un Riopelle » (A, 169) la tête d'un contre-révolutionnaire.

Chez Bock, l'interchangeabilité des statuts de victime ou de bourreau va souvent de pair avec l'éruption d'une sorte de rage animale. Il n'est ainsi pas anodin que Jason se fasse « carcajou sur une carcasse » (A, 22), alors qu'il viole Turbide, surtout si l'on note que ce substantif donne son titre à ce premier texte du recueil. Dans « Peur pastel », le narrateur se représente une série d'« horreurs » qui pourraient lui arracher son fils ; il imagine entre autres un chien en lequel aurait « remont[é] d'âges lointains une furie de loup », et qui « s'élancer[ait] sans raison sur la poussette » (A, 65) où se trouve son enfant pour le défigurer. La colère de la bête contamine aussitôt le protagoniste, qui confie qu'il ne pourrait qu'ignorer les protestations du maître au moment où il le « tuer[ait] de [s]es mains » (A, 65). Dans « Le ver », le souvenir qui trouble le narrateur, lorsqu'il s'interroge sur sa journée passée à découper des lombrics, provient d'une scène de son enfance : il aurait torturé un « tamia à la patte arrière complètement arrachée », d'abord « [a]vec une branche, puis avec une grosse roche [qu'il] lui [aurait] lancée dessus à plusieurs reprises pour l'achever » (A, 91). Chez lui, la résurgence de l'animalité n'est pas seulement associée à une obscure vengeance contre les vers qui jouissent sournoisement de sa terre : elle finit par faire miroiter son incompréhension de lui-même — et, donc, une certaine vulnérabilité —, indice du brouillage, opéré dans *Atavismes*, de la distinction entre bourreaux et victimes. Marc, dans « Chambre 130 », décrit ainsi son angoisse comme « [u]n petit rat [qui] [lui] rongé les côtes à l'intérieur » (A, 195), mais il la relie paradoxalement à

la culpabilité qu'il ressent d'avoir abandonné son père malade. Pour sa part, le voyageur immobile confie avoir « ramp[é] [...] hors de la pièce comme un tamia blessé » (A, 214), terrifié par le pouvoir de l'œil de cuivre; il explique avoir découvert que l'objet ne lui permettait pas de changer l'histoire en tuant un homme ou un animal, ajoutant, soudain inquiétant: « j'ai essayé » (A, 215). Le bébé surnommé « Raton », atteint du syndrome de l'alcoolisme fœtal, évoque plutôt la fragilité — lui que son père serait prêt à défendre en « défon[çant] la tête » (A, 128-129) d'un éventuel intrus —, tout comme l'un des camarades du coureur des bois de « L'autre monde », qui se trouve à « gein[dre] aigu comme un tamia affolé en reculant dans les roches », pourchassé par un sorcier sanguinaire accompagné de « prédateur[s] » aux figures animales: « loups », « renard », « loutre » qui « grond[e] comme un ours », mais aussi « chouettes » et « dindes » (A, 32-33). Charles, enfin, sur le point de trahir le docteur Pothier, ressent dans sa poitrine « un nœud grand comme un poing, comme le tamia qui a disparu dans le buisson juste avant qu'il secoue la bride pour sortir du boisé » (A, 117) — et il sera assassiné « comme on liquide un animal blessé » (A, 119).

Au cours de son entretien avec Mathieu Bêlisle, Bock emmêle les identités et les rôles lorsqu'il note que « l'histoire du Québec est à la fois celle de vainqueurs et de vaincus » et que sa « position flottante [...] donne accès à une conscience historique polymorphe²⁴ ». Il précise d'ailleurs qu'il n'appartient pas à la littérature de trancher: elle « ne permettra jamais d'élucider les énigmes », mais « nous forcera [au contraire] à nous poser sans cesse de nouvelles questions²⁵ ». C'est ce que l'on ressent devant ses personnages, qui révèlent constamment leur propre fragilité — celle de leurs raisonnements, de leur voix, de leur identité — et qui se surprennent à devenir, au gré des circonstances, bourreaux et victimes, carcajous, ratons et tamias. Cette exploration de l'équivoque à travers l'écriture, cette approche interrogative adoptée par Bock, semble motivée par un élan vital; elle lui permet, comme le formulent Deleuze et Guattari, sans avoir à « faire le partage exact entre les oppresseurs et les opprimés », de les entraîner vers leurs avènements possibles, dans l'espoir « que cet entraînement dégag[e] aussi des lignes de fuite ou de parade, même modestes, même tremblantes²⁶ ».

FUIR ET SE FONDRE

L'évasion est l'un des recours privilégiés des personnages de Bock en cas de coup dur. Ainsi, le coureur des bois de « L'autre monde », en mauvaise posture, sait bien

24 Mathieu Bêlisle, « Entretien de Mathieu Bêlisle avec Raymond Bock ».

25 *Ibid.*

26 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 107. Voir, pour une étude plus approfondie de ces concepts deleuziens, mon mémoire de maîtrise, dont le présent article reprend et prolonge la réflexion sur *Atavismes: Xavier Phaneuf-Jolicoeur, Entre la victoire et la mort — Bücher son propre chemin. Lecture d'Atavismes de Raymond Bock à l'aide des perspectives littéraires de Gilles Deleuze, suivi du texte de création Sept paroles*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2016, 148 f., en ligne: http://digitool.library.mcgill.ca/R?func=dbin-jump-full&object_id=145412 (page consultée le 20 janvier 2020).

que « [l]a fuite est préférable à la résistance quand la première seconde est disparue à l'avantage de l'ennemi » (A, 33), tandis que le récit de l'opération armée qui est au cœur d'« Effacer le tableau », vue comme le « sursaut de conscience du mourant » par l'un des protagonistes, s'ouvre et se termine par une « échappée », une « fuite chaotique », la recherche d'« un conduit, [d']un sas, [d']une crevasse, [de] n'importe quelle issue » (A, 151, 157, 173). De même, après son infidélité, le narrateur de « Dauphin » — à qui Jack London « en a appris pas mal sur la fuite et les biscuits secs » — sent qu'il lui « [faut] partir » (A, 53-54); les colons de « L'appel » tentent de « fuir le malheur » (A, 179) en s'éloignant de chez eux; et le narrateur de « Peur pastel » s' imagine s'éclipser après « la catastrophe, le grand chaos » (A, 68). Enfin, les pseudo-felquistes de « Carcajou » mènent (et malmènent) Turbide dans la clairière où ils comptent eux aussi « fuir le jour du grand chaos » (A, 19), puis vont, leur crime commis, se perdre sur la route, vers le nord (A, 22).

Il arrive régulièrement que l'esquive, rendue nécessaire par les échecs et lacunes des personnages, les mène à la rencontre d'un monde naturel où ils espèrent trouver asile et réconfort. Le coureur des bois de « L'autre monde » doit ainsi trouver un moyen de se tapir dans son environnement, alors que des ennemis achèvent brutalement ses compagnons : « Pour l'instant, je dois rester immobile, m'intégrer au décor comme un lièvre, je dois devenir un rocher, ne pas respirer plus fort que ne le ferait le vent [...] » (A, 35) L'aventurier est d'ailleurs admiratif du lien particulier qui lui semble unir l'identité des Amérindiens à la nature, évoquant la capacité des Iroquois à « se transformer en arbre quand vient le moment de disparaître » (A, 31). Pour lui, la conception de soi des Outaouais, ses camarades d'infortune, paraît si fuyante, si mobile, qu'il les imagine devenir, s'ils étaient capturés, les « petits frères [de leurs ravisseurs] pour compenser la mort d'un cousin », changeant ainsi « de nom, de passé et d'âme tout simplement » (A, 27).

Voyant agoniser son père, le narrateur de « Chambre 130 » se remémore des épisodes de sa jeunesse, des moments passés dans un chalet où il pensait se rendre avec sa famille « pour fuir l'ordre, l'alignement des rues, l'horaire de [s]on école, l'obligation d'être toujours quelqu'un » (A, 196) et où il pouvait s'« évanouir, devenir la rivière, la forêt, la montagne, chasser, planer comme un urubu, pousser comme un arbre, dormir comme un loir » (A, 196). Le narrateur du « Ver » aborde lui aussi, avant d'évoquer le tamia blessé, son enfance au chalet, où il « rêvai[t] d'aller, en [s]e faufilant entre les racines, [s]'étendre dans le caveau formé par la remise écroulée, pour [s]'endormir dans l'humus » (A, 90). Dans « Le pont », François, qui expérimente — sans doute le plus intensément — le désir de perte de soi, fait également de la résidence de campagne familiale un « parfait lieu d'évasion pour le garçon qu'il était », y revoyant aussi son père « surgi[r] du boisé une grosse O'Keefe à la main », avec « toute sa tristesse, son besoin d'une échappatoire » (A, 142). Pour le professeur, la mort constitue l'ultime fuite, une façon d'enfin « efface[r] les douleurs » (A, 145); en « enjamb[ant] le garde-fou », il voudrait se réconcilier avec le monde et « redevenir lui-même » (A, 145-146) :

Son corps une fois décomposé après des années, il retournerait aider les marées gigantesques de la baie d'Ungava, les déluges interminables des moussons d'Asie, les cyclones au large du Japon et les ruisseaux chantant dans les sous-bois des

Cantons-de-l'Est. [...] Pendant qu'une partie de lui dormirait quelques centaines dans l'inlandsis du Groenland et qu'une autre se reposerait dans une fosse abyssale de l'océan Indien, il irriguerait les récoltes dans les grandes prairies américaines, tomberait en violents orages dans le Grand Désert de Victoria pour faire éclore, lors d'une journée luxuriante, des millions de graines à demi desséchées, soufflées inlassablement par le vent, confondues avec le sable. (A, 145-147)

Or en continuant à s'imaginer mêlé à l'eau, François finit par sentir combien celle-ci est étrangère aux soucis qui sont les siens, indifférente à sa recherche de signification et, plus généralement, à toute préoccupation humaine. Ainsi, il se voit par exemple « [t]omb[er] en retard dans la bouche ouverte d'un plaisancier à la dérive [...], mort au bout de ses rations »; il se figure source de conflits dans les « déserts africains » ou empli de « déjections », « croupi[ssant] dans [d]es marais intoxiqués », « pendouill[ant], dans une salive épaisse et fétide, aux lèvres d'un vieillard parqué dans le corridor d'un mouiroir » (A, 147). Puis, il « recule, détachant sa main du garde-fou » (A, 147). Lorsque l'on s'y arrête, d'ailleurs, les échappatoires envisagées par les personnages de Bock paraissent souvent hors d'atteinte pour eux, leurs grandes fuites imaginaires dans les faits hasardeuses : les felquistes en herbe de « Carcajou » ne pourront ni faire advenir leur Laurentie ni échapper à la stérilité de leur geste ; le coureur des bois de « L'autre monde » n'arrivera pas à se dissoudre tout à fait dans une nature impersonnelle, projetant plutôt sa sensibilité dans les arbres qu'il voit « souffrir en silence » (A, 35), percés de projectiles ; le narrateur du « Ver » ne sera pas libre de s'abandonner pleinement à la terre, sa métamorphose restant incomplète puisqu'il se dira heureux de sentir « contre [s]on ventre » un très humain « titre de propriété » (A, 103) ; les révolutionnaires d'« Effacer le tableau » seront sans doute capturés ou tués, et leur « ultime offensive » (A, 152) échouera ; Baptiste et sa femme sont rattrapés par le malheur dans leur tentative de colonisation ; rien n'indique que le narrateur de « Chambre 130 » pourra retrouver l'innocence de l'enfance et sa capacité perdue de se fondre dans la nature.

C'est que la paradoxale envie de fuir des personnages — qui combine souvent, d'une part, un attrait pour la disparition de soi, la fusion avec le monde, et, de l'autre, un désir d'ubiquité²⁷, c'est-à-dire d'expansion totale, de toute puissance du soi²⁸ — ne peut être ressentie et formulée que par des êtres finis, vulnérables. Elle ne peut nécessairement exister que comme source de tension, voire d'énergie, comme mouvement, plutôt que comme état final réconcilié. En d'autres termes, même la volonté de perte de soi, de dissolution complète dans la nature, ne peut être exprimée que par un soi, par une conscience humaine limitée, fragile, qui, commençant à sentir la porosité de son identité, est appelée à la sonder, tout comme elle interroge sa place au sein d'un monde vertigineux. D'ailleurs, François, dans un moment de lucidité, repense à sa lecture d'une fiction de Borges, qui le replonge dans d'inconfortables

27 Voir Pierre Nepveu, « Périphéries : la littérature québécoise hors d'elle-même », Marie-Hélène Constant, Martine-Emmanuelle Lapointe et Rachel Nadon (dir.), *Esquives d'une mort annoncée. Lectures et récits de la littérature québécoise contemporaine*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2017, p. 24.

28 Voir, à ce propos, quoique nos conclusions diffèrent quelque peu, Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, coll. « Nomades », 2018, p. 245-250.

questionnements : « Le corps et l'esprit ne sont pas faits pour l'ubiquité, pour l'infini, pour le temps. Mais pour quoi sont-ils faits, dans ce cas ? » (A, 142)

Le narrateur de « *Peur pastel* » éprouve bien cette étroite relation qui existe, dans *Atavismes*, entre la méditation sur le soi — sur sa précarité, entre autres — et la perception *sensible* d'un monde démesuré, notant que « [l]es plus sublimes paysages [lui] font ressentir [s]a putrescence imminente » (A, 67). Et ce rapport se manifeste ailleurs dans le livre, lorsque François, le professeur suicidaire, brûle d'enjoindre à ses élèves apathiques et oublieux de leur passé de se connecter au monde et à son histoire — laquelle peut apparaître du paysage bordant une rivière, des vagues qui s'y agitent — en allant « toucher à un arbre, sent[ir] [...] l'écorce sous la paume, ramass[er] une poignée de gravier près de ses racines » pour en prendre « une bouche » (A, 138-139, 144). De même, le voyageur immobile, qui avait entretenu une relation plutôt abstraite à l'histoire, en vient, parce qu'il emploie la magie de l'œil de cuivre, à « [s]e désintéresser de [s]es archives » qui perdent « tout relief en regard de ce [qu'il] [vit] », l'« immédiat, [l]e prégnant, [l]e banalement sensitif [...] de [s]es voyages » (A, 217 et 221) — et il affirme à la fin du recueil :

Je ne vois certes aucun inconvénient à ce que le monde se transforme. Rien n'est jamais pareil d'une seconde à l'autre. Même le rocher le plus stable, le mieux conservé, à l'abri des intempéries sous une paroi, que rien n'a déplacé depuis la dernière glaciation, porte en lui les empreintes du temps qui passe. D'infimes marques d'usure érodent son contour, ses cristaux changent de visage au gel, au dégel, se crispent et se détendent. Cette pierre fendra et ses moitiés à leur tour. (A, 230)

Si le narrateur parvient, du moins partiellement, à accepter l'idée que le monde ne cesse d'évoluer, qu'il est instable et insaisissable, il n'entretient pas — contrairement à François, lorsqu'il pense se jeter dans l'eau de la rivière — l'espoir de se réconcilier ni avec lui-même ni avec la matière anonyme en s'y désagrégant. Au contraire, se rappelant que les transformations du monde n'existent que pour l'être conscient qui les perçoit, qui les apprécie ou les regrette — qui les éprouve et leur donne sens —, il décide d'aller « marcher tous les jours » sur sa terre familiale afin de tenter d'« entrer dans le mystère du corps, dans sa mémoire » (A, 230). Loin de le pousser à se refermer sur lui-même, cette rencontre du soi et de ce qui le dépasse, contact fondé sur la sensibilité et la lenteur, est solidaire d'une interrogation sur le fondement de la collectivité :

Je veux croire que le corps, avec un peu d'attention, déchiffre quelque chose de ce qui fait voler un essaim de chauves-souris exactement comme nage un banc de poissons — par vagues successives, en spirales sombres, dirigées par le schéma d'un tout qui vaut plus que la somme de ses parties, même infinies. (A, 230)

Le voyageur immobile expérimente ainsi, alors que se termine la dernière histoire d'*Atavismes* — après que bien « [d]es choses telles qu'elles auraient pu être » (A, 139), bien des « "ostis de 'possibles' à marde" » (A, 85), selon l'expression d'Alice dans « *Le ver* », ont été explorés —, la puissance du doute, le potentiel de l'équivoque. Et il

n'est pas anodin qu'il les ressent alors qu'il progresse, à pied, à travers « [l]e champ et [l]e bois » (A, 230).

BÛCHER SON PROPRE CHEMIN

Bock formule en entretien des observations qui permettent de mieux cerner les rapports qui se nouent, dans *Atavismes*, entre le soi et la collectivité, qui impliquent aussi le corps, la mémoire et la nature immense. Il évoque un texte de l'écrivain suédois Stig Dagerman, « Le destin de l'homme se joue partout et tout le temps », qui avance que « [p]arler de l'humanité, c'est parler de soi-même²⁹ », la petite et la grande échelle étant fondues l'une dans l'autre, et Bock explique, employant une image-clé, que s'il a écrit *Atavismes* « par accident », c'est en allant à la rencontre du « péril de l'écriture », ce qui revient selon lui à « s'aventurer dans le bois sans savoir si on trouvera un sentier adéquat, avec au fond de soi la force, peut-être encore ignorée, de bûcher son propre chemin si le branchage est trop dense³⁰ ».

On ne doute plus, alors, que l'incertitude de l'écriture est étroitement associée, chez Bock, au parcours du coureur des bois, dont la figure traverse *Atavismes* de part en part³¹. Ce personnage semble parfois bénéficier de pouvoirs inexplicables, découplant d'alliances occultes, comme dans « Carcajou », lorsque jaillissent « des farfadets, des zombies, des coureurs des bois, des sauvages » (A, 19) des ombres des ravisseurs, ou alors dans « L'appel », où l'on évoque ses mystérieuses disparitions et ses retours, « les sacoches remplies de contes effrayants, de formules magiques et de médecine algonquine » (A, 182). Il surgit avec une surprenante vigueur, dans « Le ver », lorsque le narrateur, qui peine à se tirer de sa demeure sauvage, ressent l'« euphorie du coureur des bois qui découvre aux confins de la forêt le dernier poste de la compagnie, alors qu'il s'était résigné à se laisser mourir à la prochaine clairière » ; il devient alors si confiant qu'il lui semble qu'il est désormais « trop tard pour [l]'arrêter » (A, 101-102). Pour sa part, luttant contre les embûches émotives et géographiques, le narrateur de « Dauphin » décrit ainsi son entêtement vital :

Il fallait partir. J'érigeai un cairn dans la lande, monticule marquant le passage de l'homme égaré : voilà, j'ai marché vers le vide. Il fallait que je me fonde dans le muskeg. [...] Quitter l'hiver pour l'hiver n'a rien de raisonnable. Mais le trappeur qui s'est foulé une cheville dans un terrier camouflé par un tas de branches n'a plus besoin de la raison. Il ouvre toutes grandes les narines, il bande les muscles et avance, sans autre objectif qu'être encore là demain, là pour lui-même. (A, 54-55)

Le coureur des bois de « L'autre monde » sent bien, lui aussi, que sa situation est sans espoir, mais même s'il se sait vaincu d'avance, il insiste : il « ne regrette rien », pas

29 Mathieu Bélisle, « Entretien de Mathieu Bélisle avec Raymond Bock ».

30 *Ibid.*

31 Je ne suis pas le seul à le remarquer : voir William S. Messier, « Les sentiers battus : quelques notes sur le coureur des bois », p. 27-37 ; Pierre-Paul Ferland, *Une nation à l'étroit*, f. 184 et f. 305-318.

plus que Gagnon, son compagnon d'aventure (A, 28, 29, 32, 35). Demeurant tourné vers ses minces chances de survie, il ne se préoccupe que du mouvement éventuel, absorbé par les incertaines issues :

[S]i je ne suis pas moi-même achevé [...], je me lèverai, je marcherai, je n'ai pas besoin de mon bras cassé pour avancer. Si j'ai de la chance, je rejoindrai en quelques jours le fort Frontenac, qui se dressera encore, ils ne l'auront pas brûlé, la garnison m'accueillera avec du sel, du lard et assez d'eau-de-vie pour remplacer le sang dans mon bras. (A, 26)

Le personnage, qui ne sait pas comment interpréter les rayons de soleil découpés dans la pénombre et projetés sur lui, des « doigts de Dieu », accepte qu'il s'agisse « peut-être [d']une grâce, peut-être [d']une condamnation » (A, 25) ; et cet adverbe, « peut-être », qui indique l'irrésolution autant que les possibilités, fait retour à la toute dernière phrase, marquée par une invincible détermination : « Peut-être aurai-je aussi un restant de courage quand ils auront fini leur pillage et leurs sacrifices, et je rentrerai au fort Frontenac pour m'enrouler dans une peau de bison et dormir jusqu'au printemps. » (A, 35) Si le professeur du « Pont » envisageait l'éventualité que les « infinis détails [des] souvenirs » soient, chez chacun, présents à tout instant, « en puissance » (A, 140), il semble qu'à travers le « peut-être » du coureur des bois, les personnages de Bock découvrent en eux, *en puissance*, au contact des épreuves, des forces inattendues, ce qui ne les empêche pas, bien souvent, de « fomenter leur propre défaite », selon la formule d'Aquin, mais qui les révèle aussi, curieusement, « capables de tout³² ». Ainsi, même le père de « Raton », qui semblait cloîtré dans son univers étroit, enfermé dans son appartement, ne récuse pas la possibilité d'une sortie, bien qu'il la remette au lendemain, lorsque « peut-être [...] il fera plus chaud » (A, 123) ; le prêtre d'« Eldorado », condamné, sait qu'il doit se déplacer pour ne pas mourir gelé, engageant ainsi une « perpétuelle procession » entre les malades et les mourants ; il confie néanmoins, alors que son récit s'achève, attendre soit un « dernier malheur » qui les achèvera, soit un « miracle », qu'il n'écarte donc pas tout à fait (A, 78-80) ; enfin, quand tout semble perdu, Rose-Aimée de « L'appel » trouve inexplicablement — alors qu'elle avait été engourdie par la « torpeur » et la « prostration » — la force de « s'enfon[cer] dans l'hiver » (A, 185-188).

Le coureur des bois, l'être qui, chez Bock, va à la rencontre de l'« autre monde », celui du risque et des possibilités, de ce qui nous dépasse et nous échappe, n'a pas le luxe du désespoir, des regrets, pas plus que celui qui se hasarde à écrire, découvrant que les mots lui résistent, faisant « autre chose » (A, 229) que ce qu'il croit leur demander. Ce dernier, se sachant faible et doutant de sa réussite, se lance néanmoins, se mesurant à ce qui se dresse contre lui, ne pouvant qu'ainsi espérer découvrir l'étendue de sa propre force, ou plutôt expérimenter la « capture de forces » par laquelle l'art « transforme nos pouvoirs d'affecter et d'être affecté » en nous faisant « [...] sentir, [...] penser et [...] rire des complexes de forces qui composent notre

32 Hubert Aquin, « L'art de la défaite : considérations stylistiques », *Liberté*, vol. VII, n° 1-2, janvier-avril 1965, p. 33.

vie³³». Ce serait, autrement dit, en «gagn[ant] en conscience» qu'il arriverait, selon une formule de Bock, à «augment[er] [sa] capacité d'action³⁴», donnant peut-être à voir de quelle façon l'art peut «change[r] les choses quand [il est] réussi» (A, 11). Sous cet angle, lorsque l'on se montre abattu, défait, dans *Atavismes*, lorsque l'on y fait le mort, c'est — «[u]n peu comme l'animal [qui] ne peut qu'épouser le mouvement qui le frappe, le pousser encore plus loin, pour mieux revenir sur vous, contre vous, et trouver une issue³⁵» — pour révéler et harnacher les puissances contraires, face auxquelles la résistance directe est impossible, et les faire siennes. Voilà, peut-être, le moyen de combattre la crainte et l'épuisement, de déjouer les «absolu[s] qui [nous] écras[ent]», et de trouver la force de s'élancer «tête baissée vers un espace qui pren[d] vie à chaque foulée» (A, 43).

33 Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Lignes d'art», 2005, p. 58; voir aussi p. 106-108.

34 Mathieu Bêlisle, «Entretien de Mathieu Bêlisle avec Raymond Bock».

35 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 107.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

Des cabanes

+ + +

FRÉDÉRIC RONDEAU

Université du Maine

Comment habiter notre monde autrement ? Il s'agit sans doute de l'une des questions les plus importantes, les plus urgentes auxquelles nous faisons face actuellement. La planète se transforme indéniablement, les sols s'en trouvent modifiés, l'air et l'eau sont de plus en plus pollués... Le réchauffement climatique et les déplacements de populations qu'il entraîne invitent à repenser l'idée d'appartenance au sol, à réfléchir à ce que cela veut dire d'être chez soi, sur sa parcelle de terre. Dans un ouvrage paru en 2017, l'anthropologue et philosophe Bruno Latour affirme en ce sens que « [l]a nouvelle universalité, c'est de sentir que le sol est en train de céder¹ ». Les publications sur la question de l'appartenance abondent et témoignent unanimement de l'urgence de changer notre rapport au territoire, aux animaux et aux plantes. Il y a trente ans, Pierre Morency nous invitait déjà à explorer l'univers du lièvre, du grillon et de l'épinette (*L'œil américain*, 1989). En France, plus récemment, Jean Birnbaum demandait *Qui sont les animaux ?* (2010), Jean-Christophe Bailly faisait paraître *Le parti pris des animaux* (2013) et Emanuele Coccia, *La vie des plantes* (2016). Les Éditions Dehors publient en traduction des textes de grands environmentalistes américains tels que Holmes Rolston III et William Cronon, de même que le travail de Brian Massumi². Tous dressent le même constat : il faut vivre différemment, penser une *philosophie du vivre*, comme le fait François Jullien (2011), voire *revivre* ainsi que le suggère Frédéric Worms (2012).

La question du territoire, de la vie sur terre et de l'appartenance est également au cœur d'ouvrages parus récemment au Québec. Si nous interrogeons presque tous — avec plus ou moins de temps ou d'application — nos actions, notre rôle, notre responsabilité, notre place dans le monde, pour certains, ce questionnement, voire cette longue introspection, oriente une « conduite de la vie³ », comme l'écrit Jean-Pierre

1 Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017, p. 19.

2 Holmes Rolston III, *Terre objective. Essais d'éthique environnementale*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, préface de Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, 397 p. ; William Cronon, *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Mathias Lefèvre, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016, 285 p. ; Brian Massumi, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*, traduit de l'anglais (Canada) par Erik Bordeleau, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, 176 p.

3 Jean-Pierre Issenhuth, *Le jardin parle*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2019, p. 17 et p. 36.

Issenhuth dans *Le jardin parle*. Dans *La pomme et l'étoile*⁴, c'est une réflexion sur Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas qui permet à Étienne Beaulieu de remettre en question son propre rapport au monde. Se penchant sur la vie et l'œuvre des deux peintres, sur leur relation, ainsi que sur la place qu'ils occupent dans l'imaginaire québécois, Beaulieu cherche à « comprendre l'esprit du temps en se sondant soi-même » (7). C'est aussi, bien que d'une tout autre manière, un « imaginaire de l'appartenance »⁵, c'est-à-dire un « espace que l'art contribue à forger et qui donne ancrage à la conscience de soi » (22), qu'Emmanuelle Tremblay étudie dans son ouvrage critique intitulé *L'invention de l'appartenance. La littérature québécoise en mal d'autochtonie*. Romancière et professeure à l'Université de Moncton, Emmanuelle Tremblay propose des analyses croisées d'œuvres très différentes, parmi lesquelles on retrouve celles de Réjean Ducharme, de Monique Proulx, de Victor-Lévy Beaulieu, de Mona Latif-Ghattas, d'Herménégilde Chiasson et de Patrick Chamoiseau. Dès le titre, une question se fait jour : dans ce contexte, qu'est-ce que l'auteure entend par « autochtonie » ? Quelle définition retient-elle de ce terme employé dans divers champs du savoir ? Ainsi, Emmanuelle Tremblay rappelle-t-elle au lecteur différentes acceptions du mot. Dans une perspective écologiste et universelle, « [n]ous serions tous des autochtones dont le lien avec la Nature est à reconstruire pour assurer notre survie » (9). Du point de vue de l'historiographie, « l'autochtonie des premiers peuples est d'abord "une identité politique historiquement construite" (Gohier 2014 : 41) » (9), une « volonté d'ancrage dans le monde contemporain » (10) élaborée autour d'une même « résistance à la domination des pouvoirs économiques en place [et qui] correspond à une façon de faire valoir des droits sur un système d'exclusion » (10). Dans son livre, Tremblay se propose d'explorer le « fantasme de l'autochtonie » (8) qu'elle repère en littérature. Selon l'auteure, en effet, l'autochtonie revêt, outre le sens de présence originaire, celui d'une appartenance qui serait à faire ; elle « est à la fois le manque au fondement de la littérature québécoise et une production symbolique » (12). Aussi s'agira-t-il pour Tremblay d'explorer le « transnationalisme des cultures minoritaires » (20) et des « territoires symboliques [sur lesquels] la littérature réinvente [...] l'appartenance » (24). Or, cette réinvention ne serait possible que dans le rapprochement avec l'Autre. Emmanuelle Tremblay soutient ainsi que, dans le recueil de poèmes *Climats* d'Herménégilde Chiasson, la blancheur de la page renvoie au manque, au vide, à la froideur et à l'hiver acadien, mais aussi à la potentialité de l'écriture, à ce qui est à venir. Selon elle, « la blancheur appelle le geste créateur qui en rompt la surface indifférenciée par l'inscription du sujet ; par là même, celui-ci fait son apparition au sein du monde, pour enfin acquérir une existence » (97). L'exploration de cinq territoires symboliques (celui de l'« indianité », de l'« art », de la « diversité », de la « diaspora » et de la « résistance ») permet à l'auteure de rassembler des écrivains issus de la francophonie des Amériques afin de « penser une cohésion de l'identité collective qui rende possible la revendication d'un héritage sans fabriquer de l'exclusion » (7). Dans une perspective transnationale et empruntant au *care*, Tremblay repère et fait s'entrelacer un réseau

4 Étienne Beaulieu, *La pomme et l'étoile*, Montréal, Varia, coll. « Art », 2019, 201 p.

5 Emmanuelle Tremblay, *L'invention de l'appartenance. La littérature québécoise en mal d'autochtonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, p. 22.

de «proximités» (8) chez des «êtres désançrés du monde» (123), des auteurs mus par un désir d'appartenance. Le livre se conclut sur la difficulté d'allier la «double contrainte d'intégration à un horizon culturel élargi — voire mondialisé — et de préservation d'un capital symbolique dans un contexte minoritaire» (175), mais rappelle aussi à quel point «l'imaginaire de l'appartenance est, en soi, pluriel» (222). Selon Tremblay, l'autochtonie devrait être considérée comme un *devenir*, «visant à se faire un territoire» (222). Cet objectif n'est pas sans rappeler le livre *Nos cabanes* de Marielle Macé⁶, dans lequel la philosophe en appelle à «une repolitisation du lien (du lien) au sol. Décidément, une *philia*⁷» qui ne viserait pas à s'isoler, à se replier sur soi, à se barricader avant la tempête, «mais [à] élargir les formes de vie à considérer, [et à] retenter avec elles des liens, des côtoiements, des médiations, des nouages. Faire des cabanes pour relancer l'imagination⁸».

Il est aussi question d'abris, de refuges dans l'essai d'Étienne Beaulieu. Celui d'Ozias Leduc qui lui servait d'atelier, mais aussi celui de l'auteur lui-même. Des lieux où réinventer l'appartenance, «imaginer des façons de vivre dans un monde abîmé. Trouver où atterrir, sur quel sol rééprouvé, sur quelle terre repensée, prise en pitié et en piété⁹». Correlieu, l'atelier d'Ozias Leduc, est un espace de création situé à deux pas de sa maison. C'est là qu'il «a donné au territoire un sens nouveau et presque magique» (25), où le mont Saint-Hilaire a atteint, grâce à sa peinture, une dimension spirituelle. Paul-Émile Borduas est quant à lui présenté comme un peintre ayant fait l'expérience d'un «mélange de déterritorialisation et d'enracinement» (188), d'un «enracinement dans le mouvement» (190). Condamné à quitter le Québec après la parution de *Refus global*, il «passe sa vie à tenter de trouver un équilibre entre deux choses, à l'image de son exact contemporain Hector de Saint-Denys Garneau, sans y parvenir réellement lui non plus» (23). Beaulieu raconte l'histoire de Leduc et de Borduas, qu'il présente comme étant à la fois proches et lointains, tout en revenant sur son propre parcours (sa jeunesse, son travail, ses amours). Se sentant égaré comme Borduas, il cherche un Correlieu comme Leduc. Beaulieu trouve ce point d'ancrage à la fois dans l'écriture et dans sa maison. Il installe, sur les murs intérieurs de celle-ci, du «bois de grange décoratif» grâce auquel il se sent plus proche «de ceux qui ont trimé dur derrière ces morceaux de bois mal équarris et qui vivaient les deux pieds dans le paysage toute leur journée de travail» (171). L'auteur multiplie les allers-retours entre sa propre vie et celles de Leduc et de Borduas, établissant au passage plusieurs liens entre leurs destinées et celle du Québec. Il décrit ainsi son projet :

[Prendre] deux peintres comme modèles pour réfléchir à mes tendances intérieures et contraires, qui ne sont pas seulement les miennes, mais celles de toute une nation balancée entre les tentations de l'ouverture et du repli, du sommeil inconfortable et du réveil brutal. Disons-le tout de suite : ce sont leurs légendes qui m'intéressent [...]. (7-8)

6 Marielle Macé, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, 128 p.

7 *Ibid.*, p. 62.

8 *Ibid.*, p. 20.

9 *Ibid.*, p. 18.

Beaulieu est en quête de récits fondateurs — d’une certaine « autochtonie » au sens développé par Emmanuelle Tremblay —, tant pour le Québec, que pour lui-même : « [N]ous avons besoin de mythes et de légendes pour vivre et donner sens à notre présence sur un territoire, au sein d’une nation, dans notre vie quotidienne. » (22) C’est ainsi qu’il met en parallèle son existence, les épisodes décisifs qui l’ont composée, avec celles de Borduas et de Leduc (le lecteur peut d’ailleurs parfois s’étonner de certains des rapprochements effectués). L’ouvrage constitue une méditation « faite de digressions, de souvenirs, de divagations et de tentatives d’interpréter des faits collectifs et intimes très têtus » (6). Les pages du livre sont traversées par deux types ou registres d’écriture. L’une, plus personnelle, à laquelle l’auteur — dont le livre se termine avec l’affirmation d’une renaissance par l’écriture — confie aspirer ; l’autre, faite d’analyses et de lectures à caractère plus universitaire de la biographie et de l’œuvre des peintres (où l’auteur fait usage de la citation et de références à la critique : Jean-Éthier Blais, Sophie Dubois, François-Marc Gagnon, Jean-Philippe Warren). Les commentaires des œuvres nous plongent dans « le calme ontologique » (89) de Leduc, dans la « langue venue de nulle part » (90) de Borduas, et ces pages sont souvent très belles, voire plus convaincantes ou saisissantes que les autres. Beaulieu, qui enseigna à l’université avant de se tourner vers le cégep — transition dont il fait le récit dans l’ouvrage —, a des mots durs envers le milieu « feutré des colloques et des formules de politesse » (153), « cet espace protégé de la vie » (153) qu’il a choisi de quitter. Il dénonce également vigoureusement la prétendue « neutralité universitaire » (21). D’aucuns pourraient toutefois soulever qu’il s’agit parfois moins de tendre vers l’objectivité que de faire preuve d’une certaine réserve (par discrétion, prudence ou modestie), de souhaiter rester en retrait pour faire entendre d’autres voix que celles d’un « je » néanmoins bien présent.

Avec ce livre, Beaulieu cherche à trouver la paix et son propre Correlieu en effectuant un « retour au territoire » (123). Cela n’est pas sans rappeler « l’idéal d’authenticité » (25) qui constitue l’une des caractéristiques du « fantasme d’autochtonie » selon Emmanuelle Tremblay. Toutefois, pour Beaulieu, qui se décrit comme étant un « urbain déchu » (123), cet itinéraire « ne se fait aucunement sur le mode de l’enracinement qui était celui de Leduc [...], mais en pensant à [l]a préservation [du territoire], et à la sienne » (123).

Il y a peut-être aussi de cela chez Jean-Pierre Issenhuth, qui mentionne avoir entrepris, plusieurs années avant sa disparition, de faire « un ménage réel » (248) dans sa vie. Cela consistait d’abord à bâtir une cabane, à se porter « sur le terrain des conditions de vie » où il pourrait « se tenir à distance, dans la mesure du possible, [de] la religion du confort, [du] culte des aises et de l’apparence, choses qui, dans l’époque, [lui] déplaisaient le plus » (248). Or, la cabane en question n’est pas seulement métaphorique. Elle se trouve là, au fond d’un petit bois, faite de « matériaux ramassés au bord d’une rivière. Vieux madriers, vieilles planches, vieux clous, vieilles fenêtres de bois condamnés à pourrir, tout ce qu’on jette, tout ce qu’on refuse, tout ce à quoi on n’attache aucune valeur [et qui l]’a toujours intéressé » (97). Issenhuth n’est pas habité du désir de se transformer en ermite, mais de celui d’interroger « sa présence au monde » (8), comme le souligne François Hébert dans sa préface. Si Étienne Beaulieu se posait la question du *pourquoi* (« Mais que faisons-nous ici, dans

ce royaume de matière, pommes tombées d'un arbre inconnu, seuls parmi les étoiles et les vents d'ailleurs?» [124]), Issenhuth réfléchit à celle du *comment* : il s'agit de «savoir habiter le monde», pour reprendre l'expression de Thomas Mainguay en quatrième de couverture. L'essayiste cherche à atteindre un «idéal d'équilibre» (210) et d'harmonie, à préserver une forme d'écologie — du grec *oikos*, «maison» (mot créé «par le biologiste allemand Ernst Haeckel pour désigner “la science de l'économie, des habitudes, du mode de vie, des rapports vitaux externes des organismes”¹⁰»). Issenhuth dévoile une «conduite», une façon d'agir, un «art de vivre» (109), entre autres, lorsqu'il commente les livres qui le passionnent. Il ne s'interdit aucun plaisir et aborde avec une même curiosité des œuvres de genres variés (parmi lesquels on retrouve notamment des romans, de la poésie, des biographies et des livres scientifiques). En parcourant ce livre composé d'essais, de quelques poèmes, de brèves nouvelles et de six lettres échangées avec Pierre Vadeboncoeur, le lecteur a l'impression de se trouver au cœur du jardin de l'auteur, d'accéder aux «pensées de son esprit et [aux] émotions de son âme» (14). Ces textes sont plus courts, peut-être moins achevés, que les essais de *Rêveries* (2001), et se situent dans le prolongement de ceux publiés sous le titre *Le petit banc de bois* (2014). On y retrouve néanmoins l'écriture caractéristique de l'auteur, dans laquelle tous les signes du réel peuvent être transformés en littérature :

Un tournesol semé par un geai s'élève, seul, au milieu du jardin. Il est, avec le dahlia, par sa grandeur et dans la chaleur accablante, le rédempteur de la torpeur de tout. Telle est la vie merveilleuse, la vie qui fuse, établie ici à demeure. Occasionnellement, l'homme passe dans cette vie. Plus occasionnellement encore, la poésie passe dans l'homme. Sa parole — non son écriture — résonne alors à l'unisson du monde, à son cœur même et selon ses rythmes immuables. (15)

Dans cet effort pour «apprendre à habiter la terre intelligemment» (38), l'écriture et la lecture permettent de tracer un sentier, de frayer un «chemin d'accès à l'expérience vécue» (35). Cette question de la lucidité¹¹, de la clairvoyance, revient d'ailleurs sans cesse dans les miniatures qu'Issenhuth offre au lecteur. En effet, l'auteur privilégie l'intelligibilité, en faisant à plusieurs reprises l'éloge de la «clarté» (166) d'un roman, par exemple, en mentionnant qu'un auteur «s'exprime avec précision» (20) ou que les études sur la poésie d'Hopkins qu'il vient de parcourir sont «faciles à lire» (18). Cette recherche de limpidité témoigne d'un désir «d'abolir la distance» (155), d'attribuer au langage une part de vérité, d'«authenticité» (laquelle est, selon Emmanuelle Tremblay, «un instrument d'affirmation d'une expérience du monde propre que des logiques externes tendent à oblitérer» [25]). Selon Issenhuth, cette «clarté» inonde l'œuvre de différents auteurs : la poésie de Seamus Heaney ; le *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie ; «quatre belles pages» (136) de Philippe Sollers à propos de l'île de Ré ;

10 Jean-Marc Drouin, *L'écologie et son histoire. Réinventer la nature*, préface de Michel Serres, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1993, p. 20.

11 «Quoi qu'il en soit, cet exercice de lucidité, cette absence totale de complaisance envers soi-même me donnent à penser pour longtemps.» (36)

les dialogues de Proust (même si, lorsque ce dernier tente d'«encadre[r] la recherche du vrai d'un lourd système de réflexions censées justifier son entreprise, la lumière baisse» [166]). À l'opposé de ces œuvres, l'auteur critique vertement le «nouveau cours optionnel de français, intitulé *Les projets de communication*», condamne le jargon pédagogique — de la «bouillie pour les chats» (89) — d'un programme dont l'objectif consiste à «faire des *communications réussies*» (84; l'auteur souligne) et où la langue est réduite à un «produit» (85). Il va sans dire que la prose de l'essayiste est elle-même d'une lisibilité lumineuse.

Dans ces pages, le lecteur n'a accès qu'à des parcelles de la vie de l'auteur. On le retrouve ainsi, tôt le matin, écrivant au «Dunkin» longtemps après avoir posé ses pénates au «Bélaïr, un palace¹²», ou alors longeant les rues, «la veille du ramassage, des tas de rognures de gazon aux abords des maisons, sous [son] regard inquiet, et en automne, des sacs de feuilles mortes par centaines. Toutes ces matières devaient contribuer à produire l'humus, qui fut produit en effet, et qui continue de produire» (76). Et cette dernière phrase — décrivant la décomposition des végétaux, l'émergence d'un nouveau matériau — métaphorise magnifiquement le travail d'écriture d'Issenhuth, ce jardin qui fleurit et nous *parle*.

Ces trois ouvrages, bien que fort différents, nous invitent à repenser ce que le philosophe Holmes Rolston III écrivait dès les années 1980, à savoir que «[l]es humains ne sont pas véritablement limités par leur peau : la vie s'inscrit dans une dialectique environnementale. [...] La culture ne s'édifie pas seulement *contre* la nature, mais également *à partir* de la nature¹³». Car Emmanuelle Tremblay, Étienne Beaulieu et Jean-Pierre Issenhuth réfléchissent, chacun à leur manière, à leur appartenance au territoire, à leur inscription dans le monde, à leur attachement au sol sur lequel s'élèvent leur cabane et les nôtres.

12 Jean-Pierre Issenhuth, *Rêveries*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 2001, p. 79.

13 Holmes Rolston III, «Valeurs humaines et systèmes naturels», *Terre objective. Essais d'éthique environnementale*, p. 162. L'auteur souligne.

R O M A N
C u b a , l i b r e o u e n c h u t e l i b r e ?

+ + +

DOMINIQUE GARAND
Université du Québec à Montréal

Cuba ! Premier mot d'un des romans québécois les plus célébrés. Pays honni des États-Unis, mais avec lequel la gauche indépendantiste québécoise a entretenu des liens fraternels. De même que Pierre Elliott Trudeau, ne l'oublions pas. Les temps changent, et si Robert Charlebois ne s'est pas privé pendant des années de chanter « Mon ami Fidel », il n'était plus question, en 2016, que le fils Trudeau, devenu premier ministre du Canada à son tour, se rende à La Havane assister aux funérailles du *líder máximo*. Où en sont donc nos rapports avec la République socialiste de Cuba, plus de soixante ans après que Hubert Aquin l'a vue couler en flammes au fond du lac Léman ? Notre roman, en particulier, réussit-il encore à descendre au fond des choses ?

Difficile d'en juger, mais on peut indéniablement affirmer que l'intérêt est bien présent et qu'il entraîne à sa suite de nombreuses interrogations. Sur le mode d'une fantaisie baroque inspirée d'Alejo Carpentier, Bernard Andrès traçait en 2007 un lien historique entre La Havane et la Nouvelle-France, Cuba et le Québec modernes, au fil d'une intrigue rocambolesque faite de complots et d'enlèvements autant que d'amalgames historiques et culturels¹. Plus récemment encore, en 2015, Benoît Bouthillette publie *L'heure sans ombre*, un polar qui, annonce la quatrième de couverture, « nous entraîne dans un Cuba rarement dépeint, celui des festivals de musique électronique et des bars heavy métal, où l'art contemporain et la culture populaire contribuent à faire de La Havane une Barcelone du 21^e siècle² ». Oh ! Voilà qui surprend.

Rapprochons-nous encore un peu. En 2018, Frédéric Lavoie y va d'un récit hybride, enquête journalistique ponctuée de poèmes et de scènes théâtrales, dans le but de saisir ce moment de « flottement entre deux ères » : « Voir Cuba avant que ça change ; voir Cuba avant l'après³. » Le prétexte de ce livre ? La publication par un éditeur cubain du 1984 d'Orwell. Comment la traduction d'un roman si ouvertement

1 Bernard Andrès, *Fidel, d'Iberville et les autres*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2007, 215 p.

2 Benoît Bouthillette, *L'heure sans ombre. Une enquête de Benjamin Sioui*, Montréal, Druide, coll. « Reliefs », 2015, 542 p.

3 Frédéric Lavoie, *Avant l'après. Voyages à Cuba avec George Orwell*, Chicoutimi, La Peuplade, coll. « Récits », 2018, 427 p.

antitotalitaire a-t-elle pu recevoir l'aval des autorités cubaines? Signe d'ouverture ou contradiction interne à l'idéologie du régime? Lavoie, au fil de trois brefs séjours, rencontre nombre d'écrivains, d'intellectuels, de journalistes et d'éditeurs. Il recueille aussi les récits de dissidents. Dans l'ensemble, son récit-essai pose un diagnostic sévère sur le régime castriste, sans toutefois réclamer la reconversion de l'île au capitalisme, on s'en doute bien. Mais Lavoie interroge ce qu'il en est de la liberté d'exprimer sa pensée, de contester, de remettre en question le pouvoir, et même de lire les classiques de la littérature mondiale. Alors que l'effondrement rapide de l'Union soviétique a livré l'ancien régime totalitaire, mal préparé, à un capitalisme sauvage propre à accentuer les inégalités, Lavoie se permet d'espérer pour Cuba une transition moins brutale, capable d'aménager pour ses habitants un compromis viable entre leur espace de liberté et le souci d'égalité à la base du socialisme.

Avant de passer aux romans qui ont retenu mon attention, je signale enfin la parution d'un article d'Aurélie Lanctôt, qui partage elle aussi ses réflexions à la suite d'un récent séjour à Cuba⁴. Son approche croise celle de Lavoie, mais en sens inverse, car l'accent est mis ici sur ce qui peut être sauvé de l'esprit révolutionnaire. Lanctôt évoque d'abord l'arrivée à Cuba, en 1969, de deux membres en cavale du FLQ, Pierre Charrette et Alain Allard. D'autres felquistes, comme on le sait, viendront les rejoindre après les événements d'octobre 1970. Cette entrée en matière sert de prétexte à Lanctôt pour remettre en question les affinités entre le Québec et Cuba en matière de luttes révolutionnaires. Selon un point de vue fréquemment mis de l'avant dans les dernières livraisons de *Liberté*, la Révolution tranquille n'aura servi aux Québécois qu'à s'extraire de leur soi-disant «négritude» pour assurer leur participation au libéralisme triomphant, sans qu'ils se sentent concernés par les luttes de libération des «vrais» Noirs et des Premières Nations. Pendant ce temps, le régime cubain, lui, offrait son soutien aux mouvements de décolonisation de quelques pays africains.

Après de Yanet, une Cubaine bonne vivante restée fidèle au marxisme-léninisme version URSS, Lanctôt se représente Cuba comme le dernier bastion qui permettrait de résister à la mondialisation orchestrée par le néolibéralisme. Récusant le reproche d'idéaliser le régime castriste, elle tient néanmoins à prendre pour modèle sa conception du travail et son rapport au temps :

[À] l'intérieur des sociétés capitalistes, le temps est quantifié et optimisé à chaque instant, si bien que la vie sociale s'arrime au rythme de la production, de la croissance économique. [...] Dans le cas particulier de Cuba, la pénurie permanente transforme aussi le rapport matériel au monde, mitigeant notamment l'importance du travail salarié, au profit des relations altruistes, des échanges informels et des formes de solidarité organiques. L'anti-impérialisme cubain se traduit ainsi jusque dans cette résistance à la colonisation du temps par les impératifs d'accumulation du capital⁵.

4 Aurélie Lanctôt, «¡Felicidades Guana! Que devient Cuba aujourd'hui?», *Liberté*, n° 325, automne 2019, p. 31-38.

5 *Ibid.*, p. 36.

Pourquoi m'arrêter, dans une chronique sur le roman, sur des textes qui n'en sont pas ? D'abord parce qu'ils constituent la preuve que le destin de Cuba continue d'interpeller le Québec, mais surtout parce que ces témoignages de Lavoie et de Lanctôt mettent à profit les ressources du récit, ce qui les rapproche d'une certaine manière des deux romans que j'aborderai dans les pages qui suivent et permet, du même coup, de soulever quelques enjeux relatifs à l'écriture romanesque.

+

Jacques Lanctôt est déjà l'auteur d'un récit autobiographique sur ses années d'exil à Cuba, de 1970 à 1974⁶, un pays qu'il connaît bien pour y être retourné ensuite à de nombreuses reprises. Il nous y entraîne à nouveau, cette fois en empruntant les artifices d'un roman présenté en couverture comme un « *thriller* psychologique basé sur des faits réels⁷ ». Il ne s'agit pas de faits vécus par l'auteur, car l'histoire se déroule de 1962 à 1969. Elle met en scène un mafioso franco-italien qui arrive à Cuba dans le but d'assassiner Fidel Castro. Les mafias européennes et nord-américaines veulent reprendre le contrôle de Cuba, où elles faisaient de si bonnes affaires avant que la révolution ne les mette à la porte. Lino, jeune homme issu d'une famille respectable dans le milieu, est désigné pour accomplir cette tâche difficile. S'il réussit, il pourra prétendre aux plus hauts postes de l'organisation. Son plan consiste à se faire passer pour un travailleur humanitaire en stage auprès de Julien Casavant, un prêtre d'origine québécoise devenu Don Giuliano, qui a embrassé la cause révolutionnaire et œuvre donc en marge de l'Église, fidèle à sa foi mais du côté d'une théologie de la libération.

Cette prémisse pourrait justifier la désignation de ce roman comme « *thriller* ». On suit en effet Lino dans ses préparatifs en vue de l'attentat. Bien qu'il suive un plan parfaitement rodé, il se retrouve déstabilisé par la sagacité de Don Giuliano, un être d'une profondeur hors du commun qui semble capable de décoder ses intentions secrètes. Un jeu de chat et de souris s'engage entre les deux hommes, qui se soldera par l'échec du complot, l'arrestation de Lino et sa condamnation à mort. Mais Don Giuliano, qui est aussi l'ami d'Ernesto Guevara, intervient auprès des autorités et réussit à les convaincre qu'il peut rééduquer Lino. Ce scénario peu probable est tout de même accepté, et c'est ici que le *thriller* verse dans le « psychologique ». Don Giuliano s'efforce d'entraîner Lino du côté d'une conversion à la fois morale et politique. Peu disposé au départ à y participer, Lino finit par accepter le contrat, car, s'il refuse, c'est la mort assurée. La narration continue tout de même à nous informer de sa duplicité et de son désir secret de prendre la fuite. Au fil du temps, les discussions avec Don Giuliano, le travail auprès des enfants et la découverte de l'amour créent une faille dans la carapace de Lino : ce mafioso qui a commis sans ciller dans le passé de nombreux meurtres découvre en lui une part d'humanité qu'il ignorait jusque-là.

On a là un récit de conversion assez classique, conversion qui s'opère au contact d'une figure tout aussi classique de prêtre hors-norme et extérieur à l'institution,

6 Jacques Lanctôt, *Les plages de l'exil*, Montréal, Stanké, 2010, 317 p.

7 Jacques Lanctôt, *Don Giuliano*, Montréal, Libre expression, 2019, 408 p.

incarnation d'une foi ramenée à son essence. Cela nous en dit beaucoup sur le fond chrétien qui a pu animer les révolutionnaires québécois des années soixante. Mais Lanctôt n'a pas la profondeur et la finesse psychologiques d'un Bernanos ou d'un Manzoni. Chez lui, les contradictions vécues par les personnages deviennent vite schématiques. Sur le plan littéraire, le principal défaut de ce roman consiste en de trop fréquentes explications par le narrateur de ce que ressentent les personnages. Et lorsque Lino et Don Giuliano s'affrontent dans des dialogues, ils se montrent souvent plus raisonneurs qu'autre chose. L'intrigue, par ailleurs, est assez linéaire et ne recrée pas la complexité des tensions qui pouvaient exister à cette époque où la révolution cédait la place à la dictature. Guevara lui-même, très présent dans le roman puisqu'on le suit jusqu'en Bolivie où il livra ses derniers combats, prend l'allure d'un boy-scout vaguement jovialiste. Par ailleurs, le développement de l'action ne répond pas à ce qu'on attend d'un *thriller*, l'intrigue étant cousue de fil blanc — et son développement, des plus prévisibles.

Et Cuba dans tout ça? On pouvait s'attendre à ce que Lanctôt, qui la connaît intimement traduise de manière vivante le contact physique avec cette île unique au monde. Sur ce plan, son roman contient des passages assez évocateurs. On ne saurait parler ici d'une écriture de la sensibilité, mais on appréciera les attentions tournées vers la flore de l'île, la rugosité de ses montagnes et la chaleur humide de ses villes. Cela admis, on ne peut dire que le pays se met à vivre sous la plume de Lanctôt; bien qu'il ait évité le piège de la carte postale, il ne réussit pas à lui donner une consistance sensible.

La fin du roman est plutôt précipitée, comme si Lanctôt avait cherché à terminer sans conclure. Don Giuliano et Lino ont été extradés vers Montréal. L'ex-mafioso, rattrapé par son passé alors qu'il pensait avoir rompu avec lui, est transféré en Italie, où il sera jugé. Quant à Don Giuliano, aumônier à la prison de Parthenais, il se rapproche des groupuscules révolutionnaires: «Il aurait voulu ouvrir les portes des cellules et rendre leur liberté à ces hommes qui souffraient en silence. Il continua plutôt d'œuvrer au sein du FLQ, poursuivant au Québec la révolution amorcée à Cuba⁸.» Telles sont les dernières lignes du roman. Je me trompe, où elles annoncent une suite qui renouerait cette fois plus directement avec l'aventure de l'auteur?

+

Mis à part un même contexte géographique et une même année de publication, rien ne rapproche, tant du point de vue du style que du discours sur Cuba, le *Don Giuliano* de Jacques Lanctôt et *Cuba libre!*, quatrième roman de Gabriel Anctil⁹. Il est vrai que sur le plan temporel, c'est le grand écart: débuts du régime avec Lanctôt, ce qui s'annonce comme sa fin chez Anctil. Il serait plus facile de faire dialoguer ce dernier avec le récit-essai de Lavoie, même si l'approche d'Anctil tient moins de l'enquête que de la déambulation esthétique, centrée sur les sensations du protagoniste-narrateur.

8 *Ibid.*, p. 404.

9 Gabriel Anctil, *Cuba libre!*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Quai no 5», 2019, 289 p.

Mathéo, *alter ego* à peine transposé de l'auteur, tient la chronique sur le vif d'un séjour de deux semaines à La Havane (avec une brève incursion à Viñales). Bien que le texte ait été très certainement retravaillé par la suite, il se donne au lecteur dans une forme d'immédiateté accentuée par une disposition graphique que l'on associe à la poésie, propre ici à suggérer la prise de notes rapide :

Je croise une femme
à la peau caramel.
Son corps roule dans la nuit.
Je me retourne
elle m'envoie un clin d'œil
puis disparaît au tournant. (13-14)

Parfois, dans les passages qui rapportent un enchaînement d'actions, des dialogues ou des monologues tenus par des individus qui se racontent à Mathéo, la narration adopte la forme conventionnelle du paragraphe plein. Par contraste, la fragmentation de la phrase en lignes brèves, en plus de suggérer la prise de notes sur le vif, colle donc au rythme de l'observation solitaire ponctuée de sensations fugaces.

Mathéo entre volontiers en contact avec les personnes qu'il croise, en particulier avec les jeunes femmes qui l'attirent, mais il demeure fondamentalement un promeneur solitaire. Que vient-il chercher à Cuba ? De son propre aveu, le but est de rompre avec la routine :

je dois continuer à provoquer les dépaysements/et les événements/à sortir de ma zone de confort/à prendre des risques/à multiplier les rencontres/pour atteindre ces rares moments d'extase/d'éternité/dont on garde le souvenir précieux/en se disant que notre vie n'aura pas été guidée/par la seule peur/et ce besoin étouffant de sécurité (78).

Mais la fonction déstabilisatrice du voyage en pays étranger répond à un besoin plus pressant que la seule collecte de « souvenirs précieux ». L'aventure n'a de sens que si, par elle, se met en branle un mouvement d'écriture : « Les difficultés sont restées à la maison./L'écrivain en moi s'éveille./Je ressens de nouveau/après une longue hibernation/ce besoin de capter sur papier le réel./Le voyage peut commencer! » (16-17)

C'est la littérature qui a conduit Mathéo à Cuba, et plus précisément la lecture de Pedro Juan Gutiérrez, cité en exergue, puis à diverses reprises dans le roman. C'est à travers Gutiérrez que se noue la rencontre avec Gloria, jeune femme venue d'Argentine pour étudier l'organisation agricole cubaine. Mathéo aime les femmes et se laisse séduire facilement, prêt à partir à la dérive dans une ivresse des sens et de l'esprit qu'accentue la consommation assidue de *cuba libre* et autres boissons plus ou moins licites. La plupart de ses flirts finiront en queue de poisson, mais Mathéo est bon joueur et ne cultive à l'égard de ces femmes aucun ressentiment. Avec Gloria, qui lui ressemble en ce qu'elle aussi n'est que de passage sur l'île, les choses iront plus loin. Séduit par son intelligence, Mathéo ne manque pas de rapporter le point de vue sur Cuba que Gloria développe devant lui. Son exposé sur les contradictions

que rencontrent le régime et les habitants de l'île correspond à peu près au diagnostic de Lavoie :

Tous sont convaincus que Cuba est à la veille d'un grand chambardement, mais personne ne sait exactement comment il va se déployer. Est-ce que la transition politique et l'ouverture au capitalisme se feront lentement et graduellement? Ou seront-elles brutales, au risque de voir une poignée de dirigeants extirper les richesses du pays, comme cela s'est produit en Russie, après la chute de l'URSS? Et puis il y a la variable Trump. Isolera-t-il le pays comme il a promis de le faire? Ou continuera-t-il le rapprochement qui a débuté sous son prédécesseur? J'espère simplement que le peuple ne se fera pas encore rouler dans la farine et qu'il verra son sort s'améliorer. Cuba est un peu l'épicentre où convergent tous les changements qui affectent l'ordre du monde, en ce moment. (157)

Mathéo, plus hédoniste que militant, ne tient pas lui-même de discours politiques, mais il observe, il écoute. Il ironise volontiers sur le comportement des touristes, de même que sur l'attachement romantique (récupéré lui aussi par le tourisme) à la figure du Che. Il ne manque pas non plus d'observer la multiplication, le long des routes, des affiches qui font la propagande du régime et de ses héros. Puis on le voit déçu, voire indigné, devant les intrusions d'un capitalisme indécent et la présence de restaurants « dont le prix moyen des plats/équivalait au salaire mensuel de Mariano ». Il tombe des nues : « Je ne m'attendais vraiment pas à tomber/dans cette orgie/d'offre et de demande/capitaliste désillusionné/qui croyait découvrir/un pays communiste/débarrassé de l'idée même/de profit. » (212) Mais la plupart des opinions (fort contrastées) sur Cuba sont rapportées de ses échanges avec les habitants rencontrés au hasard de ses déambulations : les clients et serveurs d'un bar, de jeunes étudiantes qui aspirent à visiter le monde, un chauffeur de taxi, une logeuse et son mari... Pedro, le chauffeur de taxi, est farouchement anticastro : « Je te le dis, *hermano*, leurs discours sur le paradis sur terre, sur le socialisme qui sauve de tout, c'est de la bouillie pour les chats. Ce *hijo de puta* de Fidel Castro et tous ces vieux croûtons, eh bien, je les emmerde ! » (100) À l'autre bout du spectre se trouve Mariano :

Je pointe la photo de Castro et lui demande si sa mort l'a attristé. Ses yeux bleu pâle s'amarrent aux miens et se voilent de tristesse. C'était le père de la nation ! De tous les Cubains ! Mariano lève l'index dans les airs, à la façon du célèbre politicien, puis s'exclame : Il n'a jamais laissé personne dans le besoin, s'est toujours occupé des malades, des handicapés et des déshérités. A permis à tous les *camarades* d'avoir accès à une éducation de qualité, à des soins de santé et à un toit. (207)

En définitive, par petites touches disséminées tout au long de la narration, le roman nous fait entrer dans l'ambiance de La Havane. Il fait ressentir la chaleur et la générosité des habitants, quelle que soit leur orientation politique, ce qui les anime, leurs rêves, leur sens de la fraternité, leur lutte quotidienne pour accéder à une vie meilleure et, bien sûr, ce qui les déchire : « Aucun citoyen cubain n'échappe à cette décision/de servir le drapeau ou sa propre destinée. » (108)

Malgré son intention d'y revenir (282), Mathéo demeure un voyageur de passage, et son attachement à Cuba est du même ordre que son aventure d'une nuit avec Gloria, qu'il ne reverra plus. Il rentre avec le sentiment d'un désir comblé : « Je suis heureux de mon voyage./J'ai un roman. » (288) Durant ces deux semaines, le Québec n'aura jamais été très loin. Quelques chapitres sont d'ailleurs construits à partir de conversations sur Skype avec ses enfants, au cours desquelles il se révèle un conteur aussi tendre que débordant d'imagination. Mais plus encore, l'aventure à Cuba s'avère l'occasion d'interroger son propre pays. Quelques heures après son arrivée, il doit ajuster son corps et son esprit à un nouveau rythme : « Je suis encore habité par ce stress/de mon coin du monde/où tout doit toujours se faire/à pleine vitesse. » (28) Bonjour, Aurélie Lanctôt ! Voici un autre passage qui fait écho à l'article de la directrice de *Liberté* : « Et dire qu'un jour/Cuba faisait rêver les progressistes du monde entier/jusqu'au Québec/où felquistes, rinistes, péquistes et syndicalistes/admiraient ce régime de barbus. » (59) Or, ce temps est révolu, et ceux qui avaient rêvé de révolution sont devenus, aux yeux de Mathéo, de « vieux croûtons/radotant les mêmes slogans/ depuis soixante ans. [...] Le temps des grands frissons est révolu », déclare-t-il, amer d'être « né à une époque sans ambition/ni enthousiasme » (60).

Mathéo ne rate jamais une occasion pourtant, à chaque rencontre qu'il fait, de s'identifier comme un Québécois, ce qui la plupart du temps lui attire des élans de sympathie. Il n'est pas très heureux, toutefois, de se retrouver au milieu de « *tabarnacos* éméchés/de *gorlots* chauds/bikinis trop petits/speedos trop serrés » (129). « Cauchemar!/Mauvais sort ! » (130), s'écrit-il en guise de clin d'œil à la chanson de Charlebois (plus tôt, il avait aussi évoqué Vigneault en parlant de son pays « qui n'est pas vraiment un pays/tout juste une saison » [28]). Un quartier de Viñales, avec ses décorations kitsch, lui apparaît comme « un hommage au Camping/Sainte-Madeleine » (204), alors qu'au Centro de La Havane, il se fait la réflexion que « les quartiers de [s]on pays/sont ternes en comparaison./Lisses, propres, aseptisés » (81). Observant les nuages tandis qu'il fait la planche sur les eaux d'un lac, il « [y] remarque une tête de béluga/et un harfang des neiges » (234). Les allusions au Québec, abondantes, ouvrent sur un processus de réajustement du regard sur l'ici à partir de l'ailleurs.

Au terme de son voyage, il peut certes se réjouir d'avoir un roman en main, mais cela n'empêche pas que des préoccupations de citoyen le poursuivent. Le séjour cubain l'a rendu « sensible au sort du pays,/du continent et du reste du monde/ comme si je m'étais retrouvé dans l'œil de la tempête/et que j'assistais en direct à la liquidation/d'une époque » (243). L'esprit de Fidel se retire dans une forme d'épuisement impuissant, alors que celui de Trump frappe dangereusement à la porte. Par effet de retour, c'est le destin du Québec qui se trouve interrogé : « Et nous là-dedans/francophones isolés du mauvais côté de l'Atlantique ?/Nous sommes encore pris entre l'arbre et l'écorce/entre le passé glorieux des boomers/et un avenir où il n'est plus de bon ton/d'espérer changer le monde/ou de donner naissance à un pays. » (243)

Malgré toutes ces craintes, Cuba demeure, pour le trentenaire de 2019 qu'incarne Mathéo, « un véritable espace de liberté », un lieu où « tout reste à créer » (282). Va-t-il y revenir, comme il le prétend, ou bien tentera-t-il plutôt de rejouer au Québec même cette « sortie de [sa] torpeur » qu'il vient d'expérimenter ? La question doit

sans doute être posée à Gabriel Anctil, mais également à tout lecteur québécois que la lecture de *Cuba libre!* a pu toucher. Né en 1979, Anctil fait partie d'une génération parvenue à l'âge adulte après l'échec du deuxième référendum. On perçoit dans ses propos des échos de l'élan insufflé par le projet indépendantiste (tel que porté par des gens comme Jacques Lanctôt), mais un refus également de céder à la nostalgie dans une forme de ressassement teinté de ressentiment. Que peut-on récupérer des magnifiques idéaux qui ont fait contrepoids à la laideur du mercantilisme sans scrupules des sociétés capitalistes? Le Mathéo d'Anctil n'est pas morose, loin de là! Ouvert au monde, au contraire, bon viveur, guidé par l'*eros* autant qu'animé par l'amour de ses enfants, il cherche la forme d'un monde viable. En dehors de tout militantisme idéologique, semble-t-il, même si, en définitive, son roman est plus politique que celui de Lanctôt. L'écriture du sensible est la manière qu'il a choisie, et qu'il renouvelle au gré de ses déplacements, car «l'écrivain doit toujours chercher la nouveauté/être déstabilisé./De la collision naîtra le papillon» (286).

POÉSIE
D'amour et d'oubli

+ + +

DENISE BRASSARD
Université du Québec à Montréal

Le passage d'une année à une autre a longtemps provoqué chez moi une profonde angoisse. Jusqu'à l'adolescence, à la fois hantée par mes cauchemars enfantins et alertée par le discours des adultes — mes parents, encore imprégnés de l'optimisme d'après-guerre, affirmaient à tout bout de champ qu'il nous faudrait «une bonne guerre» pour arranger les choses —, j'étais chaque fois persuadée que la nouvelle année verrait advenir le pire et que c'en était fait de nous. Aussi avais-je en horreur le jour de l'An. De retour de la traditionnelle messe, alors que nous devions recevoir la bénédiction de mon père et échanger nos vœux, je me précipitais dans ma chambre dont je verrouillais la porte et n'en voulais plus sortir. Si on essayait de m'en tirer de force, je hurlais et me débattais jusqu'à ce qu'on renonce à ma présence. Avec le temps, j'ai compris que l'une des choses qui me rebutaient dans ce rituel était de voir pleurer mon père. Je suppose que cela ne correspondait pas à l'image que je voulais avoir de lui. Or cet homme bon et hypersensible était incapable de bénir ses enfants sans verser quelques larmes. Aujourd'hui, je trouve cela très beau, et je regrette de ne pas avoir profité pleinement de ces moments. Lorsqu'il m'arrive encore de céder à l'angoisse en cette période de transition, je me reconforte en songeant à la douceur de cet homme qui, bien qu'il travaillât seize heures par jour et jusque tard dans la nuit, ne manquait jamais, en rentrant, de faire le tour de la maisonnée afin de s'assurer que tous ses enfants étaient bien rentrés et confortablement couchés, ajustant le chauffage au passage ou encore remontant une couverture sur une épaule.

Je ne sais si c'est parce qu'il a accompagné mon entrée dans une décennie aux pronostics plutôt anxiogènes, mais j'ai trouvé dans le dernier recueil de Pierre Nepveu¹ un semblable réconfort. Voici une œuvre magistrale, d'une grande maturité. Le livre se présente comme un diptyque. Dans la première partie («Avenirs»), le narrateur s'adresse à sa petite-fille, née en 2016; dans la seconde («Intervalles»), il s'adresse à son amoureuse. D'emblée, on est gagné par le charme de cette enfant qui entre en trombe dans la vie, comme éclate la lumière des Plaines où elle se promène en quête d'une partie de ses origines. La prose déliée et sensible met à profit un

1 Pierre Nepveu, *L'espace caressé par ta voix*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019, 110 p.

regard d'une acuité sans pareille. Les poèmes alternent entre la prose et le vers, les vers se faisant complices d'une prose dont la proximité leur confère un aspect récitatif. Ainsi, le rythme syntaxique et les coupes de vers font souvent image.

Le sujet prête parfois sa voix à l'enfant, elle qui entre à peine dans la parole, et sitôt les mots se chargent de promesses, tel un monde qui s'ouvrirait dans le monde, un monde d'une richesse inouïe, mais infiniment complexe. L'une des forces de ce livre est d'ailleurs de conjuguer la violence et la beauté, qui vont de pair dans tant d'expériences humaines et participent du cycle des morts et des naissances :

Ton enfance ne peut rien contre les forces du mal et le vent violent de la beauté.
Mais tu possèdes l'absolue présence et toutes les voyelles font leur nid en toi, creuset des légendes, abîme de toute-puissance. (14)

La fillette est projetée dans le temps, un temps élastique, ainsi que le laisse entendre la citation de François Charron mise en épigraphe : « Des souvenirs qui épousent mon ombre/débarquent du futur. » Le temps s'ouvre comme l'espace à la présence absolue de l'enfant et à sa soif de découvertes. D'un côté, il y a les ancêtres ; de l'autre, les avènements. Car le projet du livre, dont le narrateur fait part à son interlocutrice, était de « laisser des traces non pas derrière/mais devant nous » (66). On suit donc Lily de la petite enfance à l'âge adulte, et jusqu'après la mort de son grand-père.

L'espace caressé par ta voix n'est pas un livre-testament, mais plutôt une méditation sur le plus important legs que nous nous passons de génération en génération, à savoir le langage et tout ce qu'il recèle de possibles, mais aussi d'impuissance. Si l'écriture est déjà pressentie dans l'apprentissage de la langue, le sont également le silence et l'oubli. Un abandon à la fragilité traverse les poèmes, à la faveur duquel le silence et l'oubli se présentent parfois sous un jour positif, voire comme des promesses. Car en vertu de l'objectif que le livre poursuit, l'héritage va dans les deux sens. Avec sa petite-fille, le narrateur réapprend le monde, sa beauté, sa violence, de même que la langue. « À cause de toi j'ai aimé le mot *chenal* » (23 ; l'auteur souligne). Se mettant à hauteur d'enfant, pour ainsi dire, l'auteur fait parler la poésie des choses, évoquant l'émerveillement avec une justesse remarquable. La première neige, écrit-il, « est la plus proche du ciel », et s'y agitent des « nuées d'astérisques déposés par les anges » (17). Autre exemple : « les saules/sont des fontaines gelées où vient boire la lune » (54). La magie des « petits mots » qu'on « brasse dans les mains comme des dés » (69) nous garde des concepts, de la vacuité laissée par le désir de transcendance, alors que tout se suffit ici-bas pour l'enfant, dont le regard n'a encore rien perdu de son acuité.

Dans une très belle suite, le narrateur imagine une « maison aux quatre portes » où se côtoient l'enfance et la mort : « la lumière y pivote au gré des jours et des saisons sur les livres ouverts qu'avalera la nuit » (29). C'est de là qu'il invite sa petite-fille à prendre le relais. Ouverte aux quatre temps de la vie, « aux quatre chemins » (43), « aux quatre vents » (51), « aux quatre horizons » (73), cette maison est un repaire pour les rêves, un rempart contre la violence du dehors, et fait le pont entre l'enfance et l'âge mûr. Par la fenêtre, le narrateur peut même y voir « la poussière de [s]on âge » (42).

Lucide, sans complaisance envers son siècle et sa génération, il ne ménage pas non plus sa petite-fille, qu'il imagine à l'âge des premiers renoncements, des premières ruptures. Par ailleurs, bien que la peur parfois le saisisse, car il ne peut épargner à Lily «l'héritage du désastre» (50), il accueille l'idée qu'à cette nouvelle génération correspond peut-être un changement de paradigme :

[T]on propre futur me prend désormais à témoin,
moi qui ai cru me sauver en écoutant Schubert
et en traînant mes bagages sur le chemin des philosophes.
[...]
Tu me souris désormais avec indulgence
sans révéler les clés de ta propre sagesse,
ni le secret des semis qui jetteront sur nos toits
des bonheurs de thym et de coriandre. (51)

Il l'encourage même à «faire maison nette» (65) quand il ne sera plus. Et cependant, dans l'héritage porté par cette voix attentive, attendrie, aimante, quelque chose demeure d'une véritable présence. Alors qu'il dit ne plus savoir s'il écrit contre ou avec le temps qui passe, confondant sa propre adolescence avec celle de sa petite-fille, il va à sa rencontre dans les rues de la ville :

et pourtant si je te retrouve en marchant
rue Maisonneuve sur la neige vierge
où glisse ta silhouette ébouriffée,
je saurai t'accompagner un peu et te parlerai
comme celui qui t'a devancée à tâtons
sur le chemin des questions sans réponses (52).

Dans ce legs de la présence se tient l'espoir que, peut-être, elle aussi, lorsqu'il sera faible, remplira cette promesse d'accompagnement qu'elle lui aura faite un jour².

En lisant ce livre, on pense à *Plus haut que les flammes*³, de Louise Dupré, ou encore au *Siècle de Jeanne*⁴, d'Yvon Rivard, deux livres évoquant cet amour immense que favorise la grand-parentalité. Mais s'y font aussi entendre de forts accents miro-niens, tant par la complexité des sentiments qu'il exprime que par son lyrisme parfois grinçant ou encore par l'ampleur du vers. Bien qu'un passage de la première partie y fasse directement écho⁵, c'est surtout dans la seconde que la filiation à Miron se fait

2 Ou plutôt qu'il imagine qu'elle lui a faite un jour: «Quand tu seras vieux, vraiment très vieux/et que les jeans déchirés seront hors de saison,/que le polymère couvrira les rues et les routes/et que la ville sera un bouquet de cristal/où la méditation paiera cher/l'objet de ses piétés et ses nids de lumière,/je te parlerai de ma voix la plus douce, j'écouterai/tes trous de mémoire et te prendrai le bras/pour que tu n'entres pas seul dans ta nuit.» (53)

3 Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 105 p.

4 Yvon Rivard, *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005, 398 p.

5 «[N]oublie pas que devant toi celui qui parle/et te dit son amour a connu ses propres angoisses,/qu'il a marché sur des sentiers pauvres et broussailleux/et qu'il doute encore souvent de sa propre substance, [...] entends sa voix se casser dans les aveux,/elle qui vient d'un silence plus grand/que l'empire des

sentir, où, bien qu'il s'en défende⁶, Nepveu s'inscrit dans la plus pure tradition des poèmes d'amour. L'attachement qui s'écrit ici n'a rien d'une passion juvénile. C'est un amour de maturité, un amour de novembre, pourrait-on dire, avec ce que cela suppose de regrets et d'éblouissements, l'amante semblant revenue de quelque oubli, comme une ultime grâce, un joyau de lumière :

et ce fut toi soudain (qui étais-tu, venue de quel oubli?),
récitant sous la douche tes formules de pardon,
ouvrant ton lit aux grands cantiques d'espérance (84).

Un homme dit et répète avoir fait des trous dans le paysage. Un paysage dès lors criblé d'absences et d'oublis : où était-il, et à quelles fins toutes ces agitations qui l'ont tenu en retrait ? Or c'est à la présence que le rappelle la femme aimée, comme le fait sa petite-fille. Cependant, parfois, l'oubli s'impose : en l'occurrence l'oubli du monde, de ses bruits, de sa violence, afin de préserver la fragilité de l'intime :

[...] nous nous coucherons
dans la neige pour y sentir le fond du ciel⁷,
nous aurons peur ensemble des armes de l'époque
et parlerons très doucement comme des fantômes
pour ne pas réveiller en elle l'envie de tout briser (104).

Entre les amants, la parole achoppe, trébuche, tombe, mais toujours se relève, à la faveur de cette mémoire réveillée qui les porte l'un vers l'autre. La voix de l'aimée est douce, chaude. C'est une voix chantante. L'espace qu'elle caresse est un lieu propice. Dans cet espace où elle marche et où il la rejoint⁸ se dessinent des paysages où se rencontrent le silence et la parole, la mémoire et l'oubli. « C'est pareil, les trous et les pleins, /les écarts et la plénitude, on revient toujours /de siècles en soucis qui ont trempé l'âme, /on en ressort éberlué sur les rivages /de la peau meurtrie. » (90) Après tout, comme le laisse entendre la finale du livre, si les animaux font des trous dans le paysage, c'est peut-être aussi pour survivre⁹.

grammaires et des contes/et ses phrases toujours au bord de se rompre/sont les filles d'une tendresse qu'il n'a pas connue./songe que c'est ce défaut aussi qui le fait homme. » (59; je souligne) Difficile de ne pas entendre ici un écho de ces vers de « La marche à l'amour » : « même si j'ai fait de ma vie dans un plongeon/une sorte de marais, une espèce de rage noire/si je fus cabotin, concasseur de désespoir/j'ai quand même idée farouche/de t'aimer pour ta pureté/de t'aimer pour une tendresse que je n'ai pas connue ». Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, 12^e tirage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, coll. « Prix de la revue Études françaises », p. 37; je souligne.

6 « Ce ne sont pas des poèmes d'amour. » (110)

7 Si l'on met en regard le passage de la première partie déjà cité (« la surface si pure de la première neige, qui est la plus proche du ciel » [17]) et celui-ci : « nous nous coucherons/dans la neige pour y sentir le fond du ciel », ils apparaissent comme deux versants d'une même réalité, l'un pointant le sommet, l'autre la profondeur, ce qui suggère qu'en fin de compte, l'élévation et la profondeur participent peut-être d'un même élan, d'un même mouvement.

8 « [O]ù aller sinon avec toi qui marches/vêtue d'automne le long du maïs séché [?] » (91)

9 « [S]auts de page dans l'agenda du vivant, appétits quantiques, chants suspendus/au-dessus du paysage qu'on n'a pas pensé,/où les animaux font des trous pour survivre. » (110)

Au début du livre, le narrateur prête ces mots à sa petite-fille: «C'est ainsi, diras-tu, que j'imagine ce voyage dont j'ai tout oublié. Je suis entrée dans le miroir pour en ressortir nombreuse.» (16) Il en va de l'oubli comme des autres éléments qui structurent l'ensemble du livre: en même temps qu'il en assure la cohérence, il gagne en signifiante. L'ignorance originelle depuis laquelle nous apprenons la langue ne s'apparente-t-elle pas à l'oubli qui nous gagne lorsque la langue se fatigue et que la mémoire nous quitte?

Sache qu'à toi aussi les mots manqueront,
que tu seras pauvre devant les malheurs,
quand l'étau de la vie te serrera de près,
quand l'amour n'aura pas donné ses fruits
et que les couleurs du monde auront terni.
Tu seras devant le barrage du silence
et tu te rappelleras que j'étais pauvre devant les mots
et que j'enviais en toi la promesse de parler,
alors tu renommeras les choses et les êtres,
tu raconteras nos promenades
et nos silences au bord du fleuve gelé. (54)

Ainsi les deux parties du livre se présentent un peu comme les deux faces du miroir que traverse l'enfant, elle aussi surgie de l'oubli. D'un côté, la fillette marche vers l'âge adulte en apprivoisant la parole; de l'autre, la femme d'âge mûr marche en lisant des poèmes pour apaiser le monde. Et on pourrait bien — pourquoi pas? — les imaginer allant de chaque côté de la jeune femme en qui le Miron de «La marche à l'amour» plaçait tous ses espoirs.

+

Il est beaucoup question d'amour dans *Cette blessure est un territoire*¹⁰, un livre inégal, mais d'où émane une grande force, et qui m'a beaucoup intéressée. Billy-Ray Belcourt est un Cri de la nation Driftpile. Son livre, dans une traduction tout à fait convaincante signée Mishka Lavigne, est le troisième à paraître dans la récente collection «Queer» des éditions Triptyque. Le grand intérêt de l'ouvrage est de considérer l'identité *queer* dans une perspective autochtone. On sait que la culture autochtone envisage les genres de manière très nuancée, reconnaissant depuis fort longtemps l'existence de personnes qui naviguent entre le féminin et le masculin¹¹. «*Weesageechak*», c'est ainsi qu'on nomme en cri un corps comme celui du narrateur,

10 Billy-Ray Belcourt, *Cette blessure est un territoire [This Wound is a World]*, traduit de l'anglais par Mishka Lavigne, Montréal, Triptyque, coll. «Queer», 2019, 93 p.

11 En 1990, le terme «*two-spirit*» a été créé pour désigner une réalité reconnue et valorisée dans de très nombreuses nations autochtones, bien que présentant des particularités dans chacune. Très largement utilisé depuis, ce terme fait toutefois l'objet de critiques. On lui reproche notamment d'évoquer un binarisme étranger à la culture autochtone. L'appartenance à la nation passant selon eux avant l'ethnicité et l'identité individuelle, les Autochtones accordent au genre une importance bien moindre que les Occidentaux.

qui se décrit bellement comme « un trickster aux larges épaules qui est tombé du ciel bariolé de maquillage et vêtu de skinny jeans » (7).

L'univers de ce livre est aux antipodes de celui dépeint par Pierre Nepveu, bien que l'amour y apparaisse tout aussi complexe. Empruntant tous les visages, il est trivial dans ses déclinaisons hasardeuses, les déceptions qu'il inflige, la violence qui l'accompagne parfois, et sublime dans la soif insatiable qu'il attise et qui incite à le déjouer, à le défier ou encore à le nier. Pour cette « génération d'hommes qui a appris/à aimer sur grindr » (23), « l'amour et le chagrin sont des fuck friends » (9) :

j'embrasse un étranger et je lui donne un second prénom.
j'appelle ça de l'amour.
ça dure exactement vingt minutes.
je cherche à retrouver cette sensation. (11)

pourquoi mon amour t'a-t-il fait peur ?
est-ce qu'il est trop chemin de terre ? (15)

La poésie de Billy-Ray Belcourt est échevelée, écorchée, mais traversée par une cohérence tragique, un tragique que le sujet assume pleinement, en s'exposant sans ménagement aux rudesses du sort. Un lien entre le sexe et la disparition se tisse d'ailleurs à travers le recueil : les occurrences sont nombreuses où l'amant cherche littéralement à disparaître dans l'étreinte. Cependant il demeure persuadé que l'amour a des vertus curatives, *a fortiori* si l'amant est lui aussi autochtone, car alors ce sont des douleurs similaires qui se rencontrent, l'embrassement des corps laissant entrevoir un éventuel apaisement.

Les titres des poèmes sont programmatiques, et certains ont l'allure de déclarations (ex. : « Nous n'étions pas faits pour nous briser comme ça » [25]). Plusieurs poèmes se présentent sous la forme de fragments numérotés. Ils réunissent des énoncés sans liens apparents et parfois même opposés, qui s'entrechoquent et néanmoins cohabitent pour former des singularités éclatées. D'autres textes procèdent par enchaînements successifs d'épithètes, de désignations ou encore de définitions — on dirait parfois des charades ou encore des cadavres exquis. Entées les unes sur les autres, elles instituent une sorte de poétique de la circularité. Le tout dernier poème, « L'amour est un enseignement de la lune », en offre un très bel exemple, qui se termine ainsi :

réserve est un autre mot pour corps
le corps est un mythe
le corps est la seule bonne nouvelle que te donne le médecin quand tes cellules
partent en vrille
vrille est la frontière que la peau ne sait plus comment surveiller
surveillé est la sensation que tu ressens quand un policier
t'arrête parce qu'il croit que tu conduis un véhicule volé
véhicule volé est le surnom que tu donnes à l'amour (78).

Ainsi s'établit le territoire : à partir d'un point précis, le sujet, comme agi par une force centrifuge, déborde de son centre et s'agrandit, à la manière de cercles concentriques. On pourrait parler ici d'une déconstruction constitutive, ou encore d'un démantèlement expansif. À partir des clichés et des préjugés les plus grossiers et tenaces (envers les gays et les autochtones), on passe à des identités de plus en plus complexes, jusqu'à une presque absence d'identité :

le chagrin est un pseudonyme.
ce n'est pas un nom mais un deuil fait chair
où l'on enrôle les étrangers par la langue dans une blessure collective.
le chagrin habite dans les bas-fonds d'un système
créé pour fabriquer un monde autour de son corps (28).

Pour exprimer les multiples contradictions qui le déchirent, le sujet pratique volontiers l'ironie, laquelle s'accompagne toujours de doutes :

peut-être que je suis une façon de parler.
peut-être que mon corps est une blague d'initiés que tout le monde comprend.
[...]
il a dit : *dieu doit être indien*.
ceci n'est pas un poème d'amour. (55; l'auteur souligne)

4. tous les hommes que je fréquente sont blancs. il s'avère que je suis doué pour aimer ceux qui ont mis le monde en pièces. Je n'arrive pas à décider si c'est de l'ironie ou si c'est déchirant. (56)

2. c'est ironique, je trouve : qu'ensemble, l'amour et le désespoir puissent remplir un corps et qu'on appelle ça *indien*. (60; l'auteur souligne)

Le questionnement sur l'identité *queer* s'allie donc à une interrogation très lucide sur l'identité autochtone, son caractère problématique, insaisissable et même aporétique, comme si les termes « identité » et « autochtone » étaient incompatibles, formant un paradoxe insoluble, à l'instar des corps du narrateur et des hommes blancs qu'il fréquente — d'où peut-être la tentation de se fondre dans l'autre. Si sa critique de l'Occident se fait souvent cinglante¹² et si son sens de la formule et de l'enchaînement donne à plusieurs textes un caractère percutant, jamais l'auteur ne cède au manichéisme et aux oppositions simplistes. Et si le colonialisme le fait souffrir, il souffre également du mépris des gens de sa communauté, comme en témoigne cet homme qui refuse de lui prendre la main pendant une danse. Là où le racisme est le plus aigu, c'est dans « Journal d'Oxford » (l'auteur a étudié à Oxford), une suite

12 On pourrait multiplier les citations, mais je pense en particulier au poème « Si nos corps pouvaient rouiller, nous tomberions en morceaux », qui évoque le meurtre d'une jeune fille, et qui est, bien que finement construit, d'une violence à glacer le sang.

empruntant une forme plus essayistique. Mais là comme ailleurs, le ton est pondéré, la réflexion documentée, ce qui donne à la critique toute sa portée.

Dans un très intéressant «Épilogue», Belcourt affirme que «l'amour est un processus de désincarnation; et qu'à son plus fort, il crée une poétique de la désincarnation» (79). Bien qu'ayant relevé une tentation de disparaître dans l'étreinte, je n'emprunterais pas le terme «désincarnation» pour qualifier la poétique du livre. Du moins, ce n'est pas ce que j'ai ressenti en le lisant. Je parlerais plutôt d'un débordement du corps, que l'auteur évoque d'ailleurs aussi dans son épilogue, en postulant que «le corps est un assemblage, un ramassis de toutes les personnes qui nous ont touchés, pour le meilleur et pour le pire» (81). C'est dire que les poèmes, empreints d'une énergie explosive encore loin de l'apaisement, dépassent l'intention de l'auteur ou y échappent, et c'est tant mieux. Par ailleurs, le «potentiel de la tristesse» (82) auquel il a voulu rendre hommage et, plus précisément, l'«amour revisité par ceux qui sont immensément tristes» (82) en quoi consisterait la proposition de l'autochtonie sont illustrés avec force. S'il est une forme d'apaisement dans ce livre, elle réside surtout en une promesse, laquelle est incarnée, discrètement mais fermement, par la grand-mère. Stoïque, sourire en coin, la *kookum* est placée au cœur du territoire, d'où sa bienveillance irradie. Que ce soit au fil d'une conversation téléphonique ou dans les souvenirs de son petit-fils, elle apparaît comme un guide. Gardienne de la tendresse comme du feu de la colère, elle veille sur le principe féminin qui anime le sujet. Et c'est peut-être d'elle que lui vient cet incommensurable amour.

+

C'est en hommage à sa grand-mère paternelle que Renée Gagnon a écrit *Emparée*¹³, un livre qui m'a laissée sur ma faim, mais qui présente de belles qualités. Ici, le projet est exposé d'entrée de jeu. Dans un «Prologue» versifié, l'auteure donne un aperçu de la vie de cette femme ayant élevé presque toute seule ses treize enfants et à qui elle prête voix. C'est toutefois à son père, «grand échelas qui [les] a couverts/d'amour» (10), qu'elle dédie son livre :

c'est ma grand-mère Galette
forte et frêle
atteinte
et tous les autres
atteints du même trouble
qui m'ont appelée (11).

Un premier poème, en prose, donnant à lire un discours foisonnant, désorganisé, où pointe l'exaspération — la grand-mère en perd des bouts —, contraste avec le poème suivant, en vers, lequel présente une femme alerte, intelligente, imbattable aux cartes, et dont la figure s'estompe à mesure que le livre avance. On note au passage des signes de paralysie, indices, peut-être, d'un accident vasculaire cérébral.

13 Renée Gagnon, *Emparée*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2019, 106 p.

Quoi qu'il en soit, l'amnésie et l'aphasie gagnent du terrain. Dans un discours de plus en plus décousu, mais suivant une logique particulière, s'exprime une véritable force de caractère. Autour de la grand-mère, les visages et les identités se confondent et se perdent, de même que les époques, jusqu'à la replonger dans ses souvenirs d'enfance. Voilà qu'elle anticipe un rendez-vous avec son futur mari, ou encore qu'elle attend la visite de son fils André, mort enfant, qu'elle imagine en adulte fort et accompli, mais qui est en retard. Par moments, on adopte le point de vue de la petite-fille, qu'elle ne reconnaît plus, ou presque plus, mais c'est pour revenir aussitôt à celui de la grand-mère, car ce qui prévaut ici, c'est moins la tristesse de ses proches que l'impasse dans laquelle elle se trouve, l'aphasie et l'amnésie conjuguant leurs effets. Tentant de réapprendre les mots, leur usage, leur sens, elle est à la fois frustrée de ne pas être comprise, ni même écoutée, et convaincue de la réalité de son délire. Ses efforts la montrent encore pleine d'une vie chargée de désirs et terrorisée par ces inconnus qui l'attachent et la confinent à une chambre qui n'est pas la sienne :

je leur mets la main dans la face
les mal élevés
ils l'ont bien mérité

c'est pas parce qu'ils portent un uniforme
qu'ils savent vivre

je me demande qui leur a appris ça
attacher le monde de même (47).

Elle ne sait plus qui elle est, demande qu'on le lui rappelle, perd le fil, le déplore, sachant qu'elle va oublier encore, et n'y pouvant rien. Son discours est plein de trous, une bouche qu'elle ne connaît pas parle à sa place, c'est laborieux, comme ses années de couvent qu'elle retrouve, durant lesquelles elle devait s'occuper de sa sœur Pierrette, trop petite et effrayée par les histoires des autres couventines.

Il y a certainement beaucoup d'amour dans ce livre, dont la force et la beauté tiennent à la finesse de l'écoute et de la construction — notamment l'articulation des souvenirs évoqués. L'apparente simplicité du recueil, qui contraste avec les livres précédents de Gagnon¹⁴, de même que la discrétion de l'auteure relèvent d'un choix légitime et parfaitement cohérent. Néanmoins, il me semble que faire davantage dialoguer le point de vue de la grand-mère et celui de la petite-fille y aurait ajouté de la profondeur. Cela aurait permis de pousser plus loin le travail de la forme, notamment en explorant plus avant les ressorts poétiques de l'aphasie de même que le questionnement sur le langage qu'elle soulève, et ce, sans que les textes perdent de leur intelligibilité.

14 En particulier *Steve McQueen (mon amoureux)*. *Vie imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007, 106 p.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BÉRUBÉ, Renald (dir.), *Cahiers Yves Thériault 2*, Montréal, Les Éditions du dernier havre, 2019, 279 p.

BREHM, Sylvain et Maude

LAFLEUR, *Formes et enjeux de la transmission dans les fictions contemporaines pour adolescents et adolescentes*, Montréal, Nota Bene, 2019, 267 p.

CHEVARIE-LESSARD, Guylaine, *La voix, entre l'audible et le visible. Le processus de création comme mode de connaissance du sujet*, Montréal, Nota Bene, 2019, 234 p.

DUCHARME, Nathalie, *Le roman d'aventures au Québec (1937-1900)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « L'archive littéraire au Québec », 2019, 260 p.

M'FADDEL, Rachida, *La rhétorique de la séduction. Du texte à la toile*, Montréal, Nota Bene, 2019, 135 p.

RICHARD, Gabrielle, *Hétéro, l'école ? Plaidoyer pour une éducation*

antioppressive à la sexualité, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2019, 168 p.

RICHARD, Yvon, *Le chemin de l'école*, Montréal, Léméac, coll. « Phares », 2019, 125 p.

XANTHOS, Nicolas et Anne Martine
PARENT (dir.), *Intérieurs d'Hélène Lenoir*, Montréal, Nota Bene, coll. « contemporanéités », 2019, 262 p.

P O É S I E

AUDET, Martine, *La société des cendres* suivi de *Des lames entières*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019, 120 p.

BELCOURT, Billy-Ray, *Cette blessure est un territoire*, traduit de l'anglais par Mishka **LAVIGNE**, Montréal, Triptyque, coll. « Queer », 2019, 94 p.

BOUDREAU, Geneviève, *Si crue que tu pourrais y mordre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019, 75 p.

CAMPEAU, Sylvain, *Dire encore après...*, Montréal, Triptyque, coll. « t-poésie », 2019, 78 p.

CHALOUX-GENDRON, Virginie, *Cerises de terre*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 2019, 127 p.

DROUIN, Philippe, *Kate et Anna font de la musique*, Montréal, Les Herbes rouges, 2019, 47 p.

FRÉCHETTE, Jean-Marc, *Partition de l'ange*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019, 161 p.

KUNST, Gabriel, *Les cœurs de pomme et leur syntaxe*, Montréal, Triptyque, coll. « poèmes », 2019, 105 p.

MAROIS, Louise, *J'élève des soleils*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019, 108 p.

NEPVEU, Pierre, *L'espace caressé par ta voix*, Montréal, Éditions du Noroît, 2019, 110 p.

REINHARDT, Marc-Alexandre, *Tadmor*, Montréal, Le lézard amoureux, 2019, 103 p.

F I C T I O N S

BEAUCHAMP, Marjolaine, *Martine DELVAUX*, Fanie **DEMEULE**, Marie **DEMERS** (dir.), Marie-Sissi **LABRËCHE**, Maude **LAFLEUR**, Catherine **MAVRİKAKIS**, Katherine **RAYMOND**, Marie-Ève **SÉVIGNY**, *Folles, frues, fortes*, Montréal, Tête première, coll. «Tête dure» 2019, 198 p.

DESROCHERS, Jean-Simon, *Les Limbes*, Montréal, Les Herbes rouges, 316 p.

GIROUX, Robert, *Le monde est fou*, Montréal, Triptyque, coll. «t-minuscule» 2019, 138 p.

HÉBERT, Louis-Philippe, *Le view-master*, Saint-Sauveur-des-Monts, Les Éditions de la Grenouillère, coll. «L'atelier des inédits», 2019, 137 p.

LALONDE, Robert, *Fais ta guerre, fais ta joie*, Montréal, Boréal, 2019, 144 p.

LA CHANCE, Michaël, *Une épine empourprée*, Montréal, Triptyque, coll. «t-minuscule» 2019, 143 p.

THÉRIAULT, Yves, *Cortes pour un homme seul*, préface de Laurent Mailhot, Montréal, Les Éditions du dernier havre, 2019, 153 p.

TREMBLAY, Larry, *Le deuxième mari*, Québec, Alto, 2019, 144 p.

R E V U E S

Études littéraires, «Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain», vol. 48, n°3, 2019, 159 p.

Francofonía, «Les enjeux de la mémoire dans la littérature et les arts contemporains de la République

démocratique du Congo», vol. 76, Printemps 2019, 222 p.

Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu, «666 — Friedrich Nietzsche», Montréal, Nota Bene, n°7, 2019, 191 p.

C E U V R E S H Y B R I D E S

BOUDREAU, Geneviève, *La vie au-dehors*, Montréal, Boréal, 2019, 168 p.

GAUVREAU, Marcelle, *Lettres au Frères Marie-Victorin. Correspondance sur la sexualité humaine*, présentées par Yves Gingras et Craig Moyes, Montréal, Boréal, 2019, 280 p.

ISSENHUTH, Jean-Pierre, *Le jardin parle*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. «La ligne du risque», 2019, 270 p.

R É S U M É S

+ + +

STEFANIA CUBEDDU-PROUX « CONNAISSEZ-VOUS CET HOMME ? » POUR UNE POÉTIQUE DU GENRE POLICIER DANS L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN

« Connaissez-vous cet homme ? » demande Jack Waterman, une photo à la main, à Ferlinghetti dans *Volkswagen Blues* (1984). Bien que les romans de Jacques Poulin ne puissent à proprement parler être considérés comme des romans policiers, ils ne cessent de flirter avec le genre. Les enquêtes, les poursuites, les personnages-détectives, les dialogues évoquant les classiques de la littérature autant que du cinéma *noir* abondent dans son œuvre. Cette relation se renforce d'ailleurs si l'on considère la démarche ludique que cette œuvre sollicite sans cesse et qui pousse son lecteur à jouer avec elle. La poétique de l'entre-deux est lisible alors dans l'ambiance particulière qui baigne cette écriture, entourée de flou, comme d'une sorte de brouillard qui rappelle celui qui enveloppe tant de scènes au cinéma comme dans l'œuvre de Poulin. Dans cette démarche, la ville, cadre récurrent du genre, s'impose avec le jeu des objets et des situations qu'elle offre à l'écriture. Cette ville est bien évidemment la ville de Québec, si essentielle à l'œuvre, où elle est plus qu'un simple décor, le pôle d'attraction de l'action, du mouvement des personnages. À travers cette étude, menant l'enquête à son tour, l'auteure se propose d'interroger la présence du registre policier dans cette œuvre, afin de dévoiler — ou peut-être pour mettre à mal — l'énigme policière poulinienne.

+

HÉLÈNE DESTREMPES UNE PETITE MUSIQUE DE VIE. RÉFÉRENCES ET ANALOGIES MUSICALES DANS LES ROMANS DE JACQUES POULIN

Les romans de Jacques Poulin accordent un rôle de première importance à la musique et tout particulièrement à la chanson, notamment à la chanson française. Cette dernière est inscrite en filigrane des principaux romans de l'auteur, de *Volkswagen Blues* à *Un jukebox dans la tête*, en passant par *Le vieux Chagrin*, autant de titres évoquant la nature profondément musicale de son œuvre. Cette présence de la chanson n'est d'ailleurs pas étrangère à « la petite musique » des romans de Poulin, qui lui confère une tonalité si singulière. Dans le cadre de cette étude, il sera plus particulièrement

question du réseau de correspondances musicales traversant les romans de Jacques Poulin et de l'importance majeure de cette dimension du texte comme relais interprétatif de l'œuvre poulinienne.

+

JEAN MORENCY LE CYCLE DE JACK WATER, OU LE GRAND ROMAN PULVÉRISÉ

En s'appuyant sur les trois grandes tendances qui informent les romans de Poulin (l'américanité, la francité et la franco-américanité), cet article vise à mettre en lumière comment la pratique de la série et du cycle romanesques a guidé l'écrivain dans la construction de son œuvre. Cette sérialité, qui est caractérisée par le paradoxe résidant entre l'ambition secrète du grand roman et la modestie apparente du discours romanesque, a accompagné l'élaboration de ce qu'on a appelé le cycle de Jack Waterman, qui regroupe les romans publiés dans le sillage de *Volkswagen Blues*. Toutes ces œuvres expriment bien les apories qui sont constitutives du grand roman américain et plus largement encore franco-américain.

+

XAVIER PHANEUF-JOLICOEUR «VERS UN ESPACE QUI PRENAIT VIE À CHAQUE FOULÉE.» PUISSANCES DES ATAVISMES DE RAYMOND BOCK

Si certains ont perçu dans *Atavismes* (2011), recueil de Raymond Bock, un mouvement d'inquiétude, d'étiollement, de désespoir, cet article propose qu'il ne s'agit pas là de la finalité du livre : celui-ci affecterait plutôt le repli par entêtement vital, précisément pour échapper aux impasses. On étudie d'abord l'équivoque, qui est au cœur du recueil, à la lumière de manifestations de l'irrésolution chez les personnages, des brouillages qui marquent l'écriture et les voix de ces protagonistes, mais aussi de leurs élans de violence et de fuite. On avance ensuite, en s'appuyant sur la figure du coureur des bois — l'être de l'entre-deux, des risques et des possibles — que si *Atavismes* accélère, dans la fiction, le mouvement de la défaite, c'est moins pour déplorer un affaiblissement irrésistible que pour harnacher, de façon souterraine, les forces qui mènent à l'épuisement en espérant en tirer une détermination et une vigueur neuves.

+

CAROLINE PROULX DIRE LE MAL. ARTHUR BUIES, ÉCRIVAIN MAUDIT

Si on reconnaît mieux aujourd'hui l'indéniable contribution d'Arthur Buies à la littérature québécoise, jusqu'à le considérer comme « le meilleur écrivain du XIX^e siècle », il n'en a pas toujours été ainsi, son œuvre ayant suscité toutes sortes de réactions négatives jusque dans les années soixante. Dissimulée derrière le personnage de l'anticlérical et du pamphlétaire, s'y révèle — en particulier dans les *Lettres sur le Canada* et *La Lanterne* — une pensée sur la nature et la condition humaines qui mérite d'être étudiée précisément dans l'angle qui a fait de Buies un maudit. En travaillant sans relâche à circonscrire un certain symptôme collectif, Buies engage le

lecteur à reconnaître les effets d'un « mal » qui déborde le cadre de son époque et, comme le font d'autres écrivains et penseurs avec lesquels il dialogue, à considérer la littérature comme le lieu de la transmission d'un savoir à la fois dérangeant et essentiel.

+

ISABELLE PROULX À CHEVAL SUR LA FRONTIÈRE ENTRE DEUX ÉTATS. FIGURE CHEVALINE ET REPRÉSENTATIONS IDENTITAIRE, CULTURELLE ET SPATIALE DANS *FAITES DE BEAUX RÊVES* DE JACQUES POULIN

Faites de beaux rêves de Jacques Poulin raconte les aventures de Limoilou, d'Amadou et de son frère Théo lors d'une joyeuse escapade au Mont-Tremblant où ils assistent au Grand Prix du Canada de Formule 1. Entre les courses des « dix mille chevaux lâchés d'un coup » sur la piste, ce trio de gais lurons passera son temps « à inventer toutes sortes d'histoires ». La mise en récit du réel et de l'imaginaire sera pour eux l'occasion d'une véritable « métamorphose ludique de l'ego » (Ricoeur). Incarnant une sorte de Don Quichotte québécois aux allures de mousquetaire chevaleresque et de cowboy téméraire, Théo s'avèrera être à la fois un modèle et un guide pour Amadou, « commis aux écritures » en quête de son identité. Cette étrange petite fable poulinienne est en quelque sorte une invitation amicale à se laisser prendre au jeu de la littérature, autrement dit, à apprendre à rêver le monde autrement.

+

PAMELA V. SING MÉTIS IMAGINAIRES, PENSÉES MÉTISSÉS ET IMAGINAIRE MÉTISSÉ CHEZ JACQUES POULIN

Aujourd'hui, il serait problématique d'imaginer que le « grand roman de l'Amérique » puisse ne pas inclure des personnages et des thèmes autochtones. Cependant, la représentation d'Autochtones par des auteurs allochtones s'avère une entreprise tout aussi problématique. Comment s'y prendre en évitant les images fausses, réductrices, soit d'une manière respectueuse et bien informée ? Dans cet article, Pamela Sing propose des éléments de réponse à cette question en examinant le rôle joué par le personnage de la Métisse dans *Volkswagen Blues* et dans *L'homme de la Saskatchewan* de Jacques Poulin.

+

JIMMY THIBEAULT LE COMPLEXE DU SCAPHANDRIER. L'ÉCRITURE DU SOI DANS L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN : DE L'ISOLEMENT À L'UNIVERSEL

Il y a, dans le roman *Volkswagen Blues*, cette image du complexe du scaphandrier pour décrire une période de replis sur soi vécue par le personnage de Jack Waterman. Dans le chapitre où il en est question, Waterman pose sa condition d'écrivain comme une condition qui le pose en marge de la vie qui passe et qui amène avec elle les gens qu'il aime sans qu'il s'en rende compte. La description fait certainement référence au rapport que Jack entretient avec son frère Théo, mais on peut aussi l'appliquer aux

protagonistes des romans qui précèdent *Volkswagen Blues*, des êtres marginalisés qui se coupent du monde qui les entoure. À la sortie de sa crise, Jack Waterman précise que le mouvement de replis sur soi, d'isolement, que représente l'image du scaphandrier a cependant ceci de rassurant qu'il sait que quelqu'un reste à la surface pour veiller sur soi et pour actionner la pompe qui donne de l'air. Si dans les premiers romans, l'isolement semble complet, conduisant certains à une sorte de suicide social, il n'en est rien dans *Volkswagen Blues* puisque la Grande Sauterelle reste à la surface pour prendre soin de lui. À partir de ce moment, on relève dans l'œuvre un changement dans son rapport du soi avec le monde. Tout se passe comme s'il y avait un désir plus marqué d'aller vers l'autre, d'accepter le besoin que le soi a de l'autre et que cet autre a de soi.

ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

STEFANIA CUBEDDU-PROUX « CONNAISSEZ-VOUS CET HOMME ? » POUR UNE POÉTIQUE DU GENRE POLICIER DANS L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN
(“CONNAISSEZ-VOUS CET HOMME?” FOR A POETICS OF THE CRIME NOVEL IN THE WORK OF JACQUES POULIN)

“Connaissez-vous cet homme?” is the question Jack Waterman asks Ferlinghetti, photo in hand, in *Volkswagen Blues* (1984). Although Poulin’s novels cannot properly be described as crime novels, they are always playing with this genre. Investigations, chases, detectives, and dialogues referring to *noir* literary and film classics are frequent. The relationship is even stronger if we consider the playfulness that Poulin’s work constantly solicits, drawing the reader into the game. A poetics of the in-between characterizes the special atmosphere that surrounds the writing: a blurred, fog-like quality shared by countless movies as well as scenes in Poulin’s work. The urban setting that is a recurring feature of the crime genre is a necessary feature, providing the writing with a shifting set of objects and situations. The city, of course, is Québec, a key element of the work: more than a mere backdrop, it is a powerful force affecting the novel’s action and its characters’ movement. In this article, the author herself becomes an investigator, questioning the presence of the crime novel register in *Volkswagen Blues* and seeking to elucidate—or perhaps roughly interrogate—the enigma of Poulin as a crime novelist.

+

HÉLÈNE DESTREMPES UNE PETITE MUSIQUE DE VIE. RÉFÉRENCES ET ANALOGIES MUSICALES DANS LES ROMANS DE JACQUES POULIN
(A LITTLE LIFE MUSIC. MUSICAL REFERENCES AND ANALOGIES IN THE NOVELS OF JACQUES POULIN)

The novels of Jacques Poulin give great emphasis to music and songs, especially French songs. The latter run through Poulin’s major novels, from *Volkswagen Blues* to *Un jukebox dans la tête* and *Le vieux chagrin*—all titles referring to the profoundly musical nature of his work. The presence of songs is part of the “little music” that give the novels such a singular tone. This article focuses on the network of musical

correspondences appearing throughout Poulin's novels and the importance of this dimension of the text as an interpretive vantage point.

+

JEAN MORENCY LE CYCLE DE JACK WATER, OU LE GRAND ROMAN PULVÉRISÉ
(THE JACK WATER CYCLE, OR THE GREAT PULVERIZED NOVEL)

Focusing on three major elements that shape Poulin's novels—the condition of being American, of being French, and of being Franco-American—this article tries to understand how the construction of Poulin's work has been guided by his use of the series and the novelistic cycle. Seriality—which paradoxically combines a secret ambition to produce a great novel with a seemingly modest novelistic discourse—is a feature of what we may call the Jack Waterman cycle, i.e., the novels published in the aftermath of *Volkswagen Blues*. All of these works express the aporias that are basic elements of the great American novel, and, more widely, of the great Franco-American novel.

+

XAVIER PHANEUF-JOLICOEUR «VERS UN ESPACE QUI PRENAIT VIE À CHAQUE FOULÉE.» PUISSANCES DES ATAVISMES DE RAYMOND BOCK
(“VERS UN ESPACE QUI PRENAIT VIE À CHAQUE FOULÉE.” POWERS OF RAYMOND BOCK'S ATAVISMES)

While some have seen in Raymond Bock's short story collection *Atavismes* (2011) a movement of dread, loss of vitality, and despair, this article argues that such is not the book's aim. The affectation of withdrawal, produced by a vital stubbornness, is actually designed to provide a way out of a dead end. We first analyze the ambiguity that is at the heart of the short stories, focusing on the indecisiveness of certain characters, the murkiness of the writing and the protagonists' voices, and their impulses towards violence and flight. Basing ourselves on the figure of the *coureur de bois*—which embodies risk, possibility, and the in-between—we argue that while *Atavismes* accelerates the movement of defeat in fiction, this is done not to lament an irreversible process of deterioration, but rather to harness, at a subterranean level, the forces that lead to exhaustion in hopes of gaining from them a renewal of strength and determination.

+

CAROLINE PROULX DIRE LE MAL. ARTHUR BUIES, ÉCRIVAIN MAUDIT
(GIVING VOICE TO EVIL. ARTHUR BUIES, REJECTED “ÉCRIVAIN MAUDIT”)

There is now greater recognition of Arthur Buies's undeniable contribution to Québécois literature—he is even said to be “the best writer of the 19th century”. However, this has not always been the case, with a wide range of negative reactions to his work persisting into the 1960s. Concealed behind his anticlericalism and pamphleteering, he offers—especially in *Lettres sur le Canada* and *La Lanterne*—a way of

thinking about human nature and the human condition that deserves to be studied precisely from the perspective that made Buies into a rejected “écrivain maudit”. Working tirelessly to define a collective symptom, Buies asks the reader to recognize the effects of an “evil” that goes beyond the framework of his time, and, like other thinkers and writers with whom he is in dialogue, to view literature as the place where a certain kind of knowledge, both disturbing and essential, can be transmitted.

+

ISABELLE PROULX À CHEVAL SUR LA FRONTIÈRE ENTRE DEUX ÉTATS. FIGURE CHEVALINE ET REPRÉSENTATIONS IDENTITAIRE, CULTURELLE ET SPATIALE DANS *FAITES DE BEAUX RÊVES* DE JACQUES POULIN
(STRADDLING THE BORDER BETWEEN TWO STATES. HORSE FIGURE AND IDENTITY-BASED, CULTURAL AND SPATIAL REPRESENTATIONS IN JACQUES POULIN'S *FAITES DE BEAUX RÊVES*)

Jacques Poulin's *Faites de beaux rêves* relates the adventures of Limoilou, Amadou and his brother Théo during a fun-filled outing to Mont-Tremblant where they attend the Canadian Formula One Grand Prix. Between races involving “dix mille chevaux lâchés d'un coup” on the track, the merry threesome spend their time “à inventer toutes sortes d'histoires.” Shaping real and imaginary elements into a narrative becomes an opportunity for them to experience a genuine “métamorphose ludique de l'ego” (Ricœur). Théo, a kind of Québécois Don Quixote bearing himself like a chivalrous musketeer/reckless cowboy, is both model and guide for Amadou, “com-mis aux écritures” who is searching for his identity. Poulin's strange little fable is a friendly invitation to enter the playful world of literature or, in other words, to learn to dream the world differently.

+

PAMELA V. SING MÉTIS IMAGINAIRES, PENSÉES MÉTISSÉS ET IMAGINAIRE MÉTISSÉ CHEZ JACQUES POULIN
(IMAGINARY MÉTIS, CROSS-CULTURAL THOUGHTS AND A CROSS-CULTURAL IMAGINARY WORLD IN THE WORK OF JACQUES POULIN)

Today, imagining the “great American novel” without any Indigenous characters or themes would be seen as problematic. Equally problematic, however, is the representation of Indigenous characters by non-Indigenous writers. How can this be done in a respectful and well-informed way, avoiding false and reductive images? Pamela Sing suggests possible answers by examining the role of the Métisse in Jacques Poulin's *Volkswagen Blues* and *L'homme de la Saskatchewan*.

+

JIMMY THIBEAULT LE COMPLEXE DU SCAPHANDRIER. L'ÉCRITURE DU SOI
DANS L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN : DE L'ISOLEMENT À L'UNIVERSEL
(THE DEEP-SEA DIVER'S COMPLEX. WRITING THE SELF IN THE WORK OF
JACQUES POULIN: FROM ISOLATION TO THE UNIVERSAL)

In the novel *Volkswagen Blues*, the image of the deep-sea diver's complex is used to describe a period of withdrawal experienced by Jack Waterman. In the chapter where this occurs, Waterman defines his condition as a writer as one that puts him on margins of life; life, as it passes by, brings him the people he loves without him realizing it. This description clearly refers to Jack's relation with his brother Théo, but it can also be applied to protagonists of earlier novels: marginalized people who cut themselves off from the world around them. As he emerges from his crisis, Jack Waterman says that the movement toward withdrawal and isolation represented by the image of the deep-sea diver has something reassuring about it, because he knows there is someone at the surface who is watching over him and who will activate the pump that gives him air. In previous novels, isolation appears to be complete, leading some characters to a kind of social suicide, but this is not the case in *Volkswagen Blues* where Grande Sauterelle stays at the surface to take care of him. From this point on, there is a change in the relation of self to world as depicted in Poulin's work. There seems to be a stronger desire to go towards the other, accepting the other's need for oneself and one's own need for the other.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

STEFANIA CUBEDDU-PROUX « CONNAISSEZ-VOUS CET HOMME ? » POUR UNE POÉTIQUE DU GENRE POLICIER DANS L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN (¿CONOCEN USTEDES A ESTE HOMBRE?). PARA UNA POÉTICA DEL GÉNERO POLICÍACO EN LA OBRA DE JACQUES POULIN)

«¿Conocen ustedes a este hombre?», pregunta Jack Waterman, con una foto en la mano, a Ferlinghetti en *Volkswagen Blues* (1984). Aunque las novelas de Jacques Poulin no pueden, hablando con propiedad, considerarse como novelas policíacas, no dejan de coquetear con este género. Abundan en su obra las encuestas, las persecuciones, los personajes-detectives, los diálogos que evocan tanto los clásicos de la literatura como el cine *negro*. Por cierto, esta relación se refuerza si se considera el enfoque lúdico que dicha obra solicita constantemente y lleva a su lector a jugar con la misma. La poética del intervalo es entonces legible en el ambiente particular en el cual esta escritura está inmersa, rodeada de imprecisión, como una especie de niebla que recuerda aquella que rodea tantas escenas en el cine y en la obra de Poulin. En este enfoque, la ciudad, marco recurrente del género, se impone con el juego de los objetos y las situaciones que ofrece a la escritura. Dicha ciudad es evidentemente Quebec, tan esencial para la obra, donde más que un simple decorado, es el polo de atracción de la acción, del movimiento de los personajes. A través de este estudio, dirigiendo a su vez la encuesta, la autora se propone interrogar la presencia del registro policial en esta obra, a fin de desvelar -o quizás para echar a perder- el enigma policial de Poulin.

+

HÉLÈNE DESTREMPES UNE PETITE MUSIQUE DE VIE. RÉFÉRENCES ET ANALOGIES MUSICALES DANS LES ROMANS DE JACQUES POULIN (UNA MUSIQUITA DE VIDA. REFERENCIAS Y ANALOGÍAS MUSICALES EN LAS NOVELAS DE JACQUES POULIN)

Las novelas de Jacques Poulin otorgan un papel de primera importancia a la música y en particular a la canción, sobre todo a la canción francesa. Esta última está inserta como filigrana en las principales novelas del autor, desde *Volkswagen Blues* hasta *Un*

jukebox dans la tête (Una gramola en la cabeza), pasando por *Le vieux chagrin* (La vieja pena), otros tantos títulos que evocan la índole profundamente musical de su obra. Por cierto, esta presencia de la canción no es ajena a «la musiquita» de las novelas de Poulin, que le confiere una tonalidad tan singular. En el ámbito de este estudio, se tratará particularmente de la red de correspondencias musicales que atraviesan las novelas de Jacques Poulin y de la gran importancia de esta dimensión del texto como relevo interpretativo de la obra de Poulin.

+

**JEAN MORENCY LE CYCLE DE JACK WATER, OU LE GRAND ROMAN PULVÉRISÉ
(EL CICLO DE JACK WATER, O LA GRAN NOVELA PULVERIZADA)**

Apoyándose en las tres grandes tendencias que informan a Poulin para sus novelas (la americanidad, la francidad y la franco-americanidad), este artículo aspira a poner en evidencia cómo la práctica de la serie y del ciclo novelesco ha guiado al escritor en la construcción de su obra. Esta serialidad, que se caracteriza por la paradoja que se sitúa entre la ambición secreta de la gran novela y la aparente modestia del discurso novelesco, ha acompañado la elaboración de lo que llamamos el ciclo de Jack Waterman, que reúne las novelas publicadas en las huellas de *Volkswagen Blues*. Todas estas obras expresan bien las aporías que son constitutivas de la gran novela estadounidense, y aún más ampliamente, franco-americana.

+

**XAVIER PHANEUF-JOLICOEUR «VERS UN ESPACE QUI PRENAIT VIE À CHAQUE
FOULÉE.» PUISSANCES DES ATAVISMES DE RAYMOND BOCK
(«HACIA UN ESPACIO QUE COBRABA VIDA A CADA PASO»). PODERES DE
ATAVISMES, DE RAYMOND BOCK)**

Si bien algunos percibieron en *Atavismes* (Atavismos) (2011), obra de Raymond Bock, un movimiento de inquietud, debilitamiento, desesperación, este artículo sugiere que no es ésta la finalidad de la obra: afectaría más bien el repliegue por terquedad vital, precisamente para escapar de los estancamientos. En primer lugar, se trata de analizar el equívoco, que ocupa el corazón del libro, a la luz de manifestaciones de la irresolución en los personajes, de las interferencias que caracterizan la escritura y las voces de estos protagonistas, pero también de sus arranques de violencia y de fuga. Luego el estudio establece, apoyándose en la figura del corredor de los bosques –el ser del intervalo, de los riesgos y los posibles– que si bien *Atavismes* acelera, en la ficción, el movimiento de la derrota, es menos para lamentar un debilitamiento irresistible que para aprovechar, de forma oculta, las fuerzas que llevan al agotamiento, a la espera de sacar de ello una determinación y un vigor nuevos.

+

CAROLINE PROULX DIRE LE MAL. ARTHUR BUIES, ÉCRIVAIN MAUDIT
(HABLAR MAL. ARTHUR BUIES, ESCRITOR MALDITO)

Si se reconoce mejor hoy en día la innegable contribución de Arthur Buies a la literatura quebequense, hasta el punto de considerarlo como «el mejor escritor del siglo XIX», no siempre ha sido así, ya que, hasta los años sesenta, su obra suscitó toda clase de reacciones negativas. Disimulado detrás del personaje de lo anticlerical y lo panfletario, se revela –en particular con *Lettres sur le Canada* (Cartas sobre Canadá) y *La Lanterne* (La Linterna)– un pensamiento sobre la naturaleza y condición humanas que merece estudiarse precisamente bajo el ángulo que hizo de Buies un maldito. Trabajando sin descanso para circunscribir cierto síntoma colectivo, Buies incita al lector a reconocer los efectos de un ‘mal’ que desborda el marco de su época y, al igual que hacen otros escritores y pensadores con los cuales dialoga, a considerar la literatura como el lugar de transmisión de un saber a la vez inoportuno y esencial.

+

ISABELLE PROULX À CHEVAL SUR LA FRONTIÈRE ENTRE DEUX ÉTATS. FIGURE CHEVALINE ET REPRÉSENTATIONS IDENTITAIRE, CULTURELLE ET SPATIALE DANS *FAITES DE BEAUX RÊVES* DE JACQUES POULIN
(A CABALLO EN LA FRONTERA ENTRE DOS ESTADOS. FIGURA CABALLUNA Y REPRESENTACIONES IDENTITARIA, CULTURAL Y ESPACIAL EN *FAITES DE BEAUX RÊVES*, DE JACQUES POULIN)

Faites de beaux rêves (Tengan ustedes hermosos sueños) de Jacques Poulin, cuenta las aventuras de Limoilou, Amadou y su hermano Théo durante una alegre escapada a Mont-Tremblant, donde asisten al Gran Premio de Canadá de Formula I. Entre las carreras de los «diez mil caballos que se sueltan de golpe» en la pista, este trío de jaraneros se pasa el tiempo «inventando toda clase de historias». El relato de lo real y lo imaginario es para ellos una oportunidad para una «verdadera metamorfosis lúdica del *ego*» (Ricoœur). Encarnando una especie de Don Quijote quebequense con aspecto de mosquetero caballeresco y de vaquero temerario, Théo resulta ser a la vez un modelo y un guía para Amadou, oficinista de poca categoría a la búsqueda de su identidad. Esta extraña fabulita a lo Poulin es en algún modo una amistosa invitación a caer en el juego de la literatura; dicho de otro modo, a aprender a soñar con un mundo diferente.

+

PAMELA V. SING MÉTIS IMAGINAIRES, PENSÉES MÉTISSÉS ET IMAGINAIRE MÉTISSÉ CHEZ JACQUES POULIN
(MESTIZOS IMAGINARIOS, PENSAMIENTOS MESTIZOS E IMAGINARIO MESTIZADO EN JACQUES POULIN)

Hoy en día sería problemático imaginar que la «gran novela de América» pudiera no incluir personajes y temas indígenas. No obstante, la representación de indígenas por autores no indígenas resulta una empresa igual de problemática. ¿Cómo actuar evitando las imágenes falsas, reductoras, esto es, de una manera respetuosa

y bien informada? En este artículo, Pamela Sing propone elementos de respuesta a esta cuestión al examinar el papel que desempeña el personaje de la indígena en *Volkswagen Blues* y *L'homme de la Saskatchewan* (El hombre de Saskatchewan), de Jacques Poulin.

+

JIMMY THIBEAULT LE COMPLEXE DU SCAPHANDRIER. L'ÉCRITURE DU SOI DANS L'ŒUVRE DE JACQUES POULIN : DE L'ISOLEMENT À L'UNIVERSEL (EL COMPLEJO DEL BUZO. LA ESCRITURA DEL UNO MISMO EN LA OBRA DE JACQUES POULIN: DESDE EL AISLAMIENTO HASTA LO UNIVERSAL)

Existe, en la novela *Volkswagen Blues*, esta imagen del complejo del buzo para describir un periodo de repliegue sobre sí mismo que vive el personaje de Jack Waterman. En el capítulo en el cual se trata este tema, Waterman plantea su condición de escritor como una condición que lo sitúa al margen de la vida que pasa y trae consigo a la gente a la que él ama sin que se dé cuenta de ello. No cabe duda que la descripción se refiere a la relación que mantiene Jack con su hermano Théo, pero también se puede aplicar a los protagonistas de las novelas anteriores a *Volkswagen Blues*, unos seres marginalizados que se aíslan del mundo que los rodea. Al salir de su crisis, Jack Waterman precisa que el movimiento de repliegue sobre uno mismo, de aislamiento, que representa la imagen del buzo, tiene sin embargo algo que tranquiliza: sabe que alguien permanece en la superficie para velar sobre uno y accionar la bomba que proporciona aire. Si bien en las primeras novelas el aislamiento parece total, conduciendo seguramente a una especie de suicidio social, no hay nada de esto en *Volkswagen Blues*, puesto que, al igual que La Grande Sauterelle (La Langosta Grande, apodo que le da el protagonista a una mestiza que tiene las piernas largas), permanece en la superficie para cuidar de él. A partir de este momento, se observa en la obra un cambio en su relación del uno con el mundo. Todo sucede como si hubiera un deseo más marcado de ir hacia el otro, de aceptar la necesidad que el uno tiene del otro y que este otro tiene de uno.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

DENISE BRASSARD est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Poète et essayiste, elle a publié notamment *L'épreuve de la distance* (Éditions du Noroît, 2010), *La rive solitaire* (Éditions du Noroît, 2008) et *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette* (VLB éditeur, 2007 — Prix Raymond-Klibansky). Elle a codirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* (en collaboration avec Evelyne Gagnon; XYZ, 2010), et signé de nombreux articles, essais et fictions, parus au Québec et à l'étranger.

+

STEFANIA CUBEDDU-PROUX est docteure en littératures francophone et comparée, disciplines qu'elle enseigne à l'Université Paris Nanterre, où elle est membre associé du Centre des sciences des littératures en langue française. Sa thèse de doctorat, soutenue à l'université Paris Sorbonne, portait sur la ville de Québec dans l'œuvre complète de Jacques Poulin et est en cours de publication. Tout en poursuivant ses recherches sur la littérature québécoise (entre autres, sur l'œuvre de Jacques Poulin) et les représentations littéraires de l'espace urbain, elle a élargi ses recherches et publié de nombreux articles sur d'autres problématiques (texte et images, réécriture des mythes, migrations...). Elle a également codirigé les ouvrages *L'Atlantique littéraire au féminin, xx^e-xxi^e siècles. Approches comparatistes* (PUBP, sous presse), *Lettres francophones en chronotopes* (L'Harmattan, 2017), *Regards sur le cosmopolitisme européen : frontières et identités* (Peter Lang, 2011).

+

HÉLÈNE DESTREMPES est professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Moncton, au Nouveau-Brunswick, où elle enseigne la littérature québécoise et l'approche interculturelle en analyse littéraire. Ses recherches actuelles portent sur les questions d'interculturalité et, plus spécifiquement, sur celle de la représentation des Autochtones dans la littérature québécoise. Elle s'intéresse

également au discours littéraire autochtone, au sujet duquel elle a publié de nombreux articles et chapitres de collectifs.

+

DOMINIQUE GARAND est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Spécialiste du discours polémique et de l'agonistique littéraire, il a publié plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, dont *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* (Liber, 2003) et *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics* (Hurtubise, 2014). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise, 2004; prix Jean Éthier-Blais). Son dernier ouvrage en date est un roman, *Florence, reprise* (Leméac, 2015).

+

TANIA GRÉGOIRE est chargée de cours au Département d'études françaises de l'Université Sainte-Anne. Elle est aussi doctorante en études littéraires à l'Université de Moncton. Elle s'intéresse à la question identitaire dans les littératures autochtones de langue française. Elle a, par ailleurs, complété une maîtrise en lettres à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Son mémoire portait sur le changement social et le processus utopique dans deux romans d'Élisabeth Vonarburg. Elle a récemment participé à l'ouvrage collectif *Marguerite-A. Primeau, première femme de lettres du Far Ouest canadien* (2019).

+

JEAN MORENCY est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Moncton. Son principal champ de recherche est la question de l'américanité de la littérature québécoise, à laquelle il a consacré deux ouvrages, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin* (1994) et *La littérature québécoise dans le contexte américain* (2012) ainsi que plusieurs articles savants et chapitres d'ouvrages collectifs. Il est membre de l'Académie des arts, des lettres et des sciences humaines de la Société Royale du Canada.

+

XAVIER PHANEUF-JOLICOEUR entame sa deuxième année au doctorat au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill (DLLF) sous la supervision d'Isabelle Daunais. Sa thèse, financée par une bourse d'études supérieures du Canada Vanier, examine un motif, *faire le mort*, dans des récits d'après-guerre de Beckett, Céline, Duras et Simon. En 2014, après avoir terminé ses études en droit à McGill, il a entrepris une maîtrise en écriture littéraire, sous la supervision d'Alain Farah, dont le volet critique portait sur *Atavismes*. Il a notamment publié un article dans la revue

Chameaux de l'Université Laval (2018), coorganisé un colloque intitulé *Pour une poétique du rap* (2017) et présenté des communications lors de colloques étudiants (2017). Il a depuis peu lancé un balado de théorie littéraire, intitulé *Points critiques*, au DLLF.

+

CAROLINE PROULX est chargée de cours au Département d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal et elle occupe également un poste au Collège Ahuntsic où elle enseigne les littératures française, québécoise et étrangères. Spécialiste des rapports entre littérature et psychanalyse, les conclusions de sa thèse, *Violence du réel et fragmentation chez Hubert Aquin et Marguerite Duras* (en cours de publication), ont orienté ses recherches actuelles qui portent sur le savoir de l'œuvre comme malédiction chez des écrivains de la modernité et de la période contemporaine. Dans cette optique, elle s'intéresse d'ailleurs aux croisements entre psychanalyse, politique et anthropologie. Son dernier ouvrage publié en collaboration avec Sylvano Santini, *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire*, est paru chez P.I.E. Peter Lang en 2015.

+

ISABELLE PROULX est doctorante à l'Université de Sherbrooke. Sa thèse porte sur la représentation du cheval dans les récits québécois. Elle a été membre du Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ) et assistante de direction de la revue *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*. Par ailleurs, elle a collaboré à titre d'assistante de recherche au projet portant sur les correspondances de Louis Dantin, sous la direction de Pierre Hébert. Elle signe deux notices dans *l'Atlas littéraire du Québec* (à paraître).

+

FRÉDÉRIC RONDEAU est professeur au Département de Modern Languages and Classics de l'Université du Maine à Orono (États-Unis). Ses recherches portent sur la poésie et l'essai, les revues littéraires et la contre-culture au Québec. Il s'intéresse plus particulièrement aux rapports qu'entretiennent la littérature et le politique, ainsi qu'aux phénomènes de marges. Il a publié *Le manque en partage. La poésie de Michel Beaulieu et Gilbert Langevin* (Presses de l'Université de Montréal, 2016) et a codirigé, avec Karim Larose, un ouvrage collectif intitulé *La contre-culture au Québec* (Presses de l'Université de Montréal, 2016). En 2018, il a fait paraître, avec Gilles Dupuis, Karim Larose et Robert Schwartzwald, *Avec ou sans Parti pris. Le legs d'une revue* (Nota bene).

+

PAMELA V. SING est professeure émérite depuis juillet 2019, de la Faculté Saint-Jean, campus francophone de l'Université de l'Alberta, et a signé jusqu'ici plus de 75 textes,

dont la majorité porte sur les littératures franco-canadiennes ou québécoise. Ses publications parues en 2019 sont *Marguerite-A. Primeau, première femme de lettres du Far Ouest canadien*, collectif qu'elle a codirigé avec Jimmy Thibeault (Université de Sainte-Anne), et la préface aux *Mangeurs de pemmican*, la traduction française de *The Pemmican Eaters* de la poète métisse primée Marilyn Dumont. En 2018, Sing a publié, entre autres, «Écrire un passé "altérité" : éléments du discours alimentaire dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis» et «Pionnier/pionnière cherche Sauvagesse/Sauvage pour rencontre amoureuse dans l'Ouest : quelques exils, asiles et suites».

+

JIMMY THIBEAULT est professeur agrégé au Département des études françaises de l'Université Sainte-Anne où il est titulaire, depuis 2013, de la Chaire de recherche du Canada en études acadiennes et francophones. Il enseigne les littératures acadienne, québécoise, franco-ontarienne et francophone de l'Ouest. Ses travaux portent sur la représentation des enjeux identitaires, individuels et collectifs, dans les espaces culturels francophones du Canada. Il s'intéresse également aux transferts culturels en contexte de migration, de continentalité et de mondialisation. En 2015, il a fait paraître *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation* (Éditions Nota bene, Prix Gabrielle-Roy 2015), un ouvrage qui aborde ces problématiques. Il a aussi publié de nombreux articles savants et chapitres d'ouvrages collectifs sur les littératures francophones du Canada. Il a codirigé des dossiers spéciaux de revue dans *Voix et Images* (2011), *@analyses* (2011), *Québec Studies* (2012) et *Francophonies d'Amérique* (2014-2015), ainsi que deux ouvrages collectifs dont le plus récent, *Marguerite-A. Primeau, première femme de lettres du Far Ouest canadien*, avec Pamela V. Sing, qui est paru aux Éditions David en 2019.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers sont généralement dirigés par deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



érudit voixetimages **UQÀM**

Université du Québec à Montréal

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

Les cahiers des Dix

Fondés en 1936



Numéro

73

2019

SOMMAIRE

Présentation

Fernand Harvey

Les Innus, un peuple à travers l'histoire (Première partie)

Denys Delâge

La constitution du Québec : les commissions et les instructions royales, 1763-1947

Christian Blais

Jean-Charles Falardeau et le Conseil des arts du Québec

Simon Langlois

Correlieu, l'atelier-résidence d'Ozias Leduc à Saint-Hilaire

Laurier Lacroix

Du théâtre en famille. Les Marchand et le théâtre de société

Lucie Robert

« Pour votre bonheur comme pour le mien. »

Françoise Gaudet-Smet : éducatrice et animatrice à sa manière

Jocelyne Mathieu

Biofictions au cinéma et mémoire collective

Andrée Fortin

La mort du soldat William Hands : violence urbaine, tensions politiques et justice criminelle à Montréal, 1835

Louis-Georges Harvey

Les causes de l'inachèvement du projet d'émancipation coloniale de 1837 et de 1838

Yvan Lamonde

Chronique de la recherche des Dix

Jocelyne Mathieu

Abonnement annuel

35\$ + TPS

(un numéro par année)

(Anciens numéros

également disponibles)



Les Éditions La Liberté

1073, Route de l'Église

Québec (Québec) G1V 3W2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763

Courriel : ed_laliberte@librairiealaliberte.com

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 73 (2019),

consulter le site Internet de la Société des Dix : <http://societedesdix.com>



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à *Littérature canadienne*, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À
lettres québécoises

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques
et comptes rendus de romans, de recueils
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Centre des arts
et des lettres
Québec



Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 30\$	Canada 40\$
États-Unis 45\$	États-Unis 60\$
Étranger 60\$	Étranger 80\$

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 50\$	Canada 70\$
États-Unis 75\$	États-Unis 100\$
Étranger 100\$	Étranger 135\$

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 72\$	Canada 95\$
États-Unis 108\$	États-Unis 144\$
Étranger 144\$	Étranger 192\$

Les prix sont toutes taxes comprises
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint Chèque Visa Mastercard

N° _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION: SVP libeller votre chèque à: SODEP / Lettres québécoises

RETOURNER À: SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Luc Bonenfant

Comité de rédaction

Jane Everett, Dominic Garand, Stéphane Inkel, Frédéric Rondeau et Chantal Savoie

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMARE (XI, 3; 33); Yves BEAUCEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Èlise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX-XXI^e SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); André BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); André BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIQUE (1860-1900) (XLII, 3; 126); POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT (XLIII, 1; 127); LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE (XLIII, 2; 128); MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN (XLIII, 3; 129); CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTBRUN ET DE LAURE CONAN (XLIV, 1; 130); EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES (XLIV, 2; 131); Patrice DESBIENS (XLIV, 3; 132); LA RÉGION DANS LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC (XLV, 1; 133); Jacques POULIN (XLV, 2; 134).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** _____
individu **50 \$** _____
institution **125 \$** _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** _____
individu **70 \$** _____
institution **150 \$** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____
OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

Je désire recevoir les numéros suivants:

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

JE PAIE PAR :

chèque*

mandat postal*

Visa

N° _____ exp. ____ / ____

Mastercard

N° _____ exp. ____ / ____

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE : SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE : SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE : 514.397.8670, COURRIEL : ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET : WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM

Achévé d'imprimer en mars deux mille vingt
sur les presses de



Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
VOIX **et** images

+ + +

134 HIVER 2020

DOSSIER

Jacques Poulin: une poétique de l'entre-deux ¶ JIMMY THIBEAULT
Le complexe du scaphandrier. L'écriture du soi dans l'œuvre de Jacques Poulin :
de l'isolement à l'universel ¶ JIMMY THIBEAULT

À cheval sur la frontière entre deux états. Figure chevaline et représentations
identitaire, culturelle et spatiale dans *Faites de beaux rêves* de Jacques Poulin

¶ ISABELLE PROULX

Métis imaginaires, pensées métisses et imaginaire métissé chez Jacques Poulin

¶ PAMELA V. SING

«Connaissez-vous cet homme?» Pour une poétique du genre policier
dans l'œuvre de Jacques Poulin

¶ STEFANIA CUBEDDU-PROUX

«Une petite musique de vie. Références et analogies musicales
dans les romans de Jacques Poulin

¶ HÉLÈNE DESTREMPES

Le cycle de Jack Waterman, ou le grand roman pulvérisé ¶ JEAN MORENCY
Bibliographie de Jacques Poulin ¶ TANIA GRÉGOIRE

ÉTUDES

Dire le mal. Arthur Buies, écrivain maudit ¶ CAROLINE PROULX

«Vers un espace qui prenait vie à chaque foulée.»

Puissance des *Atavismes* de Raymond Bock ¶ XAVIER PHANEUF-JOLICOEUR

CHRONIQUES

ESSAIS/ÉTUDES *Des cabanes* ¶ FRÉDÉRIC RONDEAU

ROMAN *Cuba, libre ou en chute libre?* ¶ DOMINIQUE GARAND

POÉSIE *D'amour et d'oubli* ¶ DENISE BRASSARD

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9

770318

920000

34