



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

JACQUES POULIN:
UNE DYNAMIQUE DE L'ECRITURE

par

Gilles Dupuis

Département des Lettres françaises

Faculté des Arts

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises)



Gilles Dupuis, Ottawa, Canada, 1990



NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

ISBN 0-315-60618-5



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

J'aimerais remercier Patrick Imbert pour avoir accepté de diriger cette thèse qui n'était, à ses débuts, qu'un désir qui cherchait à se définir. Elle a pris corps par l'entremise de ses conseils et de ses suggestions, et les références utiles qu'il m'a communiquées en ont étoffé le contenu. Je le remercie enfin pour la confiance intellectuelle qu'il m'a témoignée au fil de la rédaction.

Je remercie également Monique et Suzanne Gagnon qui ont, par leur précieux concours, accéléré la transcription finale de la thèse. Merci, aussi, à Marcel Gagnon de m'avoir procuré le cadre idéal de son chalet pour l'achèvement de mon projet.

Enfin, je tiens à remercier vivement mon frère, Marc Dupuis, non seulement parce qu'il m'a prêté le matériel sur lequel ce texte a pris sa forme définitive, mais aussi parce qu'il m'a donné généreusement de son temps pour en faciliter la présentation. Sans lui, cette thèse ne serait jamais venue à échéance.

Cette thèse a été réalisée avec le concours d'une bourse de maîtrise des Etudes Supérieures de l'Ontario (O.G.S.), et avec une aide financière supplémentaire du Centre de Recherche en Civilisation Canadienne-Française (C.R.C.C.F.).

Table des matières

Introduction.....	3
I- Le réseau intertextuel.....	15
II- Le réseau onomastique.....	52
III- Le réseau relationnel.....	82
Conclusion	99
Bibliographie.....	106

Introduction

Jacques Poulin est un romancier, exclusivement. Il est présentement l'auteur de six romans. Il ne s'exerce pas, du moins publiquement, à d'autres formes d'expression littéraire, ou à une activité critique parallèle. Par contre, ses romans, qui se présentent en apparence comme des récits fort simples, déstabilisent en profondeur les histoires qu'ils racontent en jouant de sous-entendus et de non-dits qui sont les propulseurs mêmes de leur écriture. Au cœur de cette production romanesque, oeuvre une "poétique de la dérive" qui recouvre un travail implicite de l'écriture, lequel opère selon des effets de déplacement et de condensation. La structuration qui en résulte s'atteste par le repérage, pour ne pas dire le repêchage, de réseaux signifiants qui se constituent à la croisée de cette double activité.

Ainsi, l'écriture poulinienne, dans un certain sens - celui de la dérive - va de soi. C'est pour l'écrivain et, par ricochet, pour le lecteur qu'elle fait problème. S'organise-t-elle dans son itinérance, ou est-t-elle livrée aux caprices du hasard sinon au chaos de l'inintelligible? Est-elle entièrement soumise à la dérive, comme ces blocs erratiques qui ont paradoxalement servis à rassembler des textes épars de Hubert Aquin, ou se pilote-t-elle, même périlleusement, comme l'esquif qui risque un éventuel naufrage?

Une chose nous paraît claire, c'est que la conception de l'écriture chez Poulin, si une telle conception existe (pour le moment, nous préférons parler de "poétique"), engage dans son

élaboration l'écrivain comme sujet: l'incidence autobiographique de ses romans ainsi que les propos livrés lors de rares entrevues l'attestent. Quoique de facture "classique" (simplicité, sobriété et dépouillement sont les mots d'ordre ici), cette singulière écriture ne témoigne pas d'une vision classico-cartésienne de l'existence. L'écrivain n'est pas ce sujet privilégié, assuré de son existence, qui contemple le monde et les êtres à partir d'un centre immuable visant à stabiliser son identité. Au contraire, le décentrement de l'être du sujet par rapport à son "moi" (autrefois de l'âme par rapport au corps) constitue l'enjeu de cette aventure qu'est l'écriture. Il s'agit donc d'un sujet "baroque": décentré, dérivant, aux prises avec le vertige. Mais le paradoxe resurgit car l'écriture poulinienne, quoique déroutante (l'air de rien), n'a rien en elle-même de vertigineuse. Elle n'est pas baroque dans son déploiement. A ce niveau, Poulin est aux antipodes de Aquin. Tous deux errent; mais chacun, pourrait-on dire, à sa façon: Poulin en douceur, Aquin en fureur. En exagérant, on aurait les "douceurs évangéliques" d'un côté et les "fureurs héroïques" de l'autre. Et si ce rapprochement contrastant ne semble pas venir à propos, rappelons qu'en 1974, Aquin et Poulin recevaient conjointement les premiers prix littéraires de la Presse pour l'ensemble de leur oeuvre.

Poulin et Aquin sont donc "baroques" en tant que sujets d'emblée décentrés de leur écriture: sujets périphériques, excentriques, circonférentiels. Dans cette optique, il faut les distinguer d'un Sollers, théoricien de l'exception, qui cultive une écriture d'allure baroque mais qui se révèle, réflexion faite, sujet

"classique": sujet centré sur sa voix nodale qu'il ne perd jamais de "vue" mais qu'il déplace vertigineusement, en virtuose, donnant ainsi l'illusion que "le centre est partout, la circonférence nulle part". Or, entre un sujet classique (Descartes), virtuose jusqu'au baroque (Sollers), et un sujet baroque (Aquin), béat jusqu'à l'extase (St-Thérèse), Poulin trouve une voie dérivée. On a vu des sujets classiques écrire classiquement (Saint-Exupéry), des sujets classiques écrire en "baroque" (Sollers), des sujets baroques écrire en "baroque" (Aquin); restait à voir un sujet baroque écrire classiquement. Poulin fait consister ce sujet en dérive qui s'astreint à écrire et donc, jusqu'à un certain point, à maîtriser cette dérive: toute une problématique à déterminer. On peut déjà l'aborder en fonction du baroque, pour saisir en quoi la dérive peut s'en distinguer. La clé de l'énigme réside peut-être "entre les mots" du philosophe Daniel Klébaner, dans un texte qui s'appelle justement *Poétique de la dérive*. Au sujet de la distinction entre dérive et baroque, le philosophe spécifie:

Deux surabondances d'abord nous sollicitent, celle de la dérive, foisonnement de hasards, pléthore de déterminismes en myriades, celle du baroque, foisonnement construit, surenréchissement des excès.

[...]

Mais à être sollicité ainsi, nous ne retenons que la ressemblance, dans la paradoxale ressemblance de deux opposés à l'extrême. [...]

Paradoxalement, ce pullulement de causes atteint ainsi au dépouillement le plus complet. A l'opposé du baroque

- et pourtant si proche de lui - la dérive existe dans l'espace d'une grande nudité¹ .

Quoique d'errance commune, la dérive et le baroque cheminent en sens contraire: l'une vers le dépouillement et la nudité, l'autre vers le surenréchissement et l'excès: "Le fonctionnalisme en dérive dérive soit jusqu'au baroque et à l'excès de la surabondance et du rajout, soit jusqu'au dénuement du rejet²".

Plus en accord avec la sobriété, la simplicité et le dépouillement "classique" du style de Poulin, la dérive, entendue au sens de Klébaner, nous apparaît plus apte à caractériser sa conception intimiste de l'écriture. Non seulement elle en affecte le parcours, elle en décrit en outre le mode d'élaboration: errance, exploration, suspension. Et le rejet dont parle Klébaner guette le narrateur ou le protagoniste au bout de chaque itinéraire, qu'il soit corporel ou spirituel, en superficie ou en profondeur.

En fait, il y a un double sens à dérive, applicable à Poulin, et, ce qui ne simplifie pas les choses, ces deux sens se dédoublent à leur tour. Le sens propre de dérive est celui du déplacement d'un esquif sur une surface aquatique, déplacement qui n'est pas contrôlé par le pilote mais entraîné par les mouvements de l'eau. Comme tel, ce sens est retenu par Poulin, notamment quand, à la fin de son roman *Jimmy*, le chalet sur pilotis part à la dérive. Ce sens propre est doublé d'un sens figuré qui le généralise en signifiant tout déplacement "erratique", aussi bien sur terre, sur le mode de

1- Daniel Klébaner, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978, p. 30.

2- *Ibid.*, p. 150.

l'errance, qu'en imagination, sur le mode de la rêverie. On retrouve l'errance terrestre dans *Volkswagen blues*, et le "brouillard cérébral" lié à la rêverie dans *le Coeur de la baleine bleue*. Ce double sens est donc exploité par Poulin comme figures thématiques de prédilection, ou comme éléments de contenu romanesque. A l'autre pôle, plus formel ou plutôt dynamique, "dérive" est une métaphore poulinienne qui rend compte de sa conception consciente de l'écriture, et peut-être même de son élaboration inconsciente. Ainsi, écrire ou raconter, pour le narrateur poulinien, ou pour le protagoniste (ils sont toujours des écrivains; même "Jimmy", conteur "invétéré"), c'est toujours partir à la dérive: le point de départ est connu, mais non le point d'arrivée. L'exploration, par l'écriture, n'a pas d'autre but que celui de découvrir l'écriture, au sens de la mettre au jour ou de l'engendrer. Et si on creuse la métaphore, notamment par un jeu de mots étymologique, on peut en venir à considérer la dérive comme synonyme de pulsion. C'est du moins ce que suggère le psychanalyste Jacques Lacan quand il traduit le "trieb" freudien, ou la pulsion, par le mot dérive en se référant au terme anglais "drive" qui, selon lui, serait plus près du sens original³. Si la dérive est pulsionnelle, on peut avancer l'hypothèse que l'écriture poulinienne procède d'une pulsion qui, relevant de l'inconscient, pourrait s'analyser en fonction de sa logique particulière. Or, à *Faites de beaux rêves*, Poulin place deux exergues, dont celui-ci de Freud: "Par le rêve, c'est l'enfant qui continue à vivre dans l'homme, avec ses particularités et ses désirs,

³- Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, "Le champ freudien", 1966, p.803.

même ceux qui sont devenus inutiles." La citation est empruntée aux *Cinq leçons sur la psychanalyse*, dans un passage où Freud expose succinctement ses théories sur le rêve⁴. Avant de proférer l'énoncé retenu par Poulin, il vient de signaler deux processus importants pour comprendre le "travail onirique", c'est-à-dire la conversion de significations latentes en un contenu manifeste: "la condensation et le déplacement". Il n'est pas exclu que Poulin, ayant eu connaissance de la théorie freudienne du rêve, ait organisé ses récits selon cette logique opératoire, suivant l'élaboration à la fois latente et manifeste des significations, et moins en fonction des connotations littéraires rattachées au rêve. Poulin éviterait ainsi de succomber aux séductions "faciles" de l'onirisme qui ont suscité l'engouement, réprouvé par Freud, des surréalistes. Or, toute l'élaboration du rêve consiste à rendre, par un procédé analogue à l'objectif cinématographique, une subjectivité qui, maniant ou étant manipulée par la caméra, ne vient jamais directement à l'écran. Une subjectivité donc, à laquelle le récit - son récit - fait écran, mais qu'émulsionne, dans sa distorsion, le défilement même du récit: car sans rêveur, il n'y a pas de rêve. Mais la question demeure: qu'en est-il du rêvé? En jouant sur les mots, nous dirons que le rêvé du rêve est justement ce qui fait obstacle au révélé du rêveur, de sorte que ce révélé est toujours un *rêvé*. Par contre, si la subjectivité ne vient jamais directement à l'écran - c'est en quoi réside sa latence -, elle se "manifeste" à travers les effets de déplacement et de condensation qui la font consister, au niveau du récit, comme

4- Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 84, 1985, p.

travestissement d'investissements "libidinaux". Dans ce sens, "percer" le masque du rêve, ou du récit, ne signifie pas y découvrir une identité cachée, mais plutôt saisir à l'oeuvre une subjectivité qui s'y profile. C'est ce que nous nous proposons de faire en analysant des réseaux de signification qui s'organisent à travers les romans de Poulin comme s'articulent dans le rêve, par le biais du déplacement et de la condensation, les contenus manifeste et latent.

Notre thèse focalise sur ce qu'il est d'usage d'appeler "l'univers romanesque" d'un auteur. On remarque immédiatement la disproportion existant entre "intimement" et "univers". En jouant sur les mots, on dira que ce qui fait l'univers romanesque d'un auteur, c'est moins une thématique particulière que ce qui, dans son élaboration, est *uni vers* (s'unit en fonction de) l'achèvement de son engendrement. Or, la clé de cet engendrement, toujours en-deça de notre compréhension, ne peut se saisir que conjecturalement, forcément par rétrospection, à partir de la composition achevée. Et l'union, dans l'engendrement, est presque toujours une question d'intimité. Justement, il nous a semblé aux relectures des romans de Poulin que l'union des réseaux de signification et de structuration qui les constituent est intimement "contractée". Dans la lente progression d'une conquête de l'espace qu'effectue la dérive poulinienne, mouvement erratique mais non disparate quant aux éléments qu'il charrie, nous avons distingué trois réseaux intriqués que nous analysons successivement pour les besoins impérieux de la discursivité: les réseaux intertextuel, onomastique et relationnel.

Le réseau intertextuel, lui-même tissé à partir d'autres tissages, atteste l'importance de l'influence de la littérature américaine. Si, dans leurs enjeux formels et surtout théoriques, les romans de Poulin cherchent une voie entre la France et le Québec, sans négliger toutefois le rôle formel de Hemingway, du point de vue plus spécifique du contenu (mythes, souvenirs de lecture, modes de vie), ils mettent davantage en scène leur appartenance à la "réalité" américaine. A ce chapitre, nous avons distingué deux pôles complémentaires: une série de références qui tournent autour de connotations aquatiques, et que nous avons pour cette raison baptisée de réseau nautique, et une autre série qui prend son essor "sur la route", et que nous désignons de terrestre (on pourrait aussi parler de "réseau routier"). A la première série appartiennent *Jimmy*, *le Coeur de la baleine bleue*, et *les Grandes Marées*; à la deuxième, *Faites de beaux rêves* et *Volkswagen blues. Mon cheval pour un royaume* est à la conjonction de ces deux "mondes". D'ailleurs, le partage n'est pas aussi radical qu'il puisse sembler, puisque certaines trames parcourent plusieurs romans. Par rapport à ce partage, nous avons retenu cinq auteurs américains qui nourrissent substantiellement l'intertexte poulinien. Vient d'abord Hemingway. Nous lui accordons une attention particulière, non seulement parce que Poulin reconnaît avoir subi et recherché son influence, mais également en vertu des connotations de son nom que nous analysons en fonction de la "poétique de la dérive" qui anime l'écriture poulinienne. Ce faisant, nous posons déjà un jalon à l'étude de l'onomastique. Melville nous intéresse dans la mesure où

son *Moby Dick* fournit à Poulin le symbole de la baleine, que nous retrouvons évidemment dans son roman éponyme, mais encore plus dans *les Grandes Marées*. Ici, l'intertexte de *Moby Dick* se combine avec une trame gnostique, et androgyne, que nous mettons au jour afin d'élucider la structure du cinquième roman poulinien. Avec Salinger, nous abordons l'univers de l'enfance qui imprègne tous les romans de Poulin, mais particulièrement *Jimmy*. A la lumière de la logique du mensonge chez le pervers, et donc dans une optique psychanalytique, nous soulignons la parenté qui existe entre le "Jimmy" de Poulin et le "héros" de *l'Attrape-coeur*. *Robinson Crusoe* de Defoe nous sollicite comme relai permettant de saisir le passage du réseau nautique au réseau terrestre. Enfin, *Sur la route* de Kerouac commande en quelque sorte notre lecture de *Volkswagen blues*. Nous y retrouvons aussi bien des éléments d'intertextualité qu'une parenté symbolique entre les écrivains, pourtant si dissemblables sur tous les autres points.

Le réseau onomastique révèle une dynamique des noms propres pouliniens où le nom des personnages est capital, non seulement en vertu de sa motivation, dans la mesure où par ses connotations il colle au personnage qu'il désigne, mais surtout par un système de renvois et de condensation symbolique par lequel les noms et les pseudonymes entrent directement dans la confection de chaînes signifiantes, elles-mêmes "vitales" pour saisir la mouvance poétique de l'écriture. Nous analysons d'abord comment l'auteur inscrit son propre nom aux deux extrémités de sa production romanesque. L'analyse de ce réseau se fait d'ailleurs en conjonction avec

l'hypothèse d'une importante incidence autobiographique dans les romans de Poulin, que nous avons cependant soin de ne pas confondre avec une critique des sources qui chercherait à établir des correspondances entre des événements de la vie de l'auteur et leurs répercussions littéraires. Dans l'ensemble, nous passons en revue le réseau onomastique des six romans, les uns à la suite des autres. L'onomastique de *Mon cheval pour un royaume* nous retient davantage car elle permet de dégager une importante trame chrétienne, et hermétique, qui parcourt le roman et se répercute à travers toute la production romanesque de Poulin: les effets de condensation s'en trouvent particulièrement éclairés. A partir de *Jimmy*, s'ouvre une parenthèse à propos des noms des animaux, dans la mesure où ils sont également des personnages de l'univers poulinien, mais surtout en fonction de la valeur transitionnelle de ces noms symboliques. Ce rôle spécifique des noms permet aussi de saisir comment s'opère chez Poulin un désinvestissement de modèles symboliques trop influents. A partir du *Coeur de la baleine bleue*, on voit s'inverser les connotations sexuelles des protagonistes mâle et femelle. Ici aussi, le réseau onomastique se révèle capital dans l'analyse de ce phénomène particulier. Il permet, entre autres, de saisir comment évolue le modèle féminin, tandis que le modèle masculin reste relativement stable, du moins jusqu'à l'apparition de Théo (au nom éloquent) qui domine, même absent, et peut-être par la seule vertu de son nom, la deuxième trilogie. Enfin, l'analyse de ce réseau se complète par le repérage d'une curieuse récurrence syllabique, le son "li" dans sa double graphie "lis" et "lie", que nous envisageons comme encodage anagrammatique d'un processus complémentaire de lecture

et d'écriture, inhérent à la poétique poulinienne, car il se répercute aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de la forme.

Enfin, le réseau relationnel est considéré à partir du jeu des relations qu'entretiennent les protagonistes pouliniens, à savoir les figures du couple et du triangle. Nous avons à ce chapitre analysé une intrication de la dyade et de la triade qui rend, entre les protagonistes pouliniens, les rapports ambigus. Nous avons envisagé ces rapports en fonction de la difficulté, pour le protagoniste mâle principal, de vivre avec le protagoniste féminin une relation satisfaisante ou durable. Nous croyons qu'il existe, au cœur de ces relations, une tension entre une homosexualité latente et une hétérosexualité désirée, que nous avons même pu relier à la difficulté, pour l'écrivain, de choisir entre deux voix narratives. A vrai dire, l'hésitation dans le choix d'une voix narrative (homodiégétique ou hétérodiégétique) nous a paru moins liée à une sexualité particulière (homosexuelle ou hétérosexuelle), qu'au type de rapport sous-jacent (homologique ou hétérologique) qui "gouverne" les relations du narrateur ou du protagoniste, soit avec les autres, soit envers lui-même. A ce sujet, nous avons fait intervenir les notions de père imaginaire et de père symbolique, empruntées à la psychanalyse, comme procès d'un sujet "en mal" de formation: c'est-à-dire d'un sujet en butte avec son désir qu'il méconnaît. Ainsi, le réseau relationnel entremêle les deux types de rapports qu'il met en scène, jouant d'une ambiguïté fondamentale à l'écriture poulinienne, tout en se combinant avec les deux autres réseaux que nous avons cernés pour former la trame "sémouvante"

des romans. La dynamique qui s'en dégage, parallèle à la conquête de l'espace qui la redouble sur le plan thématique, permet de saisir plus clairement l'itinéraire poulinien et même, mais sous toute réserve, d'en pré-dire le cheminement ultérieur. C'est ce que nous avons soulevé en fin de parcours, en synthétisant le tableau onomastique, surtout organisé autour d'effets de condensation, et le schéma relationnel qui éclaire davantage les effets de déplacement.

En nous confrontant ainsi à la dynamique de l'écriture poulinienne, en un double mouvement qui rend compte de sa production manifeste et de l'élaboration latente qui préside à cette productivité, nous avons tenté de faire valoir la singularité de l'oeuvre qu'elle engendre patiemment et laborieusement, non seulement dans son déploiement intime, mais également dans son "périple poétique" transcontinental.

Ajoutons que dans le cadre de la thèse, les citations empruntées aux romans de Poulin sont incorporées au texte. Nous avons eu recours à un système de sigles qui se lit comme suit:

M CPR	Mon cheval pour un royaumes
J	Jimmy
CBB	Le Coeur de la baleine bleue
FBR	Faites de beaux rêves
GM	Les Grandes Marées
VB	Volkswagen Blues

I- Le réseau intertextuel

Rien de plus "actuel" que l'étude, dans le texte littéraire, de l'intertexte, et pourtant rien n'est plus difficile à cerner que cet "objet" d'étude. Mettre à jour un réseau intertextuel, c'est, le plus souvent, se borner à révéler ce qu'il est possible au scrutateur de repérer à l'aide, mais surtout avec les limites de ses propres longueurs d'ondes culturelles. Entrer dans l'intertexte, dans le tissu interstitiel du texte, pour paraphraser l'hypothèse de Freud selon laquelle le "mystère" de la différenciation sexuelle résiderait dans ce tissu anatomique "à l'état normal androgyne⁵", c'est volontairement s'y "labyrinther" sans nécessairement être en mesure de s'assurer que le fil conducteur ne soit pas un artifice supplémentaire destiné à nous égarer davantage. Mais quand l'auteur, jouant Ariane, nous propose un, deux, plusieurs fils, et que ces filons s'avèrent utiles au repêchage, il serait impertinent sinon ingrat de refuser ce secours inespéré. Il s'agit toutefois de démêler le faisceau, quitte à trouver des fils (à double entente du mot) non identifiés...

Jacques Poulin donne ainsi à son lecteur plusieurs indices de repérage intertextuel qui se rapportent surtout au réseau américain de ses romans. Le réseau français - Camus, Vian - est moins important que les modèles américains. Obsédé par l'écriture du "grand roman de l'Amérique", l'Auteur dans *les Grandes Marées*

⁵- S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, "Idées", 1962, p. 123-124.

indique un partage stéréotypé qui n'est pas loin de correspondre à la situation réelle des romans pouliniens:

- 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'Amérique (GM, 170).

Derrière l'ironie, ou l'auto-parodie, se maintient l'exigence de se placer sur l'axe France-Amérique. Mais si le roman français intéresse Poulin surtout pour les idées, le roman américain lui propose quelques auteurs spécifiques: Hemingway, Salinger, Brautigan, Kerouac, etc. A vrai dire, il semble que Poulin ait retenu avant tout du roman français la précision et l'amour de la langue, tandis qu'il se tournait vers l'Amérique, comme extension du terroir, pour y puiser la substance thématique de ses romans: mythes, légendes, modes de vie, etc. Dans ce domaine, il est intéressant de noter qu'il n'y a aucune référence explicite à des auteurs canadiens-anglais chez Poulin, ce qui a été noté par un critique... canadien-anglais: "By contrast, English-Canadian references are conspicuous only by their absence⁶". Seuls les auteurs américains semblent avoir retenus son attention pour ce qui est de la littérature anglophone. Notre analyse du réseau intertextuel qu'ils constituent ne saurait

6- Mark Abley, "Trouble in paradise", *MacLean's*, 99/35, sept. 1986, p. 56.

évidemment être exhaustive. Elle s'attachera davantage à cerner une aire d'écriture et de lecture - l'intertextualité suppose une étroite interaction de ces deux activités - dans laquelle Poulin s'est intimement établi comme écrivain. Précisons que nous entendons "intertextualité" au sens large mais spécifiquement littéraire, ou plutôt textuel, que lui donne Gérard Genette:

Mais il est de fait que pour l'instant le texte (ne) m'intéresse (que) par sa transcendance textuelle, savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la transtextualité, et j'y englobe l'intertextualité au sens strict (et "classique", depuis Julia Kristeva), c'est-à-dire la présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre: la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres⁷.

Il va sans dire que ce qui nous intéressera davantage, c'est la présence, "plus ou moins littérale", "manifeste ou secrète" du texte "étranger" dans le texte poulinien. Mais on tiendra compte également de la citation puisqu'elle intervient chez Poulin, notamment dans les exergues qui jouent une fonction importante dans ses romans.

De son propre aveu, Hemingway est le modèle idéal de Poulin. Sujet du livre de Papou (J), présent dans la grande photo "bienveillante" qui inspire l'écrivain (CBB) - transposition littéraire de la réalité puisque Poulin avoue dans une entrevue avoir cette

7- Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, "Points", 1986, p. 157.

photo au-dessus de sa table de travail⁸ -, Hemingway est l'objet constant d'une fascination, pour ne pas dire d'une vénération. Au sujet du *Vieil homme et de la mer*, Poulin livre les raisons de cette admiration inconditionnelle:

Mais je voudrais revenir à ce que je disais tantôt et expliquer pourquoi je ne suis pas satisfait de ce que j'ai écrit. Une des raisons, c'est qu'il y a trop de symboles. Prenons, par exemple, *Le Vieil homme et la mer*. Quand j'ai lu ce livre, il y a très longtemps, l'impression qui m'en était restée, c'était l'histoire d'un homme qui cherche le bonheur toute sa vie et qui n'arrive pas à le découvrir. Au moment où il croit l'avoir atteint, le bonheur lui échappe, se désagrège, lui glisse entre les doigts. Mais j'ai relu le livre dernièrement et j'ai été surpris de constater qu'il n'est pas du tout question de recherche du bonheur (sic) dans cette histoire-là, mais de choses très simples et très concrètes, comme le baseball, les poissons, etc... Si Hemingway a réussi à écrire une aussi bonne histoire, c'est qu'il avait vécu lui-même une expérience semblable. Ce que je veux dire, c'est qu'il faut écrire sur ce que l'on connaît le mieux, écrire le plus honnêtement possible, décrire les choses avec toute la simplicité et l'exactitude dont on est capable. Si on fait ce travail-là honnêtement, comme du monde, le sens de l'histoire et les symboles se dégagent d'eux-mêmes et on fait du bon travail⁹.

Néanmoins les symboles restent importants pour Poulin, mais au sens où nous avons probablement tous nos symboles que nous puisons dans des mythologies personnelles, elles-mêmes enracinées

8. "Entrevue avec Jacques Poulin", *Nord*, 2, 1972, p. 19.

9- *Ibid.*, p. 10-11.

dans un vécu qui les façonne. L'honnêteté consiste pour Poulin à ne pas renchérir sur ce qui se suffit à soi-même. C'est à partir de cette conception de "l'honnêteté artistique" que simplicité et exactitude, qualités empruntées à Hemingway, deviennent le bréviaire de l'écrivain québécois.

Par ailleurs, Poulin ne se contente pas seulement de puiser une règle de conduite littéraire chez Hemingway; il lui emprunte également quelques personnages et certaines situations romanesques. Par exemple, le vieil homme dans *le Vieil homme et la mer* rappelle le Commodore de *Jimmy*, Matousalem de *Faites de beaux rêves*, voire le protagoniste ("le vieux") et son double ("la statue") des *Grandes marées*. Dans *Volkswagen Blues*, Jack et la Grande Sauterelle rencontrent le "double" de Hemingway dans la personne du vieux "rambler":

- Drôle de bonhomme, dit la fille.
- Il se prend pour Hemingway, dit Jack. Avez-vous remarqué?
- Non.
- Il dit qu'il a vécu à Paris, rue du Cardinal-Lemoine.. il parle de Cuba et de Key West, et il dit qu'il avait une maison à Ketchum, en Idaho... C'est la vie d'Ernest Hemingway! (VB, 237)

Mais surtout, derrière Hemingway et son vieil homme, c'est le personnage du "vieux" qui se profile comme un leitmotiv dans l'univers romanesque de Poulin. Le vieux est toujours associé à l'expertise, la sagesse et une certaine tristesse saturnale. Que ce soient Simon, le Commodore, le protagoniste vieillissant (Noël,

Teddy Bear et surtout Jack) ou les figures épisodiques rencontrées en cours de routes, sans oublier les "doubles" énigmatiques (Mathieu, la statue du soldat anglais et le gardien de l'île aux Ruaux), les "vieux" reviennent sans cesse, porteurs d'une énigme à déchiffrer. Ils sont les sphinx de l'odyssée oedipienne du protagoniste poulinien, comme l'atteste cette réflexion de Jack:

- Voilà, dit-il. Ce que les vieux contemplant, quand ils rêvent au bord d'un cours d'eau, c'est leur propre mort; je suis maintenant assez vieux pour le savoir. Et moi, je m'approche d'eux parce qu'au fond de moi, il y a une ou deux questions que je voudrais leur poser. Des questions que je me pose depuis longtemps. Je voudrais qu'ils me disent ce qu'ils aperçoivent de l'autre côté et s'ils ont trouvé comment on fait pour traverser. Voilà, c'est tout (VB, 119).

En plus du vieil homme de Hemingway, on songe à la nouvelle *le Passeur* de Jean-Aubert Loranger, et derrière cette figure emblématique, au mythe grec de Charon, le nocher des Enfers: celui qui transporte sur l'autre rive, nouveau séjour de leur éternelle errance, les âmes défuntés. Toutes ces attributions condensées en une seule figure placent celle-ci à un carrefour de sens qui, en retour, la privilégie comme élément dynamique dans la composition du récit.

Le type du vieil homme, tout en se prêtant à un travail de symbolisation, reste très près, au physique et au caractère, du vieil homme de Hemingway. Chez l'écrivain américain, il est "thin and

gaunt¹⁰", c'est-à-dire maigre, émacié, et il se définit lui-même comme un "strange old man¹¹", humble et simple, mais particulier dans ses manies. Enfin, ses nombreuses cicatrices sont comparées à l'effet de l'érosion: "But none of these scars were fresh. They were as old as erosions in a fishless desert¹²". Comment ne pas reconnaître le portrait robot du vieux gardien de l'île aux Ruaux: "L'homme, qui se tenait à l'orée du bois, était vieux et très maigre [...]. Le vieux n'était pas vivant: il avait la peau dure comme la pierre" (GM, 201). Quand on sait de plus que la description physique et caractérielle correspond assez fidèlement à celle de Poulin, et qu'elle revient systématiquement d'un roman à l'autre, il faut prendre à la lettre l'aveu déjà cité: "Si Hemingway a réussi à écrire une si bonne histoire, c'est qu'il a vécu lui-même une expérience semblable." Précisons que les protagonistes de Poulin vieillissent progressivement à partir du *Coeur de la baleine bleue*. Exception faite de *Faites de beaux rêves*, où Amadou a exactement le même âge que Noël (trente ans), sans être associé à la figure du vieux, ce qui n'était pas le cas pour Noël, chaque nouveau protagoniste vieillit par rapport à son prédécesseur: Teddy Bear a trente-huit ans dans *les Grandes Marées*, Jack a quarante ans dans *Volkswagen Blues*. De son côté, Poulin a quarante-sept ans à la parution de ce dernier roman, trente-sept à la parution de *Faites de beaux rêves*. C'est dans ces deux romans que l'écart entre l'âge réel de l'écrivain et l'âge fictionnel du protagoniste se creuse, comme si Poulin s'accordait le

10. Ernest Hemingway, *The Old Man and The Sea*, New York, Collier, "A Scribner Classic", 1986, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 14.

12. *Ibid.*, p. 10.

temps de vieillir plus lentement. Moins à la recherche du temps perdu, il serait à la dérive du temps qui le rattrape par alternance. Le déplacement s'effectue ici par bond de deux romans.

Il faut ajouter que la figure du vieux est complémentaire de celle de la jeunesse. Dans *le Vieil homme et la mer*, un jeu complice existe entre le vieil homme et le jeune garçon, par le biais de fictions que partagent les deux personnages: "There was no cast net and the boy remembered when they had sold it. But they went through this fiction every day. There was no pot of yellow rice and fish and the boy knew this too¹³".

Cette activité ludique est au coeur des relations qu'entretiennent le Commodore et "Jimmy". On la retrouve également entre Simon et Nathalie, Papou et Mamie, Amadou et Théo: sauf qu'ici, les mêmes faits sont sujets à de nouvelles histoires, condition à laquelle la complicité fonctionne. Enfin, toujours dans le domaine de la ludicité, Poulin partage avec Hemingway son intérêt pour le sport en intégrant cet "art", si pauvrement représenté dans la littérature française, à l'univers "intellectuel" de ses romans. Dans *le Vieil homme et la mer*, il s'agit de la pêche, bien sûr, mais aussi du baseball. Dans *Jimmy*, ce sont la course automobile et le pilotage. Dans *le Coeur de la baleine bleue*, le hockey est à l'honneur. Il donne d'ailleurs lieu à d'intéressantes conversations entre Bill, le joueur professionnel, et Noël, l'amateur éclairé: tentative d'allier sport et poésie. Dans *Faites de beaux rêves*, la course automobile,

¹³. *Ibid.*, p. 16.

cette fois-ci prise sur le vif au Mont Tremblant, donne le cadre à tout le roman. Enfin, *les Grandes Marées* enregistrent de minutieux tournois de tennis contre un robot infallible, Le Prince, tout en se prêtant naturellement à des prouesses de natation de la part de la protagoniste. Comme nous l'avons dit, ces allusions au sport sont plutôt maigres dans la littérature française, si ce n'est l'obsédante tauromachie qui intéresse moins le joueur que le spectateur en raison de ses connotations sexuelles. Signalons au passage le cas du jeune romancier Ronceraille, mort à trente-deux ans d'un accident d'alpinisme. Sportif (il fut sélectionné pour les Jeux Olympiques), de réputation play boy, il aurait sans doute été mieux apprécié par Hemingway qu'il ne l'a été des littéraires français:

Marc Ronceraille fréquente les milieux littéraires. Quelques contacts, mais sans lendemain avec les poètes de la revue *Tel Quel* (il semble que son côté play boy lui ait valu d'être tenu à l'écart par une bonne partie de l'avant-garde littéraire)¹⁴.

En 1976, un médecin "s'intéressant aux écrits de malades mentaux¹⁴", trouve des manuscrits laissés par Maurice Remontrant, l'ami d'enfance de Ronceraille, dont ce dernier se serait approprié pour écrire ses oeuvres: "Ronceraille était-il un imposteur?¹⁴" D'après les "experts", oui. Quoi qu'il en soit, avouons que ce verdict sert admirablement bien la mythologie littéraire: il est plus "normal" que le génie littéraire soit "malade" mentalement que "sain" physiquement... On retrouve d'ailleurs cette manie au sujet de

14. Claude Bonnefoy, *Ronceraille*, Paris, Seuil, "Ecrivains de toujours", 1978, pp. 19 et 185.

la fameuse "impuissance" de Hemingway: il fallait bien trouver une faille à cet écrivain trop en santé. Poulin récupère ce fait mythifié, et mystificateur, dans *Jimmy*. Papou, le psychologue psychanalyste, écrit un livre sur l'impuissance de Hemingway. Ironie du sort, c'est lui qui est impuissant à l'achever. Les bières qu'il se doit de consommer pour l'écrire, et dans lesquelles il s'embourbe pour en parler, indiquent qu'il chavire dans le mythe qu'il entend démystifier et dont il est la moins lucide victime. Ainsi, Poulin joue discrètement Hemingway contre l'Institution, psychologique ou littéraire. Reste néanmoins que le nom même de Hemingway, dans ses connotations diverses dont certaines convergent vers une forme d'impuissance, participe de la "pulsion" poulinienne de l'écriture, au point d'en résumer la poétique. Ainsi, le nom même de l'écrivain modèle, et non seulement les emprunts faits à son oeuvre ou l'imitation de son style, entre dans la conception romanesque de Poulin. Au coeur de cette poétique, nous l'avons remarqué dans notre introduction, oeuvre la dérive. A travers elle, l'écrivain cherche son chemin et son style (double sens, en anglais, de "way"):

- Vous avez déjà dit que l'écriture était une forme d'exploration, non?
- Moi, j'ai dit ça?
- Oui. C'était à la frontière. Entre Windsor et Détroit (VB, 289).

Ici, "exploration" se rapproche plus de la dérive que d'une expédition organisée tendant vers une destination connue d'avance. De plus, cet aveu s'est échappé à la frontière, entre deux pays, mais également entre un homme et une femme. Or, "hem" signifie l'ourlet

d'une robe ou d'une jupe: la "frontière" d'un vêtement féminin. Chez Poulin, la femme est souvent le "phare" qui guide le protagoniste dans sa dérive pour lui éviter le naufrage. Cette "vérité" est symbolisée par "l'histoire de l'écriture" que raconte l'Auteur à Marie, qui la transmet ensuite à Teddy Bear:

- C'est un homme qui marche sur la grève [...] Tout à coup il s'accroche les pieds dans quelque chose [...] ce n'est pas du tout une valise, mais un vrai coffre [...] il travaille nerveusement et des images se mettent à miroiter dans sa tête: des pièces d'or, des bagues serties de diamants [...] Enfin, le coffre au trésor est dégagé [...] C'est vraiment un très vieux coffre: le cuir est rongé par l'eau, les ferrures et les pentures sont couvertes de rouille [...] La serrure cède sous le choc. A genoux par terre, il soulève anxieusement le couvercle; le coeur battant, il regarde: tout ce qu'il aperçoit, au fond du coffre, c'est du linge moisi, des vieux vêtements de femme. Voilà, c'est tout. C'est l'histoire de l'écriture (GM, 120-122).

C'est ainsi que l'Auteur met "l'ourlet" à l'histoire de l'écriture. Il vaut la peine de s'attarder sur ce passage, car le nom "Hemingway", et plus particulièrement le signifiant "hem", peut y être entendu comme la métaphore d'un anagramme saussurien ou d'un mot-valise joycien dans la mesure où il en condense les divers sens, tout en participant de la "poétique de la dérive". Le coffre est très vieux et érodé, comme le vieil homme de Hemingway; il intéresse l'homme (le narrateur ou le protagoniste) qui s'imagine y trouver un trésor (victime du mythe et de ses symboles) mais qui n'y découvre que des vieux vêtements féminins (démystification de la réalité qui en revanche accorde le véritable prix à la découverte, à savoir la

nécessité de l'autre sexe); et l'histoire de l'écriture, c'est-à-dire d'une tradition transmise par une multitude, se confond avec l'histoire singulière qui fait l'objet d'un récit particulier. Au cœur de cette aventure, il y a aussi "le cœur battant" de l'écrivain. De plus, ce passage se signale par l'ambiguïté entre la tension symbolique (le trésor espéré) et sa détente (les vieux vêtements féminins) dont il est difficile de décider s'il faut s'en réjouir, s'en attrister, ou simplement s'en accommoder. On peut croire que Poulin succombe à son penchant pour la symbolisation, tout en instaurant une distance critique par rapport à cette manie qu'il considère comme un vice d'écriture. Ajoutons que l'expression "hem in" signifie "cerner, entraver": "I feel hemmed in" se traduit par "ça me donne la claustrophobie, ça m'écrase". Le coffre renvoie à cette idée, mais elle est surtout exploitée dans *Volkswagen Blues*, à propos du "complexe du scaphandrier": "- Le complexe du scaphandrier, dit-il, c'est...un état pathologique dans lequel on se renferme quand on est en présence de difficultés qui paraissent insurmontables" (VB, 146). On songe au retour "aquatique" dans le ventre maternel qu'évoquent également les vieux vêtements féminins. Enfin, "hem" désigne l'action de toussoter, de s'éclaircir la voix, mais aussi d'ânonner, d'hésiter en parlant. Ce "handicap" (la forme d'impuissance que nous évoquions plus tôt) marque tous les protagonistes mâles pouliniens: chez Noël et Amadou, il atteint des proportions chroniques. Mais il faut voir dans ce symptôme, moins l'indice de l'impuissance que le signe d'une vulnérabilité qui, en se sentant menacée, provoque le retranchement. Hemingway, le héros viril, n'est pas invulnérable: il reste heureusement humain...

Pour revenir au *Vieil homme et la mer*, et renouer avec l'intertextualité qui se joue entre ce roman et l'oeuvre de Poulin, nous isolerons encore deux éléments communs. Le premier est la timidité du vieil homme quand il reconnaît la célébrité du baseball, Dick Sisler: "Do you remember when he used to come to the Terrace? I wanted to take him fishing but I was too timid to ask him. Then I asked you to ask him and you were too timid¹⁵". Ce passage revient presque identiquement dans *Volkswagen Blues* quand Jack, trop timide pour aborder Saul Bellow, s'adresse à la Grande Sauterelle qui, moins timide que le jeune garçon de Hemingway, facilitera le contact (VB, 107-108). En transposant ce passage, Poulin a soin d'en altérer quelque peu le déroulement. Le deuxième élément est constitué dans *le Vieil homme et la mer* par la prise de l'espadon. Il s'agit d'un "marlin" (nom générique pour désigner tous les poissons à épée). Sa couleur s'apparente aux tons de bleu: "purple", "silver" et "violet". Or, le bleu est la couleur fétiche de Poulin. Il constitue presque à lui seul, dégagé des objets qui le supportent, un symbole récurrent de l'ensemble de son oeuvre: de la pluie, dans *Mon cheval pour un royaume*, aux "blues" de *Volkswagen Blues*, en passant par *le Coeur de la baleine bleue*. Or, c'est au coeur de l'espadon que le vieil homme vise et frappe: "I think I felt his heart, he thought¹⁶." Paraphrasant Poulin, ce passage de l'oeuvre de Hemingway pourrait s'intituler: "Le coeur de l'espadon bleu". Ce qui constituait le "coeur" du roman de Hemingway, se transpose au coeur de la

15. E. Hemingway, *op. cit.*, p. 21-22.

16. *Ibid.*, p. 95.

production romanesque de Poulin: c'est dire à quel point ce court récit a alimenté, par touches disséminées, une bonne part de l'intertexte poulinien. Mais *le Coeur de la baleine bleue* est également redevable à d'autres auteurs dont il condense les influences. Poulin cite *Cage d'oiseau* de Saint-Denys-Garneau, sorte de mise en abyme du roman puisque le poème évoque l'image d'un coeur littéralement déchiré: ce qui est métaphore chez le poète, mais métaphore "vive" (la déchirure par l'oiseau, "réelle" dans le cadre du poème, peut symboliser la blessure narcissique du poète) devient "réalité" chez le romancier (le rejet est physiologique même si le narrateur se le figure comme émotif ou psychologique: ici aussi, la frontière est fluctuante). La transposition opère ainsi un renversement dans les connotations. On verra par la suite que le renversement des connotations symboliques est une figure fréquente chez Poulin. Enfin, *le Coeur de la baleine bleue* évoque à plus d'un titre le *Moby Dick* de Melville. L'analyse de l'interaction de ces deux romans permet de distinguer entre deux modes d'intertextualité littéraire qu'adopte Poulin.

Moby Dick n'est jamais cité explicitement par Poulin, ni dans ses romans ni dans ses entrevues. Comme *Robinson Crusoe*, la Bible et d'autres sources livresques auxquelles la postérité a concédé un statut mythique ou légendaire, le roman de Melville prend les dimensions d'une épopée: réservoir immémorial dans lequel Poulin puise des éléments de contenu plutôt que de forme. Il s'agit donc ici d'une intertextualité implicite. Plus loin, on verra que le roman de Defoe est également implicitement intertextuel aux *Grandes marées*.

Certains rapports entre *Moby Dick* et l'oeuvre de Poulin sont superficiels dans le sens où, peu spécifiques, ils peuvent être partagés avec d'autres auteurs. Ce sont: l'usage de chapitres titrés, procédé utilisé par Poulin à partir des *Grandes Marées*; le recours au pseudonyme ("Call me Ishmael¹⁷", pseudonyme biblique, rappelle les noms chrétiens de *Mon cheval pour un royaume*); la relation ambiguë puis fraternelle entre Ishmael et Queequeg, "prototype" des relations qu'entretiennent les protagonistes mâles de Poulin; la reproduction des plaques de la Chapelle dans le roman de Melville qui rappelle des reproductions similaires qui émaillent les romans pouliniens; enfin, la quête de *Moby Dick* que mime celle de Théo dans *Volkswagen Blues*: d'ailleurs le cachalot est comparé à un dieu, ce qui renforce la similitude. A tous ces traits communs s'ajoutent d'autres parallélismes qui finissent, paradoxalement, par se croiser. Ils appellent de plus longs commentaires.

Cette constellation de significations gravite autour du symbolisme de la baleine, et plus particulièrement du cachalot. Vient d'abord la légende, tissée autour du nom erroné, mais riche symboliquement, de "sperm whale". Il s'agit du spermaceti ou blanc de baleine. La substance désignée par ce nom n'a rien à voir avec le sperme ou la semence de la baleine. Huileuse, localisée dans la tête du cachalot, elle sert, entre autres usages, à la confection de bougies et de lampes. L'ambre gris, autre substance secrétée par les intestins de la baleine, sert à préparer des parfums. Ces deux

17. Herman Melville, *Moby Dick*, New York, New American Library, "A Signet Classic", 1961, 1980, p. 21.

produits consacrent la "richesse" du cachalot, tout en l'assimilant à des connotations féminines. C'est du moins ce qui se passe dans *Moby Dick*, mais aussi dans *le Coeur de la baleine bleue*. Dans le roman de Melville, le cachalot est certes revêtu de caractéristiques mâles, et même viriles (les connotations du nom tournent autour de l'idée de "gros pénis" ou de "grand phallus"), mais un certain nombre d'attributs féminins lui sont également dévolus: chaleur humaine, tendresse, vulnérabilité. En fait, tout comme le marin Starbuck, qui parle de son âme au féminin ("My soul is more than matched; she's overmanned; and by a madman!¹⁸"), le cachalot est au croisement androgyne où, source de fantasmes, il symbolise l'union sexuelle:

Come; let us squeeze hands all round, nay, let us all squeeze ourselves into each other; let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of kindness. [...]

In thoughts of the visions of the night, I saw long rows of angels in paradise, each with his hands in a jar of spermaceti¹⁹.

Répondant à l'appel de son nom symbolique, Ishmael, le narrateur de Melville confond le "sperme" de la baleine avec le lait maternel (derrière la figure de l'androgyne se cache le fantasme fusionnel du retour dans le sein de la mère). Cette confusion l'amène à fantasmer l'union gnostique (d'après la secte valentinienne) entre l'âme féminine et l'ange masculin. Les *Extraits de Théodote*, cités et commentés par Clément d'Alexandrie, appellent cette union

¹⁸- *Ibid.*, p. 171.

¹⁹- *Ibid.*, p. 398.

"syzygie": il s'agit de l'accession, de caractère érotique, au Plérôme, ou au "paradis" des gnostiques²⁰. On retrouve cette trame, intégralement mais en filigrane, dans *les Grandes Marées* de Poulin: roman où il est fait mention explicitement du cachalot. Ce lien est très important pour saisir la structure "intime" de cette oeuvre, et comme il émane aussi de *Moby Dick*, il vaut la peine de s'y attarder ici, quitte d'ouvrir une parenthèse dans notre analyse. Dans la logique intertextuelle, où un texte peut cacher un texte qui en cache un autre et ainsi de suite, ouvrir une parenthèse est un moyen indiqué, parfois incontournable, pour en éclairer le fonctionnement.

Résumons. Teddy Bear arrive dans l'île Madame, la terre nourricière, après les grandes marées d'avril, donc à marée descendante (au reflux ou à jusant). Les autres personnages arrivent tous lors des grandes marées subséquentes: Marie en mai, Tête Heureuse en juin, les deux intellectuels (le professeur Mocassin et l'Auteur) en juillet, l'Homme ordinaire en août, l'Animateur en septembre et le Père Gélisol en octobre. Marie part à marée basse, entre les grandes marées de septembre et d'octobre. Teddy est "ostracisé" durant l'Été des Indiens (après les grandes marées d'octobre). Au flux du peuplement de l'île succèdent donc deux reflux: celui de Marie, où la marée basse fait suite à la marée haute qui a coïncidé avec son arrivée, et celui de Teddy, où la marée basse rejoint la "basse marée" (la déprime du traducteur est cause de son séjour dans l'île) de son débarquement. En termes astronomiques,

20. Clément d'Alexandrie, *Extraits de Théodote*, Paris, Cerf, "Sources chrétiennes", 1970, p. 21-27.

pour ne pas dire astrologiques, les grandes marées (ou vives eaux) correspondent avec la phase de la nouvelle lune (la lune est en conjonction avec le soleil); à faibles marées (époque dite de morte-eau) correspond la pleine lune (la lune est en opposition avec le soleil). On appelle syzygie, en astronomie, ces deux phénomènes. D'un point de vue astrologique, qui serait celui des gnostiques dans le mesure où l'astronomie y donne lieu à un travail de symbolisation, la syzygie ne correspondrait qu'à la phase de la nouvelle lune, soit quand la lune est en conjonction avec le soleil: quand l'âme féminine du gnostique s'allie avec l'ange masculin de sa "destinée" pour entrer dans le Plérôme et contempler la vierge "face de l'Inengendré". C'est ce qui pourrait se produire dans *les Grandes Marées* quand Marie (réminiscence de la Vierge) arrive dans l'île. Mais par la suite, le surpeuplement de l'île, qui s'étaye pourtant à marée haute, opère une anti-syzygie: l'excès bascule dans son contraire, provoquant la dissociation de Marie et de Teddy. Pour reprendre Klébaner, la dérive excessive mène "jusqu'au dénuement du rejet". La lune d'octobre boucle le cycle du séjour adamique de Teddy qu'avait inauguré la lune d'avril. Ajoutons que la lune d'avril est aussi appelée "lune rousse", populairement, car elle roussit et gèle la végétation. Par métaphore cyclique, renforcée par la venue symbolique du Père Gélisol, on peut considérer la lune d'octobre, signal de l'expulsion, comme l'autre lune rousse: elle a lieu paradoxalement durant l'Eté des Indiens, à un moment relativement chaud, tout comme le Père Gélisol, malgré son nom "frigorifiant", possède supposément le don de réchauffer les gens. Mais en dernier lieu, corollaire du fait que Teddy ne s'est pas battu pour la "survie"

dans l'île, le froid l'emporte sur la chaleur. Pour renouer avec *Moby Dick*, le cachalot, en dépit de sa chaleur mammalienne, n'échappe pas ici au froid calcul du Capitaine Achab, représenté chez Poulin par la figure du Patron, pourtant "bienveillant". En termes gnostiques, il serait le démiurge: le demi-dieu qui, voulant imiter Dieu, ne peut créer qu'un monde imparfait. Poulin reprend donc les figures de Melville mais en leur faisant subir un traitement antithétique. Dans *Moby Dick*, l'antipathique capitaine Achab ne vient pas à bout du cachalot; dans *les Grandes Marées*, le sympathique Patron mène à bout, par un excès de zèle, le "vieux cachalot" qu'est Teddy Bear. Nous faisons référence au passage où Marie, voulant préparer Teddy au combat pour la survie, lui raconte l'histoire de l'ultime confrontation entre le "vieux cachalot solitaire" et le "grand Onychoteutis" ou calmar géant (GM, 178-179). La scène rappelle le chapitre 59 de *Moby Dick* intitulé: "Squid". Chez l'un comme chez l'autre, le combat n'aura pas lieu, sinon par simple évocation. De même, la syzygie avorte: par l'exil volontaire de Marie et l'ostracisme de Teddy. Il y a, dans ce dernier événement, à la fois une réminiscence de l'expulsion d'Adam du Paradis terrestre et une référence à l'interdit qui empêche Moïse d'entrer dans la Terre Promise. L'interdit est symbolisé par la figure statufiée (qui à son tour rappelle la femme de Lot transformée en statue de sel), dressée sur le rivage de l'île rivale, l'île aux Ruaux, pour en barrer l'accès: comme si le gardien, auparavant chassé de l'île Madame, s'était retourné une dernière fois (trop tard) pour contempler le lieu maudit de son expulsion. Ange-gardien de l'île, il constitue également le double du protagoniste, porteur du message selon lequel l'exclusé

porte en soi l'obstacle à son propre épanouissement. Du coup, on est ramené à *Mon cheval pour un royaume*: à la femme "sperméable" (MCPR, 78), comme le cachalot, et à la carapace du narrateur dédoublée par la statue du soldat anglais qu'il doit faire sauter. Or, cette carapace est elle-même emprisonnée, avant même que le narrateur soit incarcéré, dans les murs ambivalents (sécurisants/étouffants) du Vieux Québec. On retrouve une étonnante référence à la ville fortifiée dans *Moby Dick*, au sujet du cerveau du cachalot: "The brain is at least twenty feet from his apparent forehead in life; it is hidden away behind its vast outworks, like the innermost citadel within the amplified fortifications of Quebec²¹". La fascination de Poulin pour le Vieux Québec et la baleine, deux signes éminemment ambivalents chez lui, daterait-elle, entre autres, d'une lecture de *Moby Dick*? Ajoutons à tous ces détails significatifs, le passage du roman de Melville sur la baleine bleue. Dans le chapitre intitulé "Cetology", le narrateur passe en revue toutes les espèces de baleines qu'il connaît. Il termine son "manuel", de son aveu incomplet ("This whole book is but a draught - nay, but the draught of a draught"), en énumérant les baleines qu'il ne connaît que de réputation, ne les ayant pas lui-même rencontrées, et qu'il qualifie pour cette raison de possiblement légendaires ("half-fabulous whales")²². Cette longue énumération se termine par la baleine bleue. Evidemment, on sait aujourd'hui que non seulement une telle baleine existe, mais qu'elle constitue à notre connaissance le plus grand mammifère marin et

21. H. Melville, *op. cit.*, p. 336.

22. *Ibid.*, p. 148-149.

terrestre. Tout ce passe comme si Poulin avait voulu remédier à la "lacune" du manuel de Ishmael, en remplaçant au "cœur" de son roman éponyme, l'objet du manque "phallique" de *Moby Dick*: la féminine, mammalienne baleine bleue. Sauf qu'il y chez Poulin une interversion de l'androgynie: aux connotations féminines attachées au cachalot mâle succèdent les connotations mâles liées à la baleine femelle. Comme nous l'avons dit, les transpositions littéraires opèrent souvent chez lui un renversement du matériel transposé.

Ainsi, il semblerait que le chef-d'oeuvre de Melville ait beaucoup contribué à l'élaboration d'une mythologie "personnelle" chez Poulin, notamment autour du symbolisme ambivalent de la baleine. Par un effet de condensation, on a vu comment ce symbolisme se combinait avec la mythologie gnostique, déjà évoquée dans *Moby Dick*., pour structurer le plan d'ensemble des *Grandes marées*. On pourrait sans doute relever plusieurs autres parallèles en poursuivant l'examen comparatif de *Moby Dick* et de l'ensemble de l'oeuvre de Poulin. Nous en indiquerons brièvement trois avant de prendre congé de Melville. Le chapitre 105 de *Moby Dick* compare l'extinction des baleines à celle des bisons du Canada: l'extermination des bisons sera évoquée dans *Volkswagen Blues*, le roman "américain" de Poulin. A la fin de son odyssée, Ishmael se retrouve dans la même situation que la plupart des narrateurs et protagonistes pouliniens suite à leur dérive: "another orphan²³". Enfin, si Melville a surtout intéressé Poulin quant au contenu symbolique et mythique de son roman, une réflexion émise par le

²³. *Ibid.*, p. 536.

narrateur de *Moby Dick* peut très bien s'appliquer à l'écrivain québécois dans la mesure où elle énonce le principe "behavioriste" de l'écriture: "Book! you lie there; the fact is, you books must know your places. You'll do to give us the bare words and facts, but we come in to supply the thoughts²⁴". Cette position, qui est davantage celle de Hemingway dont on peut ainsi retracer l'affiliation avec Melville, est aussi celle qu'adopte résolument Poulin à partir de sa deuxième trilogie, après d'indécis tâtonnements. Faut-il en conclure qu'elle est spécifiquement américaine et qu'en l'adoptant, Poulin s'inscrit davantage dans la jeune tradition américaine que dans la vieille tradition européenne?

Du point de vue thématique, l'enfance est un autre pôle important de l'oeuvre de Poulin autour duquel se tissent des rapports intertextuels avec d'autres textes. Nous ne les analyserons pas tous en profondeur. Commençons par dissiper ce qui pourrait constituer un malentendu. Il n'y a pas à proprement parler d'écriture "enfantine", sinon écrite par des enfants. L'écrivain adulte, à moins d'être psychologiquement resté au stade de l'enfance, ne peut qu'adopter différents points de vue par rapport à l'enfance. Il peut s'efforcer d'écrire pour un public exclusif d'enfants (activité lucrative actuellement au Québec si on en juge par le succès des maisons d'édition qui se spécialisent dans ce domaine): c'est le cas, par exemple, de Jean-Marie Poupard quand il publie à la Courte Echelle. Il peut désirer garder contact avec l'enfance, en présentant un microcosme d'adultes qui, par diverses activités où s'affichent

²⁴. *Ibid.*, p. 411.

par exemple la ludicité et le refus des conventions et des responsabilités, refusent le changement imposé par le "passage" de l'enfant à l'adulte. Ce sont les cas, entre autres, de Boris Vian dans *l'Ecume des jours* et de Réjean Ducharme dans *l'Hiver de force*. Il peut encore adopter le point de vue d'un enfant pour écrire son roman. Souvent, cette position révélera, et on peut se demander si ce résultat est "inévitabile" compte tenu que c'est un adulte qui écrit, des enfants plutôt précoces: soit par le style avec lequel ils s'expriment, soit par la teneur de leurs propos. Quoi qu'il en soit, cette position semble la plus délicate à maintenir pour convaincre le lecteur...adulte. Chacun résout les problèmes qu'elle présente à sa façon. Dans le cas de Catherine Paysan, écrivant *Nous autres les Sanchez* à travers les yeux d'un enfant de neuf ans, la "maturité" du style s'explique par le fait que le narrateur est un adulte qui se remémore la substance de son roman en se replaçant à cette époque de sa vie. A l'autre extrémité, les premiers romans de Ducharme sont écrits par des narrateurs pubères "d'une étonnante précocité." Cette situation, peu vraisemblable, donne lieu à une débauche d'imagination où l'impression qui s'installe est davantage celle d'un narrateur adulte se réfugiant dans le narcissisme totalitaire d'une enfance sans borne et sans bride, que celle d'un narrateur enfant se supportant par ses propres facultés. Entre ces deux cas, il y place pour une écriture qui se veut mimétique de l'enfance, par une certaine naïveté du style alliée au regard "neuf", pas encore tout à fait conditionné, de l'enfant, et qui permet une critique moins virulente mais peut-être plus convaincante des valeurs adultes (tout dépend où le lecteur se place dans cette échelle de valeurs, ou si, à

l'instar de Ducharme et de tout un mouvement de pensée issu de la génération contestataire des années 60, il récuse la valeur de toute échelle...). A ce dernier courant, appartiennent *Jimmy* de Poulin et *l'Attrape-Coeur* de J.D. Salinger.

Les trois romans que nous avons cités (ceux de Paysan, Salinger et Vian) sont évoqués par Poulin comme des "modèles", sans oublier la référence obligatoire de Hemingway:

Mais l'histoire que j'aimerais écrire, ça ressemblerait au *Vieil homme et la mer* d'Hemingway, à cause de la simplicité, à *l'Ecume 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-coeur* de Salinger pour les trois raisons que je viens de dire²⁵.

Si on tient compte du fait que Salinger est ici le référent majeur (il canalise et résume les qualités des trois autres: Hemingway y perd même sa primauté), il ne faut pas s'étonner de retrouver des rapports intertextuels plus appuyés avec lui qu'avec Vian et Paysan. Une fois de plus s'impose le modèle américain. Poulin avoue même avoir été directement influencé par *l'Attrape-coeur* pour écrire son propre roman de l'enfance:

Pour *Jimmy*, j'avais d'abord choisi un narrateur adulte. Ça ne marchait pas du tout. Puis j'ai lu un roman américain, *The Catcher in the Rye*, où le narrateur était

25. "Entrevue avec Jacques Poulin", *Nord*, 2, p. 10.

un enfant. J'ai décidé de faire la même chose et c'est à ce moment-là que mon histoire a vraiment démarré²⁶.

Non seulement les narrateurs de Poulin et de Salinger sont des enfants, de plus ils partagent un goût invétéré pour le mensonge. Il faut rapprocher cet aveu de Holden, le narrateur de *l'Attrape-cœur*: "I'm the most terrific liar you ever saw in your life²⁷", de l'aveu de "Jimmy": "Je suis le plus grand menteur de toute la ville de Québec" (J, 87). L'identité des positions est renforcée par la similitude d'expressions telles les "je le jure", "je veux dire", "à vrai dire" qui émaillent le récit des deux menteurs. Ces dénégations réitérées, visant à rétablir la vérité et nous convaincre, lecteurs, de la sincérité que le narrateur désire entretenir avec nous - alors que le mensonge ne s'adresserait qu'aux autres personnages -, nous laisse à vrai dire perplexes. Nous ne savons plus si, en nous faisant complices de ces aveus, nous devenons les dupes visées par les fictions qu'ils feignent de dénoncer. C'est qu'au cœur de ces deux récits opère la fonction psychanalytique du désaveu. Il vaut la peine d'ouvrir ici une nouvelle parenthèse, non seulement parce qu'elle éclairera davantage le ressort pulsionnel de *Jimmy*, mais aussi parce que Poulin ayant reçu une formation en psychologie, il n'est pas exclu que ses connaissances dans ce domaine analytique soient devenues à leur tour matières intertextuelles à la composition de ses romans.

26. "Entrevue: Jacques Poulin", *Québec français*, 34, mai 1979, p. 33.

27. J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, New York, Bantam Books, 1964, 1981, p.

Situé entre l'Oedipe et la puberté, "Jimmy" met en scène le déni de la castration dans la mesure où, selon Guy Rosolato, "le désaveu est une dénégation implicite²⁸". Le narrateur serait même en position de "pervers polymorphe²⁹" pour reprendre l'expression consacrée de Freud:

"Situer le pervers entre l'aveu et le désaveu, comme le fait Rosolato, cela me paraît juste et pose, à mon avis, de façon peut-être plus nette qu'il ne l'a fait, le problème du mensonge...

Le problème est sans doute difficile parce qu'on a souvent l'impression que le pervers n'a pas accès au mensonge, c'est-à-dire aux catégories du vrai et du faux; qu'il est en-deça du mensonge. On pourrait aussi décrire les choses en disant que l'aveu et le désaveu sont, chez le pervers, également mensongers. Le dialogue analytique, si le pervers s'y engage, pose par lui-même le problème de l'accession à la vérité qui se fera, ici, par l'intermédiaire du mensonge. Il faudrait en quelque sorte que le pervers parvienne à accéder à son mensonge avant que l'analyse puisse évoluer. Il y faut parfois beaucoup de temps³⁰.

Visiblement, c'est ce qui se passe dans *Jimmy*. Le narrateur fabule, distord le rapport au réel, s'avoue menteur, tout en rouspétant au sujet de sa sincérité. La situation se complique dans la mesure où l'écart entre l'aveu et le désaveu ne renvoie pas uniquement au dilemme mensonge/vérité, mais prend part à une

28. Guy Rosolato, "Etude des perversions sexuelles à partir du fétichisme", dans *Le désir et la perversion*, Seuil, "Points", p. 10.

29. S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, p. 86.

30. G. Rosolato, *op. cit.*, p. 42-43.

fonction ludique, en jouant sur les limites imposées par l'adulte entre l'acceptable et l'inacceptable. Une scène capitale qui illustre l'équivoque de cette situation est celle de la découverte, par l'enfant, du cadavre de la jeune fille et du revolver. Il s'agit en réalité d'une poupée et d'un pistolet en plastique. Ce qui, dans la tête de l'enfant, était prétexte à jouer, provoque chez l'adulte l'angoisse d'une tragédie. Pour une fois, placé devant l'ampleur de la réaction suscitée chez ses parents, particulièrement le père, l'enfant concédera qu'il est allé trop loin: "Si on s'arrêtait une minute, si on discutait de toute l'affaire, on joue ou on ne joue pas, pour une fois je serais contre, pour être honnête" (J, 45-46).

Le délire "innocent" de l'enfant ayant engendré chez le père le délire culpabilisateur entraîne, par ricochet, une réaction perplexe "à la Hamlet": jouer ou ne pas jouer, voilà pour "Jimmy" la question. Après cette aventure, l'enfant n'ayant plus le droit de mentir, au sens d'affabuler et de jouer, mais également incapable de s'astreindre au "principe de réalité" imposé par le père, y perd son plaisir. Il se réfugie dans un délire autrement plus dangereux que le père "psychologue" refuse, ou est incapable de voir: le mutisme d'une fiction incommunicable. Ici, délire et dérive se confondent: le mutisme débouche sur l'autisme. Par contre, si "Jimmy" est le "complexé" du roman, la subtile ironie employée à l'égard du père, laquelle passe par les propos ingénus de l'enfant qui, sans les comprendre, enregistre les aberrations de sa conduite, dénonce l'abus et l'aveuglement des psychologues. Tout se passe comme si Poulin, l'écrivain, s'était fait l'analyste de son narrateur placé en

situation d'analysant, et donc de "vérité": c'est-à-dire de sa vérité comme sujet de l'énonciation. Quant au sujet de l'énoncé, on ne peut le cerner que dans le mensonge omniprésent qui pervertit la structure familiale: mensonge du père obsédé par l'impuissance de Hemingway, mensonge de la mère que guette la folie liée à un avortement ou à une fausse couche, mensonge du fils qui cherche à survivre au-delà de cette facticité. Surtout, on voit comment Poulin combine les différents faisceaux intertextuels de façon à créer une oeuvre singulière. Dans *les Grandes Marées*, c'était Melville, *la Bible*, le gnosticisme, pour ne nommer que les réseaux principaux; dans *Jimmy*, l'influence de Salinger est creusée par l'introspection psychanalytique. Ainsi, chez Poulin, l'innocence souvent attribuée à l'enfance est entachée d'un "mal de vivre" lié à une problématique culpabilité. Peut-être faut-il chercher le "véritable" modèle de son enfant entre *le Petit Prince* de Saint-Exupéry et Charlie Brown, le personnage complexé de la bande dessinée *Peanuts*? Il reste qu'en condensant ces matériaux divers, Poulin déplace ses emprunts qui ne peuvent pas être simplement considérés comme du "plagiat". Les transformations que subissent ces "greffes" réactivent en quelque sorte leurs "tissus" qui, simplement transplantés, prendraient l'allure d'une excroissance non intégrée au texte. Comme pour le rêve, il faut le double travail de la condensation et du déplacement pour engendrer un récit "organique": c'est-à-dire un récit où l'écriture engendre plus qu'elle ne reproduit.

Jusqu'ici nous avons considéré le réseau intertextuel nautique de Poulin. En effet, Melville, Hemingway, le gnosticisme, voire

l'enfance appartiennent largement à ce que Bachelard appellerait "les rêveries de l'eau". Bachelard est d'ailleurs mentionné dans *le Coeur de la baleine bleue*, comme auteur de prédilection du narrateur-écrivain. Il nous reste à envisager le réseau terrestre. Par référence à Bachelard, les rêveries pouliniennes de la terre ne sont pas liées au repos, mais plutôt à la volonté. Elles sont plus actives que celles de l'eau, comme l'attestent l'attrait de la course automobile dans *Faites de beaux rêves* et l'itinérance de *Volkswagen Blues*. Ici, l'influence la plus manifeste est celle de Jack Kerouac. Mais comme toujours chez Poulin, le passage d'un réseau à un autre ne se fait pas abruptement. Viennent des éléments transitionnels qui l'assouplissent en amortissant les contrastes. Ces éléments, pour opérer, nécessitent un caractère polyvalent ou au moins ambivalent. Chez Poulin, que fascine le mythe de l'androgynie, le caractère ambivalent prévaut. L'exemple de Robinson Crusoe nous permettra de saisir intertextuellement le fonctionnement de cette ambivalence "primale".

Comme *Moby Dick*, *la Bible* ou *la Gnose*, *Robinson Crusoe* n'est pas cité explicitement par Poulin. Datant d'avant le vingtième siècle, le chef-d'oeuvre de Defoe appartient à ce réservoir mythique auquel nous avons déjà fait allusion. Contrairement à Vian, Saint-Exupéry, Hemingway, Brautigan, Kerouac, et même la bande dessinée *Peanuts*, Defoe et Melville influencent peu la composition du style poulinien. En revanche, étant plus "universels", autant par leur caractère épique et mythique qu'en vertu de leur grande diffusion culturelle, ils entrent facilement dans la combinaison symbolique

qui contribue à la structuration générale des oeuvres. C'est ainsi que le cadre ambivalent du roman de Defoe - l'île est une conjonction de la terre et de l'eau - donne également le cadre des *Grandes marées*. Sauf que chez Poulin, ce cadre est immédiatement combiné avec celui de l'éden biblique. Par contre le dilemme spécifiquement crusoéen entre la solitude et la civilisation, se répercute tout au long du roman de Poulin. Par ailleurs, la symbolique de l'île, très exploitée chez Poulin, est déjà annoncée dans son premier roman marqué par l'ambivalence de l'eau (associée à la femme) et de la terre (associée à l'homme): Delisle, ou "de l'île" si on préfère, est le nom du narrateur qui se prénomme Pierre. Nous analyserons tous ces rapports plus en détail au chapitre de l'onomastique. Rappelons pour le moment que ce nom, dont le choix est manifestement motivé, entre dans une série de pseudonymes qui soulignent le caractère de ceux qui les portent. Or, tout comme Ishmaël est un pseudonyme connoté chez Melville, Crusoe n'est pas le nom réel du narrateur de Defoe: "I was called Robinson Kreutznaer; but by the usual corruption of words in England we are now called, nay we called ourselves, and write our name "Crusoe", and so my companions always called me³¹".

Robinson est donc en partie un étranger au pays de sa naissance, étant de par son père, originaire de Brême, d'ascendance allemande. De même, Poulin, alias Jack Waterman, rappelle qu'il est né au Québec mais près de la frontière américaine³². Dans

31- Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, New York, Bantam Books, 1981, p. 1.

32- "L'écrivain dans l'ombre", *L'Actualité*, avril 1985, p. 75.

Volkswagen Blues, ce fait est transposé: Jack raconte à la Grande Sauterelle que son frère et lui s'amusaient à se donner des noms anglais quand ils étaient jeunes. A l'inverse de Robinson Crusoe, ils ne cherchaient pas à s'assimiler à leur pays de naissance, mais plutôt à provoquer le dépaysement. Cet élément étranger, mais aussi curieusement familier (il s'agit du sens retenu par Freud pour signifier "l'inquiétante étrangeté³³"), à la frontière de l'altérité et de l'identité, constitue la quête de *Volkswagen Blues* qu'amorçait le nouveau départ inauguré par la deuxième trilogie. C'est aussi pourquoi on peut désigner cette trilogie d'américaine. Plusieurs auteurs américains y sont cités: Faulkner, Irving, Vonnegut, Brautigan,..., mais celui qui semble avoir le plus marqué Poulin, en dépit de ses "protestations", reste le "grand" Kerouac.

Si Jack Kerouac, américain d'origine canadienne française et possiblement "alter ego" de Jacques Poulin, est cité dans *Volkswagen Blues*, il n'en reste pas moins au dire de l'auteur québécois "étranger" à son écriture:

Fruit de l'itinérance, *Volkswagen Blues* n'est pas sans rappeler un bouquin retentissant conçu il y a 30 ans, sur les routes de ce continent: *On the Road* de Jack Kerouac. S'il reconnaît une certaine parenté entre les oeuvres, Jacques Poulin refuse toute comparaison avec le "roi des beats": "Kerouac, c'était un écrivain de grande envergure. je ne me sens vraiment pas de sa catégorie." Et puis, les styles diffèrent considérablement³⁴.

33- S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, "Idées", p. 163-211.

34- "L'écrivain dans l'ombre", *op. cit.*, p. 78.

Néanmoins, plus d'un trait relie *Sur la route* à *Volkswagen Blues*, voire à toute la trilogie "américaine", par le biais du nouveau personnage: Théo, le frère du protagoniste. Même si le narrateur change de pseudonyme, Théo garde son identité tout au long des trois derniers romans. Dans *Volkswagen Blues*, il constitue le portrait de Dean, le "long-lost brother³⁵" de Sal, le narrateur de *Sur la route*. Et comme tous les narrateurs et protagonistes pouliniens, Sal est un écrivain. Dean, et le fait est applicable à Théo, est intelligent sans être intellectuel. C'est un personnage haut en couleurs, bon vivant et excentrique. Pour Sal, comme pour Jack, le "frère perdu" est idéalisé.

Il serait fastidieux d'analyser toutes les comparaisons qu'il serait possible de dresser entre ce roman de Kerouac et les romans de Poulin, et plus particulièrement *Volkswagen Blues*. Aussi, nous nous contenterons de les énumérer avant de nous étendre plus longuement sur les rapports importants: Sal lit des livres sur les pionniers, comme Jack et la Grande Sauterelle; ses déplacements vers l'ouest puis au sud sont comparés aux pérégrinations de la Terre Promise; il passe par le "Divide" et l' "Oregon Trail", étapes de l'itinéraire de *Volkswagen blues*; il rencontre un Français, Rémi Boncoeur, et "Jimmy", un commis préposé aux courses automobiles; il est impliqué dans une relation triangulaire avec Dean et Marylou; son nom de famille est Paradise; il joue aux cowboys et aux Indiens;

³⁵. Jack Kerouac, *On the Road*, New York, New American Library, "A Signet Classic", 18th Printing, p. 10.

il fait l'apologie des Indiens, ce qui rappelle le plaidoyer de la Grande Sauterelle pour son peuple; etc.

Si on néglige la profusion de détails similaires, d'autres analogies se signalent à notre attention parce qu'elles jouent un rôle plus important, parfois structurant. Par exemple, il y a dans *Sur la route* une curieuse scène qui rappelle singulièrement le "procès" de Teddy Bear dans *les Grandes Marées*. Il s'agit du passage où Sal et Dean se retrouvent en compagnie d'amis qui accusent ce dernier d'irresponsabilité. Cette accusation provoque la défense de Sal: "It wasn't anything but a sewing circle, and the center of it was the culprit, Dean³⁶". Chez Poulin, la scène est intitulée, ironiquement, "La dynamite de groupe" (GM, 166). A la première séance, l'Auteur expose sa théorie du "grand roman de l'Amérique", en évoquant la route des pionniers et la "Terre Promise" (GM, 170-171). Teddy apprend que ses traductions ne sont jamais publiées par le Patron puisque celui-ci possède un ordinateur plus efficace appelé "Atan" (GM, 173) (le "mâle" (GM, 174), mais aussi par jeu de mots: Adam et Eden, par le truchement de "Eta-dan" (GM, 168) qui veut dire "petite roche" en langage singe, comme le signale Teddy, traducteur de la bande dessinée Tarzan). A ce moment, Marie prend sa défense, tout comme Sal, d'abord neutre, vient ensuite au secours de Dean. La deuxième séance ressemble davantage à l'épisode de *Sur la route* quant à son déploiement: "Une nouvelle séance de dynamique de groupe fut mise au programme des insulaires. Elle eut lieu sur le court de tennis et Teddy en fut le centre d'intérêt." (GM, 187) Sauf

³⁶. *Ibid.*, p. 159.

qu'ici, personne ne vient au secours de l'accusé (Marie, dégoûtée par l'attitude des insulaires et découragée par le manque de combativité de Teddy, a quitté l'île). Etant donné que le "procès" de Teddy est lié à l'histoire symbolique du cachalot, qui rappelle *Moby Dick*, on saisit comment deux passages distincts, de Melville et de Kerouac, se condensent chez Poulin pour former un tout organique. L'attitude des insulaires rappelle celle des faux amis de Dean: "And in fact that was the point, and they all sat around looking at Dean with lowered and hating eyes, and he stood on the carpet in the middle of them and giggled - he just giggled³⁷".

Mise à part cette scène intense qui revient presque textuellement dans *les Grandes Marées*, *Sur la route* est surtout le modèle romanesque de *Volkswagen Blues*. Le plaisir d'être sur la route, la quête de l'espace, de la liberté, mais aussi de l'autre, et le rôle prépondérant de la frontière lié à cette quête sont autant d'éléments significatifs reliant les deux romans. Le plaisir éprouvé à filer sur les routes est déjà signalé dans *Faites de beaux rêves*, mais il n'a jamais été aussi présent chez Poulin que dans *Volkswagen Blues*. Comme pour Sal, la quête de l'espace de Jack est terrestre. Sal et Dean s'arrêtent en Californie, ils ne prennent pas la mer. L'eau est d'ailleurs assimilée ici à la dérive, comme chez Poulin: "it lead to water, ambigious, universal water, just as 42nd Street, New York, leads to water, and you never know where you are³⁸." Après avoir atteint les limites terrestres à l'ouest, et avant

37. *Ibid.*, p. 160.

38. *Ibid.*, p. 143.

de partir vers le sud, Sal et Dean reviennent à l'est. De même, Jack reviendra à Québec après avoir échoué, au double sens du mot, à San Francisco: au double sens du mot, car la quête du frère se solde également par un échec. Dans *Sur la route*, Dean cherchait son père qui s'appelle aussi Dean. Ce dernier est un "bum", tout comme Théo en qui Jack retrouvera une "épave". Dans ces deux quêtes, où l'allié disparaît - Sal perd de vue Dean, Jack retrouve un Théo démythifié -, la frontière figure à la fois la promesse d'un paradis et l'interdit d'y accéder. Comme nous l'avons dit, Kerouac est l'alter ego de Poulin. Pour l'auteur américain, d'origine canadienne française, le Mexique représente la frontière à franchir: l'autre est constitué par l'élément latin qui en revanche appartient à son passé enseveli. Pour Poulin, les Etats-Unis constituent la frontière voisine, anglophone, de l'enfance. Dans un cas comme dans l'autre, l'Autre est constitué par l'élément allophone. Paraphrasant le psychanalyste Jacques Lacan, nous avancerons que le petit autre (l'objet a, cause du désir) est symbolisé par les figures respectives de Dean et Théo, qui jouent le rôle de père idéalisé, tandis que l'Autre, figuré par la frontière, constitue la limite qui sépare le sujet de son objet inaccessible. L'affranchissement de cette limite accomplirait alors un franchissement du miroir, puisque l'identification avec le "père imaginaire", idéalisé dans un rapport narcissique et "homosexualisant", s'avère être l'obstacle majeur à la rencontre avec l'Autre. Or, l'Autre ne peut être que l'autre sexe: c'est-à-dire ce qui, de l'autre sexe, est irréductiblement différent. Nous verrons, au sujet du rapport des personnages, que cette dimension de l'altérité est problématique chez Poulin. Au moins pouvons-nous constater ici

un effort pour se dégager de la fascination de l'univers jungien (androgynat, quête de la mère ou du père imaginaire) afin de confronter l'exigeant père castrateur de Freud. Contrairement au roman de Kerouac, qui se replie sur la nostalgie proustienne dans un rendez-vous manqué avec le père ("I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty³⁹"), et à tous les autres romans de Poulin qui se soldent par l'échec total, *Volkswagen Blues* laisse percer une lueur d'espoir que constitue paradoxalement l'échec de la quête, c'est-à-dire la découverte de l'idole morte:

il agita la main jusqu'à ce que la Volks eût disparu, et lorsqu'il entra tout seul dans l'aérogare, il souriait malgré tout à la pensée qu'il y avait, quelque part dans l'immensité de l'Amérique, un lieu secret où les dieux des Indiens et les autres dieux étaient rassemblés et tenaient conseil dans le but de veiller sur lui et d'éclairer sa route (VB, 290).

Remarquons que le retour au bercail se fait par voie aérienne. C'est la première fois que Poulin fait référence à ce mode de transport: nouveau départ? retour aux sources? Pour le moment, il nous est impossible de répondre, les romans antérieurs laissant planer le doute. L'ambiguïté est d'ailleurs maintenue à la fin de *Volkswagen Blues* avec la réapparition des dieux qui succède à la mise à mort symbolique de Théo. Néanmoins, *Volkswagen Blues* fait miroiter le présage d'une conquête après l'itinérance de la quête et ce, en dépit des connotations nostalgiques du titre. L'avenir nous

³⁹- *Ibid.*, p. 254.

dira si l'expérience américaine, foisonnante à l'intertexte, aura été vaine ou fructueuse pour le complexe protagoniste poulinien.

Comme nous l'avions indiqué, en entreprenant l'étude de l'intertextualité poulinienne, il ne nous est pas possible de compléter ce chapitre qui fonctionne à l'extension: bien d'autres références pourraient y prendre place, même en se cantonnant dans l'aire américaine, dont plusieurs ne sont sans doute pas encore parvenues à notre connaissance. A vrai dire, nous étions moins soucieux d'épuiser la logique de l'intertextualité romanesque de Poulin que d'entreprendre, à travers elle, une première approche de l'étude des effets de déplacement et de condensation. Ces premiers jalons posés, nous pouvons davantage en éclairer le fonctionnement, en envisageant l'analyse des réseaux onomastique et relationnel.

II- Le réseau onomastique

Du point de vue onomastique, les six romans de Poulin forment un "tout", une hexalogie pour ne pas dire une "sexalogie", les deux romans extrêmes étant les seuls où sont octroyés aux protagonistes des patronymes, tandis que les personnages des romans intermédiaires doivent se contenter de simples prénoms, sinon de surnoms. Jack Waterman, le protagoniste de *Volkswagen Blues*, referme la boucle ouverte par Pierre Delisle, le protagoniste-narrateur de *Mon cheval pour un royaume*. Entre les connotations de ces deux noms, prend place un champ signifiant où chaque nom intermédiaire établit un relai symbolique qui déplace la chaîne de production des significations. C'est le fonctionnement de cette chaîne signifiante que nous éluciderons d'abord par le biais de l'onomastique symbolique de Poulin, avant d'en éclairer toute la portée au chapitre suivant.

Commençons par voir comment Jacques Poulin inscrit son nom, en deux temps, dans l'élaboration de ses romans. Si Pierre Delisle ne renvoie pas directement au nom de l'écrivain, en revanche le titre *Mon cheval pour un royaume* prend en charge le patronyme de l'auteur, par le jeu de mots sur la célèbre citation de Shakespeare. La citation originale, "Mon royaume pour un cheval", est reprise comme exergue au roman. Ce rappel peut sembler n'être qu'une simple indication quant aux sources du calembour. Si tel était le cas, on pourrait reprocher à l'auteur de sous-estimer la culture de son lecteur. Mais à vrai dire, la situation est plus complexe qu'il ne

paraît à première vue. Le calembour renvoie à la quête d'un des personnages: Simon, le caléchier, renonce à son cheval pour accéder au royaume, en se donnant la mort. Sur les traces de son "mentor", Pierre, le protagoniste-écrivain, cherche aussi son royaume. Le parcours de sa quête est condensé dans l'autre exergue du roman emprunté à Henri Bosco: "On eût dit une pierre en marche vers l'extase". Ici, le nom du personnage s'inscrit dans la citation. De même, on peut lire la référence explicite à Shakespeare comme la quête implicitement formulée de l'auteur: le cheval peut dès lors être compris comme la réalisation anticipée du jeune "poulain", homonyme du patronyme de l'écrivain, sur la voie de la maturité littéraire. Par le biais de ses personnages, et du calembour "onomastique", l'écrivain joue son propre nom, sa signature, dans l'écriture même. Mais comme le cheval appartient au caléchier adulte (Simon pourrait être le père de Nathalie, et par conséquent de Pierre), la maturité se lit davantage comme projet plutôt qu'en tant que fait accompli. Le mécontentement de Poulin à l'égard de ce premier roman qui, d'après lui, explique la raison d'être des romans subséquents, laisse entendre - doit-on s'en réjouir? - que la maturité n'est pas encore atteinte. D'ailleurs, dans le roman suivant, *Jimmy*, tout se passe comme si Poulin reconnaissait être allé trop vite: le "poulain" éprouve la nécessité de revenir en arrière, l'enfance, et de reprendre plus lentement le cheminement vers la maturité.

A l'autre extrémité, Poulin inscrit son prénom sous sa forme anglaise, ou plutôt américaine: Jack. Rappelons-nous, au sujet du

réseau intertextuel américain, de la fascination de Poulin, qu'il fait partager à certains de ses personnages, pour l'Amérique du Nord. Il y a donc, entre les deux connotations de "cheval" et de "Jack", où le nom de l'écrivain, en se rapprochant de la dénotation, s'inscrit à rebours comme une identité déclinée sur un document officiel (tel le passeport), un déplacement symbolique du sujet. Pour en retracer le parcours, il faut passer par tout le réseau onomastique, autant celui qui affecte directement le protagoniste-narrateur que celui qui se tisse autour des autres personnages parfois aussi importants que le "personnage principal".

Dans *Mon cheval pour un royaume*, tous les prénoms des protagonistes sont empruntés directement ou indirectement au Nouveau Testament. Ainsi, les trois hommes principaux, Pierre, Simon et Mathieu, portent le nom de trois disciples du Christ. Lui-même est évoqué par les connotations natales qui rappellent la Nativité liée au nom de la femme, Nathalie. Dans la relation triangulaire avec Nathalie, Simon et Pierre sont interchangeables: "ce n'est pas désagréable. Nous avons en commun le même désir" (MCPR, 40). Nathalie couche parfois avec Pierre, parfois avec Simon. Considérés sous cet angle, ils apparaissent comme le dédoublement de la même personne. Or, Pierre s'appelait Simon avant que le Christ ne le rebaptise. Mais, en le rebaptisant, Jésus distingue Pierre d'un autre disciple, Simon le Cananéen. Ce faisant, il le revête d'attributs spéciaux (le changement de nom dans *la Bible* s'accompagne d'une transformation des fonctions et donc du statut du personnage), ce qu'atteste le jeu de mots qu'opère le Christ sur le

nouveau nom de son disciple appelé à lui succéder: "Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon Eglise" (Matthieu, XVI, 18). Du coup, le nom de Mathieu, dans *Mon cheval pour un royaume*, se motive: il devient le relai entre Simon-Pierre et le Christ. En prenant la relève de Simon suicidé, il rétablit la relation triangulaire. Reste à déterminer comment fonctionne dans le roman le passage de Simon à Pierre. Récapitulons. Pierre est le double de Simon par rapport à Nathalie. Quand Simon disparaît, Pierre reste l'élu. Mathieu apparaît alors comme relève (résurrection physique) de Simon, ce qui peut se concevoir comme une atteinte aux droits de Pierre. En effet, si Pierre accomplit sa mission "apostolique" (l'acte terroriste felquist), en faisant sauter la statue du soldat anglais (le pouvoir impérialiste de l'Angleterre) et en ouvrant à tous son royaume intérieur, il n'en finit pas moins prisonnier d'un asile d'aliénés. La question reste ambiguë à savoir si Pierre réussit ou échoue dans le rite de passage qui se joue autour de la figure centrale de Simon. Il semblerait qu'une certaine confusion s'installe au sein même de l'ambivalence des signifiants. Pierre et Simon tendent à se confondre (deux noms désignent le même personnage ou plutôt la même fonction) jusqu'à ce que Pierre en vienne à se distinguer de l'autre, quand ce dernier se suicide et que "l'apôtre" accomplit sa mission. Pierre accède alors au rôle de chef de l'Eglise et Mathieu n'apparaît plus, sinon en tant que témoin de l'opération: il joue le rôle de Matthieu l'évangéliste. Par contre, dans *la Bible*, Matthieu est celui qui écrit, du moins pour ce qui est des personnages qui nous concernent. Et celui qui écrit, dans *Mon cheval pour un royaume*, c'est le "psychiatre", quoique l'écriture se fasse sous la dictée du

narrateur, donc de Pierre. Comme pour *Jimmy*, nous sommes placés devant une situation où l'écrivain est l'analyste et le narrateur l'analysant. Le narrateur édicte sa vérité mais par l'intermédiaire d'un autre. Ici, le passage s'établit par la présence du tiers: pour accéder à sa vérité, ce qui se dirait plus traditionnellement accomplir sa destinée, Pierre nécessite l'intervention de Simon qui, à son tour, ne peut opérer sans l'intercession de la femme, Nathalie. La naissance du Christ a pour corollaire sa résurrection. Or, ce "passage", au sens de traversée, est synthétisé dans un passage capital de *Mon cheval pour un royaume*.

Dans le chapitre dix du roman, Simon "offre" Nathalie à Pierre: "Il me la présente; je ne comprends pas encore qu'il me l'offre" (MCPR, 76). Suit le rite de passage: "Le rite veut que je m'agenouille ensuite auprès du lit [...] Elle se contente de me regarder pendant que je me déshabille moi-même, comme veut le cérémonial" (MCPR, 76-77). Si le rituel semble "païen" - il culmine par la scène du coït -, l'agenouillement rappelle la gémuflexion chrétienne. Elle s'inscrit dans un rituel qui évoque les noces mystiques du Christ et de son Eglise. Inversement, on pourrait aussi parler de la symbolique sexuelle qui colore le rite catholique. Il y a donc dans ce roman un syncrétisme pagano-religieux. Pierre, le disciple, vient à Nathalie, la rédemptrice, pour consommer le rituel qui lui permettra de sortir de sa "carapace" (ce mot, qu'il emploie souvent pour se désigner, revient quatre fois dans le passage qui nous intéresse; sans compter les "synonymes": "pierre" (deux fois) et sa traduction anglaise, "rock"). La carapace est caractérisée par son imperméabilité:

"Depuis longtemps, ma carapace est devenue à peu près hermétique" (MCPR, 16). Or, en plus de signifier "caché, obscur", hermétique se rapporte également à la tradition occultiste, ésotérique et alchimique. S'y rattache l'idée d'un trésor spirituel, mais aussi physique, qui se cache aux yeux mêmes de son détenteur mais que celui-ci peut découvrir en s'initiant aux "mystères" (la plupart du temps accompagnés de connotations sexuelles), grâce à l'intervention d'un maître. C'est un peu ce qui se passe pour Pierre. Livré à lui-même, il n'arrive pas à extérioriser le "trésor" qui l'habite: "Voilà ce que j'ai dit à l'intérieur; mais n'est sortie, n'est parvenue à se traîner à l'extérieur de mes pierres que cette phrase ridicule" (MCPR, 29). Il accuse son "intellectualisme", reproche que se fait Poulin au sujet de ce premier roman, d'être la cause de son opacité: "Ma carapace d'intellectuel est tout aussi imperméable" (MCPR, 109). Le rite avec Nathalie, officié par Simon, a donc pour but de "liquéfier" la carapace et d'accéder à une forme de perméabilité. Car la liquidité, attribut de la dérive, est aussi associée à la femme: "Nathalie commence à déborder. Voilà ce qui arrive. Nathalie déborde ses limites" (MCPR, 75). Paradoxalement, la "liquidité" féminine est à la fois objet de désir et source d'anxiété:

elle va m'atteindre avec ce flot qui vient d'elle-même et qui s'étend à la limite de mon corps, elle continue de déborder inexorablement; d'un moment à l'autre je vais être envahi par cette substance liquide venue d'elle-même et coulant d'un mouvement uniforme vers ma carapace (MCPR, 76).

La liquidité féminine, redoutée quant à sa propension à l'envahissement, est souhaitée, rappelons-le, en vertu de ses propriétés amollissantes. Le narrateur veut bien y laisser sa carapace, mais non y laisser sa peau, sinon en "muant". Il craint, dans la fusion érotique avec la femme, une déperdition d'identité. Ou peut-être craint-il tout simplement une féminisation de sa virilité. Le coït symbolise donc l'effet décapant recherché. Nathalie, associée au "jazz", musicalement souple, sape le "rock" rigide du narrateur. Rappelons qu'avant de signifier une forme musicale particulière, "le verbe jazz dans le jive, l'argot des noirs américains, définissait le coït et toutes les variations des rapports sexuels⁴⁰". Or, dans la description du coït, la liquidité de la femme est alliée à un jeu de mots qui condense sexualité, fécondité et perméabilité: "Sa peau devient mouillée et sperméable" (MCPR, 78). La perméabilité recherchée se situe donc entre l'imperméabilité de Pierre et la sperméabilité de Nathalie: entre l'excessive rigidité de l'homme et l'excessive fluidité de la femme. C'est ici que prend place la valeur symbolique du geste de Simon.

Simon offre Nathalie à Pierre en officiant leur rituel. Avant le coït, Nathalie est associée à la figure rédemptrice du Christ; durant "l'épreuve du coït", elle rappelle Saint Jean Baptiste, baptisant le Christ par le signe de l'eau. Après le coït, elle est l'Eglise qui s'est alliée au Christ en des noces mystiques. Pierre devient donc le successeur du Christ, comme l'atteste plus loin cette réflexion: "Ils

40. André Francis, *Jazz*, Paris, Seuil, "Solfèges", 1977, p. 43.

peuvent venir. Mon royaume est ouvert à tous" (MCPR, 126). Mais pour accéder à cet état, il a fallu aussi l'intervention de Simon, le "sage". Pour "livrer" Pierre entre les mains de Nathalie, Simon a ce geste ambigu qui l'assimile à Ponce Pilate:

Poussé au pied du mur, il va jusqu'à la fontaine, s'y lave les mains et, d'un air un peu triste:

- Demande à Nathalie, elle est simple (MCPR, 77).

Ainsi, tous les personnages de ce "drame sacré" revêtent des attributs ambivalents: Simon est à la fois le sage et le justicier; Nathalie, la rédemptrice et le bourreau; Pierre, l'apôtre démuné puis le maître. La différence est que chez Pierre, l'ambivalence est le fruit d'une transformation tandis qu'elle est coexistente chez les deux autres protagonistes. En termes "passionnels" (au double sens de "passion"), Pierre est le Christ en puissance livré par Simon-Pilate au fléau (fluidité de l'eau) de Nathalie, pour que s'accomplisse, via l'incontournable chemin de la Croix, la résurrection annoncée. Pour Pierre, le calvaire aura lieu après, lors de l'accomplissement de la mission felquiste. Mais pour en saisir la signification, il faut élucider plus clairement le geste décisif de Simon.

Simon, le "sage" (qui rappelle Simon le Mage des gnostiques), fait évidemment figure d'initiateur. La tristesse qui accompagne son geste est peut-être une prémonition du "destin" de Pierre. Avant son "disciple", il se met en quête du Royaume qui le poussera au suicide. Or, s'il peut initier Pierre, c'est parce qu'il est passé par la même étape décisive avec Nathalie: "Simon m'a déjà parlé d'une

entente semblable entre Nathalie et lui" (MCPR, 77). Or, la symbolique du nom de Pilate est la clé de la transfiguration christique de Pierre. La pierre ponce est une roche volcanique poreuse, donc perméable. On sait que la perméabilité est l'objet de la quête de Pierre. Ainsi, Simon désigne à son initié l'épreuve de la perméabilité de la femme (le coït) comme moyen d'échapper à l'emprisonnement de son imperméabilité. L'itinéraire initiatique de Pierre consiste à devenir pierre ponce, à l'image de Simon-Pilate. Pour faire éruption de son île-carapace, il doit accueillir l'érosion féminine des eaux de Nathalie. Néanmoins, si le rite s'accomplit selon les "prescriptions", il se solde par l'échec comme l'indique l'internement de Pierre à la fin du récit. Mais si on lit les signes, on comprend que cet échec était prévu. D'emblée, le roman nous place, dans son prologue, face à l'internement de Pierre. Le récit qui suit est une rétrospective qui nous ramène dans son épilogue à la situation de départ. L'enfermement ne pourrait pas être plus total. Par ailleurs, Simon n'accède lui-même au "royaume" que par la voie du suicide. Là où le maître échoue, le disciple n'arrivera pas non plus à éviter l'écueil. Or, la mission de Pierre consiste à faire sauter la statue d'un soldat anglais. Pris dans le projet de l'identification québécoise, il saisit nébuleusement que sa mission consiste en vérité à accomplir la transfiguration initiée dans la scène du coït. Dérisoirement, à la don Quichotte, ou plutôt à la Rossinante, il figure le cheval caparaçonné dans sa cuirasse qui part en guerre contre l'ennemi imaginaire qui n'est rien d'autre que la projection fantasmagorique de sa propre imperméabilité. Le passage par Pilate signifierait donc que l'obstacle est intérieur et que

l'initié doit "s'auto-persécuter" pour compléter la transfiguration. En réalité, la statue détestée est ambivalente: elle est à la fois l'ami intime, contre l'endoctrinement patriotique, et le rival qu'est à lui-même le narrateur. Comment ne pas songer à la relation ambiguë qui unit le narrateur de *Prochain épisode* à son ennemi mortel, H. de Heutz? Aquin utilise également le prétexte de l'activité felquiste pour opérer un retournement contre l'activiste qui s'identifie à sa cible⁴¹. Ainsi, le roman de Poulin s'achève sur une note ambiguë: l'internement du narrateur, qui rappelle celui de *Prochain épisode*, signifie son échec, sur le plan social mais également personnel; par contre, la transfiguration christique a été amorcée (elle se poursuivra d'ailleurs dans les romans suivants), dans la mesure où l'écriture, du seul fait qu'elle ait eu lieu, a surmonté en partie l'obstacle intérieur. L'ambiguïté des signifiants, particulièrement ici du nom des personnages, tisse une trame chrétienne sous-jacente à la symbolique apparente du roman, comme le travail du rêve consiste, par condensation et déplacement, à combiner des significations latentes avec un contenu manifeste qui sert à les masquer. L'herméticité de la "carapace" narrative convie l'analyste à jouer à son tour l'herméneute.

Le réseau onomastique de *Jimmy* est moins connoté religieusement. Comme nous avons vu au chapitre de l'intertextualité, le nom de Hemingway, et la figure qu'il désigne, sert davantage de pivot connotatif autour duquel gravitent les

⁴¹- Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1965, p. 165-174.

significations majeures de ce roman. Néanmoins, quelques éléments d'onomastique chrétienne subsistent en établissant un lien entre *Mon cheval pour un royaume* et *le Coeur de la baleine bleue*. Le chat s'appelle Chanoine. Par son nom ecclésiastique, il rappelle Nathalie et Elise, la protagoniste du roman suivant que le narrateur appelle plaisamment "Eglise". Lui-même s'appelle Noël, réminiscence de Nathalie, et son nom est déjà annoncé dans *Jimmy* par les trois chiens: Trixie, Dixie et Flixie. Ils font penser aux rennes du Père Noël. Il n'est pas rare d'ailleurs que, chez Poulin, le nom des animaux soit aussi significatif que celui des personnages. D'une part, cette caractéristique confère aux animaux le statut de personnages; d'autre part, elle se combine au travail de l'écriture, dans ses effets structuraux de condensation et de déplacement. Il convient d'ouvrir une parenthèse ici pour expliciter le réseau onomastique animal de Poulin.

De tous les animaux, le chat est le personnage le plus important. Il revient comme une constante dans plusieurs romans. Chanoine, le chat de "Jimmy", revient symboliquement dans *le coeur de la baleine bleue*. Dans ce même roman, c'est un chat trouvé mort sous l'arbre de Noël qui donne au personnage son nom. Ces chats agissent donc, en vertu de leur nom, comme objets transitionnels servant à caractériser un changement dans l'attribution des personnages qui leur correspondent. On peut penser aux mystérieuses correspondances baudelairiennes qui semblent se synthétiser dans l'évocation persistante des chats. Chanoine fait le lien entre Nathalie et Elise, en désinvestissant graduellement la

trop grande charge symbolique attachée à la figure "rédemptrice", idéalisée, de la femme. On a pu constater l'ampleur de cette idéalisation dans l'analyse du réseau onomastique de *Mon cheval pour un royaume*. En la reportant sur le chat de "Jimmy", Poulin familiarise ou même profane la symbolisation chrétienne. Dans *le Coeur de la baleine bleue*, "Eglise" ne sera plus que le sobriquet humoristique d'Elise. Ainsi, le rapport à la femme est progressivement désidéalisé par le biais de la familiarisation et de la ludicité. D'autre part, le petit chat innomé de ce roman assure le passage ambigu de Nathalie à Noël. C'est par la figure mystique, androgyne du chat, que s'opèrera ce travestissement fonctionnel des personnages. Nous en éluciderons le fonctionnement quand nous aborderons plus en détail l'onomastique du *Coeur de la baleine bleue*. Dans *les Grandes Marées*, Matousalem, le vieux chat de Teddy Bear, désamorce, également par le biais de la familiarité, le danger que représentait dans le roman antérieur (FBR) le rival d'Amadou. Ce dernier s'appelait aussi Matousalem: constante paradoxale des romans pouliniens, le rival est toujours associé à l'ami. L'association est ici prise en charge par la figure du chat. Précisons également que ce nom appartient à la trame biblique, plus particulièrement à l'Ancien Testament. A partir de *Jimmy*, l'Ancien tend à supplanter le Nouveau Testament quant aux références bibliques (exception faite de la trame gnostique, synthétique, des *Grandes Marées*). D'autre part, la chatte Moustache porte un nom qui connote "virilité": nous verrons également comment cette caractéristique tend de plus en plus à qualifier les femmes pouliniennes à partir du *Coeur de la baleine bleue*, quand Nathalie

"devient" Noël. Enfin, le petit chat Chop Suey, de *Volkswagen Blues*, rappelle l'évocation du Vieux Samuraï de *Faites de beaux rêves*. Par contre, il pourrait être un des petits chats que met au monde Moustache sur l'île Madame, et dont Matousalem serait le père. En plus d'unifier la deuxième trilogie, cette opération transformerait complètement le rival en ami. Pour s'exprimer en termes "d'économie" freudienne, l'écriture provoque une déflation des valeurs trop grandes qu'elle avait auparavant accordées à la signification d'un des personnages. La "familiarité" de l'animal joue donc un rôle capital dans le désinvestissement de signifiants surévalués.

Cette parenthèse terminée, renouons avec le réseau onomastique de *Jimmy*. Il nous restait à mentionner, à propos des connotations religieuses, le personnage de la petite Mary. Fille de la Nageuse de longue distance, elle devient la compagne éphémère de "Jimmy". Son nom appartient évidemment à la symbolique chrétienne, en renvoyant à la Vierge dont elle "partage" la virginité. Dans *les Grandes Marées*, Marie revient mais cette fois-ci elle condense à la fois les figures de la fille, par son nom, et de la mère, par ses qualités de nageuse, ainsi que la nouvelle figure masculine qui caractérise les femmes pouliniennes depuis Charlie, l'héroïne symbolique du *Coeur de la baleine bleue*. On voit comment la condensation opère au "coeur" de la production romanesque de Poulin, en alliant des trames disparates (par exemple, l'excessive féminité et maternité de la Vierge catholique avec le modèle féminin

émancipé de la nouvelle génération des années 60) qui s'intègrent ainsi souplement au récit.

Il faut ajouter qu'avec *Jimmy*, commence l'usage généralisé du pseudonyme. Il s'agit de sobriquets (ou noms familiers), de surnoms qui désignent la profession ou une expertise du personnage, et parfois, mais plus rarement, de véritables pseudonymes qui peuvent échapper à une première lecture. C'est ainsi que l'on peut croire que "Jimmy" est le nom civil du narrateur enfant du roman éponyme. Mais rien ne nous dit que ce garçon s'appelle effectivement Jimmy. Son nom n'est jamais mentionné par un personnage du roman, et le narrateur ne se nomme pas lui-même. On sait, par contre, qu'il s'identifie au coureur automobile Jimmy Clark. L'emprunt pseudonymique de "Jimmy" devient alors une attribution imaginaire des qualités du coureur par le garçon. Poulin confesse d'ailleurs que le titre du roman n'est pas de lui: "Après avoir écrit Jimmy, je l'ai fait lire à Horace-Albert Gagné, un ami qui est professeur. Il a suggéré plusieurs changements importants. C'est d'ailleurs sa femme qui a trouvé le titre⁴²". Autour de "Jimmy", Papou et Mamie ne sont désignés que par des surnoms familiers qui renvoient à leur fonction de père et de mère. Par contre, Papou a du Papou de Nouvelle-Guinée le caractère "sauvage" tandis que Mamie est pour "Jimmy", toujours sous l'emprise de l'Oedipe, la mie autant que la mère. Il faut dire que Jimmy est le "roman familial⁴³", au sens freudien, de Poulin: c'est-à-dire que l'enfant, face à des parents qui

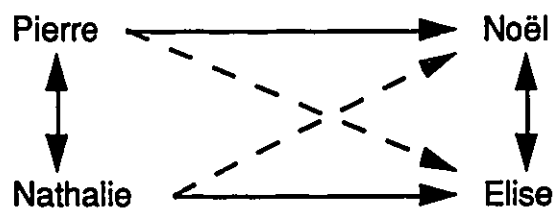
42. "Entrevue avec Jacques Poulin", *Nord*, 2, p. 25.

43. S. Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, "Bibliothèque de Psychanalyse", 1973, p. 157-160.

ne sont plus "parfaits", surtout le père, leur substitue des modèles imaginaires pour compenser le sentiment de perte qu'entraîne leur désidérialisation. C'est ainsi que le Commodore, désigné par sa fonction de pilote - fonction qu'il partage avec le coureur automobile Jimmy Clark -, est revêtu d'une aura prestigieuse. Thiers, son fils, est également pilote et à ce titre il exerce un attrait sur "Jimmy". Par contre, il est aussi le tiers menaçant qui vient accélérer la désagrégation de l'unité familiale. Nous verrons au chapitre suivant comment opère la notion du "tiers" chez Poulin. Contentons-nous de remarquer pour le moment que le nom du personnage est choisi en fonction de ce rôle. D'ailleurs, on peut rapprocher ici l'ambivalence que nous avons détectée chez Simon, autour du geste de Ponce Pilate, de l'ambivalence du pilote. La paronymie de sens oppositionnel qui existe entre le pilote et les pilotis - où l'un, associé à l'expertise, est valorisé, et les autres, affectés par la pourriture, sont dévalorisés -, peut se lire comme une distinction opérée dans le signifiant "latent", également paronymique: Pilate. Par ailleurs, le chalet sur pilotis évoque aussi un autre personnage biblique. Cette fois-ci, il s'agit de Noé et de son Arche. La référence revient à plusieurs reprises mais elle n'est jamais aussi développée que dans ce passage où se déploient les liens de causalité affective qui l'intègrent au reste du récit: "quand je pense à Mamie, je pense que les pilotis sont pourris; quand je pense aux pilotis pourris, je pense aux grandes marées; quand je pense aux grandes marées, je pense à l'Arche de Noé" (J, 137). De fil en aiguille, l'apprenti-pilote qu'est "Jimmy" part à la dérive dans le chalet devenu, par le délire de son imagination, l'Arche de Noé, surtout depuis qu'il a laissé entrer, deux

par deux, les animaux du voisinage. Le recours à la figure mythique du Déluge est renforcé par l'assimilation du père à l'ivresse d'un Noé noyé. Enfin, le thème de la liquidité féminine est ici repris dans ses connotations néfastes. Elles assimilent la mère à la folie "aquatique" qui caractérise le destin d'Ophélie. Entre la folie de la mère et l'ivresse du père, "l'orphelin malgré lui" navigue périlleusement sur un esquif imaginaire qu'il n'arrive plus à contrôler. *Les Grandes Marées* ne sont pas loin.

Dans *le Coeur de la balaine bleue*, le réseau onomastique opère un renversement de la situation mise en place dans *Mon cheval pour un royaume*. Noël prend la relève de Pierre comme narrateur, mais son nom, ainsi que la greffe du coeur de la jeune fille, l'assimile à Nathalie; Elise remplace Nathalie, mais par son nom et certaines caractéristiques, elle rappelle Pierre. On obtient donc le chiasme suivant, où les flèches horizontales indiquent que les fonctions du narrateur et de la protagoniste restent inchangées; les flèches verticales, que le rapport entre les sexes est reproduit; et les flèches diagonales, que le nouveau couple, dans ses caractéristiques, invertit le premier couple.



Nathalie et Noël partagent au niveau de leur nom les mêmes connotations: la naissance du Christ. Tandis qu'Elise, alias "Eglise" (CBB, 12), rappelle Pierre, l'apôtre de l'Eglise du Christ, surtout dans

la scène où elle revêt l'imperméable de Noël: "- Mais...c'est mon imperméable!" (CBB, 25). Elise s'attribue ainsi la caractéristique masculine de Pierre, soit son imperméabilité. Mais, c'est en Charlie que la virilisation de la femme, amorcée en Elise, trouve son prototype qui dominera dans les romans suivants. Par son nom, Charlie rappelle Charlotte, la donatrice du cœur greffé de Noël. Elle est d'abord décrite comme "androgyné" avant d'apparaître comme une jeune fille aux allures garconnières: "Soudain ça me donne un coup en dedans: garçon ou fille? - Je n'arrive pas à décider" (CBB, 39). Par son nom, elle fait aussi songer à Charlie Brown, le garçon complexé de la bande dessinée "*Peanuts*"; sauf qu'ici, le complexé, c'est plutôt Noël qu'inquiète "la compatibilité des caractères" (CBB, 186) avec le cœur de la jeune fille, tandis que Charlie, par sa "grande expérience" (CBB, 64) fait figure d'adulte. On songe à la relation qui unit le protagoniste et sa jeune amie dans le film *Manhattan* de Woody Allen. Les autres personnages du roman sont moins importants du point de vue onomastique. Retenons cependant la vieille Marie, la serveuse du Buade (figure déjà esquissée dans *Mon cheval pour un royaume* à travers la serveuse Olga). Par son nom, elle fait le lien entre la petite Mary de *Jimmy* et Marie, la compagne idéale des *Grandes marées*. Enfin, deux autres noms ramènent directement deux personnages des deux romans précédents: Jimmy et Simon. Or, Noël est en train d'écrire un récit, qui restera inachevé, mettant en scène un jeune garçon du nom de Jimmy. Abandonnant ce projet, il se laisse aller à la dérive, mais sous les auspices de Charlie, la baleine bleue, et de Simon, le caléchier. Ils le guident vers une maison qui lui rappelle curieusement celle de son

enfance. Là, il retrouve le Chanoine et un polichinelle appelé Jimmy. Mais l'enfance n'est retrouvée que pour être plus radicalement désertée. Noël est sur le point de se suicider avec une grenade. Ce geste rappelle l'acte terroriste par lequel Pierre, à son insu, s'était retourné contre lui-même. Se consomme ainsi un triple échec: du mariage, avec Elise, de l'enfance, représentée par Jimmy, et de l'écrivain, le "suicidé de la société". Simon n'est ressuscité que pour indiquer à Noël la voie du suicide qu'il avait lui-même choisie dans *Mon cheval pour le royaume*: triste héritage! Mais si l'échec semble total, la condensation du réseau onomastique des trois premiers romans dans *le Coeur de la baleine bleue* nous le fait considérer comme un espèce de prisme négatif en lequel viennent se recomposer les faisceaux signifiants de l'oeuvre antérieure. Rappelons que ces trois premiers romans ont été traduits en anglais sous le titre collectif: *The Jimmy Trilogy*⁴⁴. On sait, depuis 1974, que malgré cet "échec", l'écriture poulinienne n'a pas pris fin. Au contraire, elle a repris de la vigueur avec la création d'un nouveau personnage qui domine la trilogie suivante: Théo. Il ne faut pas oublier non plus une des pensées ultimes de Noël, adressée à la vieille Marie: "J'avais oublié de dire à la vieille Marie de ne pas cesser d'écrire: quand on arrête, ça fait du tort à tous les autres" (CBB, 200).

Avec *Faites de beaux rêves* commence donc une nouvelle trilogie, que nous avons déjà dite "américaine", centrée autour de Théo. A vrai dire, l'intention est annoncée dès *le Coeur de la baleine*

44. J. Poulin, *The Jimmy Trilogy*, (Trans. by Sheila Fischman), Toronto, Anansi, 1979, 250 p.

bleue, ce qui établit un pont entre les deux archipels romanesques: "Je pensais, à ce moment précis, au frère de Van Gogh, et je me disais que j'aurais pu avoir un frère Théo ou quelqu'un comme ça. Elise et moi, on ne s'était jamais parlé pour vrai" (CBB, 138). Ainsi, l'apparition de Théo, le frère du protagoniste des romans suivants, est corollaire de l'échec du mariage de Noël, et plus particulièrement de la communication à l'intérieur du couple. On se souvient que Jimmy se terminait également par l'échec de la communication au niveau de l'unité familiale. Théo, emprunté à Van Gogh, joue le même rôle que le frère du peintre: débrouillard, pratique, il aide son frère à surmonter sa difficulté de vivre. Mais surtout, par la signification de son nom, il entre dans le réseau *théo*-logique dont il exprime le point culminant. C'est d'ailleurs en introduisant ce personnage que Poulin délaisse le narrateur homodiégétique pour le narrateur hétérodiégétique. On verra, au chapitre des relations entre personnages, comment peut se lire ce changement formel en conjonction avec l'impact symbolique de ce nouveau personnage.

Du point de vue onomastique, il faut remarquer tout de suite que si les protagonistes principaux, l'homme et la femme, changent de nom, seul Théo conserve le sien. La deuxième trilogie nous permet de mieux saisir la logique du pseudonyme chez Poulin. Autour de Théo, signifiant stable même quand il "brille par son absence", gravitent les autres protagonistes du "drame". Or, le protagoniste de ce drame en trois actes reste le même en dépit du changement de nom: Amadou, Teddy Bear et Jack Waterman se

ressemblent tous au physique et au caractère; et si on soutient qu'il s'agit de personnages différents, il faut admettre que par une effet extraordinaire de coïncidences, ils ont tous un frère nommé Théo. Comme ils évoquent aussi Poulin en leur ressemblance, il paraît plus juste de voir derrière ces noms divers le profil d'une même personne, profil pas très éloigné de l'ombre même de l'écrivain. Mis à part le nom de Jack Waterman qui, par un retour du patronyme, rappelle "Delisle" de *Mon cheval pour un royaume*, les deux autres sobriquets renvoient à l'idée de douceur et de vulnérabilité. Cette constance du protagoniste poulinien - elle se détecte déjà dans la première trilogie - marque plus particulièrement la deuxième trilogie: Amadou est incapable d'affronter Limoilou quant à la fragilité de leur union, et le manque d'agressivité de Teddy Bear face à l'intrusion des insulaires provoque le départ de Marie. Même Jack avoue "souffrir" de cette lacune:

Il avait une théorie concernant les doux. D'après lui, il fallait distinguer entre les faux doux et les vrais doux. Les faux doux étaient des gens faibles ou peureux; ils avaient du mal à vivre et ils étaient incapables de se montrer agressifs. Les vrais doux étaient ceux qui avaient confiance en eux-mêmes; ils ne se sentaient pas menacés et ils n'éprouvaient pas le besoin d'être agressifs. Il se rangeait dans la première catégorie (VB, 211).

Mais les pseudonymes pouliniens sont aussi soigneusement choisis en fonction de leurs connotations multiples, parfois contradictoires, qui resserrent les liens entre les romans. C'est ainsi que le sobriquet familial d'Amadou renvoie à plusieurs sens

concurrentiels. A la première lecture, Amadou contracte les signifiants "amabilité" et "douceur" qui caractérisent le personnage. Mais "amadou" donne aussi amadou, ce qui signifie: apaiser, gagner à soi, apprivoiser. On songe au *Petit Prince* de Saint-Exupéry que nous avons évoqué au sujet du thème de l'enfance chez Poulin, et qui a déjà été cité dans le coeur de la baleine bleue: "Je pensais au renard et à ce que Saint-Ex disait des cheveux blonds et des champs de blé..." (CCB, 13). En contradiction avec l'amabilité et la douceur, ce nouveau sens renvoie au caractère farouche, solitaire, presque sauvage du personnage: moins bourru que son frère Théo, il est cependant moins sociable que ce dernier. Il y a donc au moins deux sens presque opposés dans ce nom. On songe à l'essai de Freud, *Des sens opposés dans les mots primitifs*, où le psychanalyste voit un rapport entre ce phénomène et la manière dont le rêve "excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet⁴⁵". Enfin, et c'est sans doute le sens "hermétique" de ce nom, l'étymologie du mot le fait dériver du provençal, où il signifie "amoureux". Le recours au provençal rappelle le séjour de Van Gogh à Arles, détail symbolisé chez Poulin par le vieux chapeau de Camargue que porte Théo et qui reviendra hanter les souvenirs de Teddy Bear et de Jack. La référence à Van Gogh est donc implicitement soutenue à travers la deuxième trilogie. Mais surtout, à partir du provençal, "amadou" vient à signifier la "substance spongieuse provenant de l'amadouvier (champignon des arbres feuillus), préparée pour être inflammable (Mèche d'amadou des anciens briquets)." Combinée avec l'étymologie

45. S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 59-69.

du mot, cette définition renvoie à l'idée d'un amour embrasé qui est sur le point de se consumer. Ensemble, elles résument tout le drame du personnage; et du fait qu'elles constituent le sens caché du vocable, on comprend l'échec d'Amadou: il n'arrive pas à extérioriser ses passions, ce qui provoque le détachement de sa compagne. Tout se passe, ici encore, comme si Poulin avait voulu écrire son récit selon le modèle psychanalytique du rêve: il en défile le contenu manifeste tout en inscrivant implicitement la trame latente qui tourne, entre autres, autour de connotations obscures rattachées aux noms propres. Comme il s'agit la plupart du temps de pseudonymes, la véritable identité du personnage reste inconnue. Poulin semble se rallier à la thèse selon laquelle le refoulé originaire ne refait jamais surface sinon par les bribes d'un rébus qui constitue le contenu latent du rêve, mais aussi bien de tout discours. En Amadou, on saisit à l'oeuvre la proposition de Freud selon laquelle l'inconscient ne connaît pas l'alternative: le "ou" de l'opposition fait place au "et" de la conjonction. Dans le rêve, cette "lacune" de l'inconscient se traduit par le travail de la condensation qui amplifie l'ambiguïté de sa lecture.

A partir de l'exemple d'Amadou, on peut plus rapidement analyser l'ensemble du réseau onomastique de la deuxième trilogie car il s'organise sur le même modèle. Teddy Bear renvoie au monde enfantin de l'ourson en peluche et ramène "Jimmy" à la surface. D'ailleurs, le cadre des *Grandes marées*, l'île estivale, ressemble au chalet sur pilotis de Jimmy. Il rappelle également le nom du narrateur de *Mon cheval pour un royaume*. Mais Teddy Bear est aussi

un nom de code forgé à partir de T.D.B., l'abréviation de "Traducteur De Bandes dessinées" (GM, 31). Le sobriquet condense donc le caractère et la fonction du personnage. Quant à Jack Waterman, son nom qui renoue avec l'usage du patronyme délaissé depuis *Jimmy* rappelle les connotations aquatiques liées au patronyme de Pierre dans *Mon cheval pour un royaume*. De plus, le prénom du personnage dénote presque celui de l'écrivain: d'une part, la distanciation semble s'atténuer; d'autre part, par cette parenté patronymique, *Volkswagen Blues* fermerait la boucle onomastique ouverte par le premier roman. C'est ce qui nous faisait dire, au début de ce chapitre, que les deux trilogies tendent à se fondre en une hexalogie où chaque roman, en vertu d'une relative autonomie, peut se lire indépendamment des autres. Par contre, l'existence, même si elle se manifeste par intermittence, de réseaux récurrents qui traversent toute la production romanesque de Poulin, invite le lecteur à considérer chaque roman comme un maillon, en soi complexe, d'une chaîne signifiante en expansion. A notre avis, cet engrenage réticulaire atteste la richesse complexe d'une oeuvre trop souvent dite simple, sinon fruste. Autrement dit, si Poulin est peu prolixe, ses romans, en revanche, stimulent la volubilité du critique.

Contrairement au modèle masculin, qui change peu, le modèle féminin "évolue" dans les romans de Poulin. Au cours de la deuxième trilogie, les femmes tendent de plus en plus à se viriliser. Le fait était déjà apparent dès *le Coeur de la baleine bleue*, avec la fonction symbolique du personnage de Charlie. Dans *Faites de beaux rêves*, Poulin revient momentanément au modèle "maternel" illustré

évidemment par Mamie, dans *Jimmy*, mais aussi par Elise, avec son côté "mère poule" (CBB, 46-47). Mais quelle que soit l'attribution, le nom choisi pour désigner chaque nouvelle femme l'intègre aux réseaux de signification déjà mis en place. Comme Amadou, le nom de Limoilou se situe à la croisée de connotations ambiguës. Limoilou est un quartier de la ville de Québec. Or Québec, et plus intimement le Vieux Québec, est le lieu central des romans de Poulin: *Mon cheval pour un royaume* et *le Coeur de la baleine bleue* se passent dans son enceinte (au double sens du mot, car les murailles à la fois sécurisantes et étouffantes de la vieille ville protègent et entravent la gestation de l'oeuvre de l'écrivain); *Jimmy* et *les Grandes Marées* se passent sur le fleuve mais à proximité de Québec: le premier à Cap-Rouge, où Poulin a d'ailleurs élu domicile, et le second sur l'île Madame qui est située près de l'île d'Orléans. Remarquons que la toponymie extérieure aux murs du Vieux Québec rejoint la maternité connotée par leur enceinte. L'île Madame porte un nom féminin qui l'assimile plus étroitement à la mère et le Cap-Rouge peut faire songer aux menstrues de la femme que guette la maternité. Si cette dernière interprétation semble exagérée, rappelons que dans *Jimmy*, la mère souffre d'une forme de folie liée à un avortement ou à une fausse couche. Enfin, le Vieux Québec est le point de retour, le bercail, que regagne Jack après la "fugue" de ses "Volkswagen Blues". En appelant Limoilou la protagoniste de *Faites de beaux rêves*, Poulin déplace en quelque sorte le Vieux Québec au coeur du Mont Tremblant. On apprend par ailleurs qu'Amadou travaille à la vieille ville, comme ce sera le cas pour Teddy avant son transfert dans l'île. Mais on peut aussi lire Limoilou comme l'impératif: "Lis-moi, Lou!".

Ce sens caché à force d'être évident (comme la "lettre volée" de Poe) n'émane plus du protagoniste mais du narrateur "anonyme". C'est comme si l'écrivain s'adressait à une femme à travers ses personnages. Mais pour rassurer les adversaires de la critique des sources, nous ne chercherons pas à découvrir qui serait "Lou" dans la vie de Poulin. Par contre, il est intéressant de remarquer cet impératif à propos d'un roman qui reprend le thème de l'échec du mariage. Le désir d'être lu par la femme aimée revient d'ailleurs dans *Volkswagen Blues* où il est traité via l'humour de l'auto-parodie: il s'agit du chapitre intitulé "L'écrivain idéal" (VB, 41-51). Remarquons aussi que l'attrait de la culture amérindienne, qui exerce sa plus grande influence dans *Volkswagen Blues*, se retrace déjà au personnage de Limoilou. A vrai dire, on peut en retracer la germination au *Coeur de la baleine bleue*, dans le micro-récit où Jimmy et la jeune fille jouent aux cowboys et aux indiens. Mais le lien onomastique se fait dans *Faites de beaux rêves*, lors d'une scène de mascarade où Limoilou, déguisée en l'Indienne Kateri, raconte "La légende de l'Amérique" (FBR, 111-113). Il s'agit d'une version amérindienne de la genèse, laquelle sera reprise dans sa version biblique au roman suivant. Il n'est donc pas étonnant qu'y fasse retour le nom de Marie. Il entre tout naturellement dans la trame chrétienne, et plus spécifiquement gnostique, où la femme supplée à l'absence temporaire de Théo (ou de Dieu). Nous avons déjà explicité la fonction du nom de Marie dans la production romanesque de Poulin. Surtout, nous avons insisté sur le fait que par ses nombreuses récurrences, il synthétise plusieurs types féminins en un seul. Enfin, la Grande Sauterelle, sobriquet de l'Indienne métisse de

Volkswagen Blues, rappelle Limoilou, alias Kateri, tout en présentant un contraste significatif avec Jack. Depuis "l'inversion sexuelle" opérée dans *le Coeur de la baleine bleue*, la femme possède des caractéristiques masculines et l'homme des caractéristiques féminines. De même, la Grande Sauterelle, de par son nom associé à ses longues jambes, rappelle l'insecte qui se déplace par bonds, en empruntant aussi bien les voies terrestre qu'aérienne; en revanche, Jack, par les connotations aquatiques de son nom (Waterman), est associé à la dérive d'abord attribuée à la liquidité féminine (Nathalie) dans le premier roman. En "waterman", littéralement "homme d'eau" ou "homme aquatique", est liquidée la parcelle de terre qu'évoquait le patronyme de Pierre: Delisle. Encore, si Jack s'associait à l'homme-grenouille, on pourrait établir un parallèle entre lui et la Grande Sauterelle quant à leur moyen de locomotion. Mais comme il souffre du "complexe du scaphandrier" qui le fait s'enliser pesamment dans une espèce de torpeur liquide intérieure, il est à l'antipode de la légèreté de sa compagne. Et pourtant, ensemble, ils parcourent l'Amérique, selon la devise canadienne "mare usque ad mare". Pour comprendre ce phénomène, il faudrait s'attarder davantage sur les relations qu'entretient le protagoniste mâle poulisien avec les femmes, mais aussi avec l'autre homme, qu'il soit l'ami ou le rival. A ce palier, une autre structure vient se greffer au réseau onomastique. Nous en différons donc pour le moment l'analyse.

Il resterait à passer en revue les personnages secondaires des romans, mais ici aussi l'onomastique nous est de peu de secours.

Cependant, nous en retiendrons un certain nombre, non pas en vertu de leur fonction dans l'action du récit (ce qui sera plus approprié au chapitre suivant), mais à propos d'une curieuse récurrence syllabique qui affecte leur nom. Cette caractéristique, qui pourrait de prime abord paraître insignifiante, se révèle à l'analyse digne d'être glosée.

Nous faisons référence au son "li", en ses variantes écrites, "lis" et "lie". On retrouve la syllabe-pivot dans chaque roman: Delisle et Nathalie dans *Mon cheval pour un royaume*; Flixie dans *Jimmy*; Elise et Charlie dans *le Coeur de la baleine bleue*; Limoilou dans *Faites de beaux rêves*; Gélisol dans *les Grandes Marées*; et Lisa dans *Volkswagen Blues*. Comme on est en mesure de le constater, la syllabe n'affecte pas toujours le nom d'un personnage important. Flixie, Gélisol et Lisa sont des personnages épisodiques, voire presque insignifiants. Par exemple, Flixie est un chien, et les chiens n'ont pas chez Poulin l'aura des chats. Par contre, on a vu qu'il rappelle un des rennes du Père Noël et à ce titre, il peut être considéré comme un signe avant-coureur de Noël, le narrateur du roman suivant, même si celui-ci doit son nom à un chat (mais à un chat mort). De même, le Père Gélisol rappelle le Père Noël: comme lui, il vient du Nord et dispense une chaleur humaine, sauf que son action est inefficace envers Teddy. Peut-être incarne-t-il alors l'impuissance de Noël à secourir son alter ego. Souvent chez Poulin, une figure importante est désinvestie dans un roman ultérieur de ses attributs: comme si le modèle était délaissé de peur qu'il ne constitue une béquille. On verra au chapitre suivant comment

s'opère le désinvestissement capital de Théo. Ici, il convient de remarquer que même les personnages secondaires entrent d'une façon ou d'une autre dans la logique engendrant du récit. Considérons l'exemple de Lisa. Il s'agit de l'ancienne amie de Théo que rencontrent Jack et la Grande Sauterelle parvenus au bout de leur voyage (et de leur quête). Ils la retrouvent dans un cabaret où elle "travaille": "HAVE A PRIVATE TALK WITH A LIVE NAKED GIRL Only \$ 1." (VB, 272). Enrobée d'une lumière bleue (la couleur fétiche de Poulin), elle coïncide étrangement avec l'héroïne d'un film qui met également en scène l'errance américaine. Il s'agit de *Paris, Texas* de Wim Wenders, réalisé à partir d'un scénario de Sam Shephard. Or, le film est sorti en 1984, soit l'année où est paru *Volkswagen Blues*. Quoiqu'il en soit, Lisa est importante dans la mesure où elle fait le lien entre Jack et Théo. A ce titre, il nous semble que le son "li", allié à la graphie "lie" du verbe lier et à la graphie "lis" du verbe lire, tire son importance du fait qu'il établit le lien, non seulement entre les personnages, mais aussi entre la double activité que constituent la lecture et l'écriture.

Nous avons déjà évoqué le renversement qui s'opère entre les sexes de *Mon cheval pour un royaume* au *Coeur de la baleine bleue*: où Pierre, en devenant Noël, s'apparentait au nom de Nathalie, et où Nathalie, en devenant Elise, rappelait Pierre. Nous avons alors omis d'indiquer que le prénom d'Elise constitue presque l'anagramme de Delisle. "Certains (J. Kristeva, H. Meschonnic) voient dans la conception anagrammatique de l'écriture une voie d'accès à

l'inconscient du travail poétique⁴⁶". Peut-être en est-il ainsi chez Poulin? Si tel est le cas, on pourrait s'attendre à ce que les noms en "lis" désignent des personnages surtout attachés à la lecture, et les noms en "lie" des personnages liés à l'écriture. Donc, on aurait du côté "lecture": Pierre Delisle, Elise, Limoilou, Gélisol et Lisa. Nous incluons Limoilou, en vertu de l'impératif déjà analysé: "Lis-moi, Lou". Du côté "écriture", on aurait Nathalie et Charlie. Si on tient compte du fait que Noël est lié à Nathalie, par le nom, et à Charlie, "contre" Elise, on voit se dessiner plus nettement le chiasme fonctionnel. Pierre, l'écrivain peu expérimenté, constitue le double de Poulin en train d'écrire son premier roman. Il est donc normal qu'à ce stade-ci, la lecture l'emporte sur l'écriture. A partir du *Coeur de la baleine bleue*, cette activité sera surtout illustrée par les femmes: Elise, un peu, mais davantage Limoilou, Marie et la Grande Sauterelle. D'autre part, l'initiation entreprise par Nathalie et Simon, puis poursuivie par Charlie, peut se lire comme initiation à l'écriture. Pierre doit passer par Nathalie et Charlie pour faire le lien (Noël) entre la lecture et l'écriture. Tout se passe comme si l'activité de la lecture était connotée "féminine", dans le sens de réceptrice, et l'activité de l'écriture "masculine", au sens de productrice. Mais derrière ce partage trop net, qui rappelle l'animus et l'anima de Jung (repris par Bachelard et, au Québec, par Jacques Languirand), il y a chez Poulin la fondamentale ambiguïté qui fait lien. La tentation de l'androgynie n'est peut-être qu'une tentative pour surmonter le partage stéréotypé en préconisant l'ambivalence.

⁴⁶ - Bernard Dupriez, *Gradus: les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, "10/18", 1980, p. 45.

Pour l'écrivain mâle, elle signifierait alors qu'il doit passer par l'autre sexe pour accéder à l'écriture.

Mais l'ambivalence androgyne peut également être lue comme obstacle supplémentaire à la rencontre avec l'Autre. Tout en participant activement à l'élaboration des romans, en nourrissant l'imaginaire qui les imprègne, elle se présente aussi comme un écueil contre lequel le narrateur ou le protagoniste risquent toujours un éventuel naufrage. C'est du moins ce qui se profile quand, en élargissant l'étude du réseau onomastique, on l'envisage dans son intégration au réseau relationnel qui se trame entre les personnages pouliniens.

III- Le réseau relationnel

Au réseau onomastique, qui permet une première approche pour l'étude du personnage poulinien, s'ajoute un réseau relationnel qui le met en jeu. Si l'onomastique révélait davantage les effets de condensation, on verra que le réseau relationnel éclaire particulièrement les effets de déplacement.

Les relations à deux et à trois constituent les deux pôles d'attraction de ce réseau. Elles ne se distinguent pas nettement mais s'articulent l'une dans l'autre, créant plusieurs situations similaires qui se nuancent les unes par rapport aux autres. Il y a chez Poulin une intrication "fonctionnelle" de la dyade et de la triade: non seulement le couple se combine au triangle quant aux relations entre les personnages; en outre, l'interaction entre ces relations se répercute sur la structuration d'ensemble des six romans, chaque déplacement à ce niveau entraînant une modification du partage initial en deux trilogies symétriques. On tentera donc de cerner ce réseau à la croisée des deux axes qu'il met en rotation.

D'emblée, la production romanesque de Poulin met en scène la relation à trois, en modifiant toutefois le schéma classique du triangle amoureux. En effet, le modèle classique met en compétition les deux personnes du même sexe pour la "conquête" de la troisième de l'autre sexe. Rarement la bonne entente règne entre ces deux rivaux, ou rivales, quand le triangle est connu des trois personnes impliquées. Au XIXe siècle prime le modèle du mari cocu, nécessairement aveugle ou bonasse. Avec la révolution sexuelle des

années soixante et l'expérience des communautés hippies, les revendicateurs ont tenté d'établir un nouveau pacte relationnel où tomberaient les barrières matrimoniales mais où persisterait une moralité "minimale" (par exemple, l'interdiction de l'homosexualité). Des écrivains comme Poulin, issus de cette génération, ont mis en scène l'expérience amoureuse et sexuelle du nouveau pacte préconisé.

Dans *Mon cheval pour un royaume*, Poulin célèbre en quelque sorte la relation triangulaire entre deux hommes et une femme. Pierre et Simon sont amis. Simon, plus âgé que Pierre, offre Nathalie à son ami. Depuis ce "partage", Nathalie couche tantôt avec Pierre, tantôt avec Simon. Il reste donc un élément de hiérarchie dans ce triangle d'apparence égalitaire. Derrière le "personne n'appartient à personne" de la revendication égalitaire se profile le slogan implicite "toutes les femmes appartiennent aux hommes". En termes freudiens, empruntés à Totem et Tabou⁴⁷, les fils se sont révoltés contre le Père pour avoir accès aux femmes. Nous verrons d'ailleurs que la fonction du père est le point d'achoppement, la tache aveugle, des romans pouliniens. Dans ce premier roman, le meurtre du père est volontaire. Il abdique sa suprématie en faveur des deux enfants que sont encore Pierre et Nathalie. Mais Nathalie est à la fois mère et fille: fille, par rapport à Simon; mère, par rapport à Pierre. Ce rapport ambigu est sans doute lié à une forme d'homosexualité latente qui existerait entre Pierre et Simon et qui

47- S. Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, "Petite Bibliothèque Payot", n° 77, 1981, p. 161-185.

introduirait, du fait qu'elle n'est ni assumée ni identifiée, un malaise au sein de la relation "idéale": "malaise" est d'ailleurs le mot utilisé par Noël pour rendre compte du trouble qui le saisit face à "l'androgynie" et qui lui procure "le sentiment d'une chose défendue" (CBB, 39). L'échec du rapport triangulaire, corollaire du suicide du père imaginaire (Simon), renvoie en fin de parcours le narrateur à sa solitude de départ. Tout se passe comme si le jeune écrivain, fasciné par l'idéal de l'amour libre (sans contraintes) annoncé par l'idéologie de sa génération, en entrevoyait la faille puisque c'est elle qui triomphe au bout de l'aventure. L'ambiguïté se joue donc autour de la fascination et de la méfiance qu'inspire le triangle amoureux: ici, véritable "Triangle des Bermudes".

Dans *Jimmy*, il y a deux triangles amoureux et un couple. Le narrateur est le point commun de ces trois relations. Vient d'abord le "roman familial" entre le père, la mère et le fils. Il est déjà fêlé: le fils, nostalgique à l'âge précoce de onze ans, évoque les temps heureux où la communication existait au sein de la famille (J, 47). Or, la situation se détériore de plus en plus: le père s'enferme dans le grenier pour tenter d'écrire sans succès son étude sur l'impuissance de Hemingway, la mère sombre lentement dans une douce folie, et le fils se voit obligé de se réfugier dans son imaginaire pour rétablir une pseudo-relation. Entre la vérité et le mensonge, la fiction du jeune névrosé approche l'épreuve de "vérisimilitude" dont parle Freud pour caractériser le "roman familial". Avec l'arrivée de Thierry, surnommé Thiers (le tiers), s'établit le classique triangle amoureux: Thiers flirt avec Mamie, tandis que

Papou, absorbé par le travail et l'alcool, ne se doute de rien (ou fait mine de rien). Cependant, le fils s'aperçoit confusément de la nouvelle relation dont il se fait complice de la mère. Le déplacement relationnel entraîne donc un repositionnement du narrateur autour du pivot maternel. A l'aveu: "Il y a une histoire d'amour entre moi et Mamie: nous aimons tous les deux Papou" (J, 33), succède le désaveu: "De toute manière il y a une autre histoire d'amour entre moi et Mamie: nous aimons tous les deux Thiers, le fils du Commodore" (J, 56). Le désaveu porte sur plusieurs objets. Il désavoue d'abord l'amour pour le père devenu indigne. Il désavoue aussi en partie l'amour pour Thiers, le rival du père mais aussi bien du fils avec qui il entre en compétition pour l'amour de la mère, en reportant sur le père de celui-ci, le Commodore, l'affection qui était d'abord vouée au père "réel". Autrement dit, c'est au nom de l'affection réciproque de "Jimmy" et du Commodore que Thiers est admissible comme supplément du père: et comme Thiers est pilote, tel son père le Commodore, ce prestige de surcroît le rend digne de l'admiration du garçon. Enfin, la mère étant le point de focalisation des deux relations triangulaires (Papou-Mamie-Jimmy et Thierry-Mamie-Jimmy), et le fils vouant tout son amour à sa mère, c'est elle qui motorise le désaveu qui peut dès lors se lire: je n'aime plus mon père, je me méfie de Thiers, mais je les tolère tous les deux pour l'amour de ma mère. La suite du roman transforme les deux relations triangulaires en une seule "strangulaire". En effet, le fils étouffe dans cette situation où la communication est devenue caduque. Pour tenter de rétablir celle-ci, il prendra comme modèle sa mère, ici point de re-père, pour former un couple éphémère avec Mary, une des

filles de Thiers. Le narrateur avouera avoir réussi avec elle ce qui a échoué avec les autres:

La meilleure chose que j'ai réussie, pour ce qui est de parler avec quelqu'un, c'est quand Mary et moi on était dans mon sac de couchage avec le Chanoine et que Mary avait sa fameuse robe de nuit blanche avec les petites fleurs rouges et bleues exactement comme mon sac de couchage. On n'a pas dit des choses extraordinaires ni rien, comme celles que Papou, Mamie et moi on pouvait dire au Mont-Tremblant quand on allumait un feu de camp et qu'on passait toute la nuit à discuter des autos de courses, des pilotes et de toute l'affaire jusqu'à ce que le soleil se lève. Moi et Mary on n'a pas dit des choses extraordinaires, mais. Je veux dire, on se sentait libres de parler ou non. Ce qui est important, crotte de chat, c'est que tu te sentes libre de parler ou non (J, 144).

Mais le narrateur n'a pas le loisir de savourer cette victoire inter-personnelle. La réussite reste maigre comparée à l'échec de l'unité familiale qui resurgit nostalgiquement dans cet aveu. Comme dans le roman précédent, l'échec de la relation à trois, malgré la "réussite" du couple, renvoie le narrateur à la solitude. Remarquons toutefois qu'avec Jimmy entrent en scène simultanément l'amorce du couple et l'intrusion du tiers "rival": en rupture avec l'idéologie de la libération sexuelle, le malaise freudien qui se détermine entre le surmoi et le ça, condition de la civilisation, prend de plus en plus d'ampleur.

Le tiers rival est repris dans *le Cœur de la baleine bleue*, mais cette fois-ci il implique directement le narrateur. C'est lui qui est

mis en péril par l'intrusion du tiers. Il faut dire toutefois que le couple qu'il forme avec sa femme est déjà en voie de rupture. Le tiers ne fait que précipiter l'inévitable. Dans ce sens, le rejet est d'avance inscrit chez le narrateur, symbolisé par la greffe du coeur de la jeune fille et de l'éventuelle incompatibilité de caractères que redoute ce dernier. La métaphore du coeur, comme siège des émotions, est donc prise ici à la lettre. Mais dans sa relation avec le narrateur, le tiers n'entre pas tout à fait dans un rapport de rivalité. Au contraire, une amitié se lie entre les deux personnages, amitié qui exclut même en partie la femme. A vrai dire, Bill joue une fonction intermédiaire entre Simon et Thiers: il est à la fois le rival (Elise quittera Noël pour lui) et le complice (il permet à Noël d'accomplir son "destin"). Car le triangle n'est pas célébré ici: il est l'engagement intermédiaire par lequel le narrateur passe d'un couple à un autre pour aboutir "fatalement" à lui-même. Tandis que le couple Noël-Elise s'étiole, le couple Noël-Charlie (retour symbolique de Charlotte, la jeune fille dont on a prélevé le coeur) prend son essor. Ce couple "initiatique" (Charlie permet à Noël de se retrouver après la rupture avec Elise) débouche sur un "nouveau" triangle qui n'est que la résurgence du triangle "mystique" du premier roman: à la triade Simon-Pierre-Nathalie correspond la triade Charlie-Noël-Simon. Le roman se conclut comme les deux autres, par l'échec du triangle et le retour à la solitude, et de ce fait se présente comme le point d'aboutissement logique de la première trilogie. Toutefois, un déplacement important a opéré au sein de la similitude: Simon n'est ressuscité que temporairement, sans que son retour n'influe vraiment sur la marche du récit; Noël, comme on l'a vu au sujet de

l'onomastique, assume les caractéristiques de Nathalie (il en constitue le retour transformé, pour ne pas dire travesti); enfin, intervient un nouveau type féminin, la femme garçonnière, qui dominera les romans à venir. Si donc *le Coeur de la baleine bleue* culmine par un échec personnel du personnage principal, en lequel viennent se répercuter les échecs similaires des romans antérieurs, il met également en place un nouveau pacte qui fera l'enjeu des romans subséquents.

La deuxième trilogie se centre plus intimement autour du couple tout en établissant de nouveau un rapport triangulaire. Nous avons déjà vu les connotations prestigieuses qui s'attachent au nom de Théo, le frère du protagoniste poulilien. Quoique plus jeune que lui, Théo fait figure d'aîné. Il est à la fois le frère, l'ami et le conseiller. Dans ce sens, il prend la relève de Simon, le père imaginaire.

Faites de beaux rêves est le dernier roman où apparaît la problématique configuration triangulaire. L'entente entre Théo, Amadou et Limoilou rappelle la complicité qui liait Pierre, Nathalie et Simon. Elle n'est pas sans évoquer aussi l'homosexualité dans l'épisode du S.C.F., le "sac de couchage familial": "Il retira ses vêtements mouillés, garda son chapeau et prit la place du fond. Limoilou se coucha au milieu. Amadou s'allongea de l'autre côté et remonta la fermeture éclair" (FBR, 125).

A vrai dire, la "tentation homosexuelle" est corollaire d'un désir de lever, du moins en partie, l'interdit de l'inceste. Dans

Jimmy, l'enfant vit avec sa mère une idylle amoureuse jusqu'à l'intrusion du tiers rival. L'aventure est encouragée par la mère qui joue avec le fils un jeu pervers d'aveux et de désaveux:

Elle t'interdit d'aller à la clinique, mais chaque fois elle exige que tu lui racontes les histoires. La dernière fois c'était un père qui travaillait tous les soirs dans une chambre avec sa fille pour faire un insecte; pourtant elle m'a cru (J, 17).

L'anagramme sur insecte-inceste, peut-être emprunté à Réjean Ducharme, indique que le garçon ne sait pas de quoi il s'agit, contrairement à la mère qui comprend toute la gravité du sujet. Dans *le Coeur de la baleine bleue*, Charlie et Noël, tandis qu'ils sont encore au lit, évoquent la présence de leurs parents après avoir fait l'amour:

- Ce que j'aimerais bien, c'est que nos parents soient debout dans l'encadrement de la porte, tous les quatre entrain de nous regarder, et il y aurait ta mère, par exemple, qui pousserait mon père du coude.
- Maintenant, c'est comme s'ils étaient là (CBB, 121).

Il entre aussi dans l'idéologie de la libération sexuelle qu'il n'y ait plus de tabous entre les enfants et les parents. L'épisode du "sac de couchage familial" renvoie directement à ce nouveau pacte. Par contre, comme dans les romans précédents, cette nouvelle alliance échoue: Limoilou part avec Matousalem, le rival inconnu, et Amadou se retrouve "seul comme un chien" (FBR, 7). Remarquons, en passant, que *Faites de beaux rêves* commence, comme *Mon cheval pour un royaume*, par un prologue qui annonce la fin du roman. Ce trait

commun constitue un argument de plus en faveur d'une double trilogie. Entre temps, le frère Théo a formé un couple éphémère avec les deux autres femmes, Jane et La Ceinture verte. Ce n'est sûrement pas un hasard si ce triangle "hétérosexuel" masculin implique le frère viril et non le protagoniste sensible. Cette relation plus conventionnelle (le cinéma érotique nous la présente comme le fantasme, par excellence, de l'homme normal) est étrangère au narrateur et au protagoniste pouliniens. Car la tentation homosexuelle, aussi bien que "l'envie de l'inceste" dont elle est tributaire, sont corollaires de la difficulté, pour le protagoniste, à vivre le couple hétérosexuel, c'est-à-dire à sortir de la captation imaginaire que constitue pour lui une forme négative de narcissisme. Et pourtant, tous les efforts du protagoniste poulinien se déploient dans le sens d'une percée vers l'Autre. Dans une entrevue où Poulin est questionné au sujet de ses personnages féminins, il reconnaît que la femme aimée se rapproche du modèle maternel:

- Elle est assez maternelle, chaleureuse et protectrice dans mes histoires, mais je n'ai pas encore écrit tout ce que je veux écrire...
- Vous dites toujours que vous voulez continuer, écrire des histoires meilleures. Faut-il espérer les femmes maîtresses, les femmes amantes?
- Ca viendra. Il faut donner aux choses le temps de mûrir⁴⁸.

Cette entrevue a été réalisée en 1979, soit un an après la parution des *Grandes Marées*. Pourtant, avec ce dernier roman,

48. "Entrevue: Jacques Poulin", *Québec français*, 34, p. 34.

Poulin avait tenté d'inventer ou de réinventer le couple. A cet égard, la relation entre Teddy et Marie semble même exemplaire. Mais l'intrusion des insulaires, et surtout le renvoi à la solitude-carapace du premier roman amènent un démenti à cette hypothèse. Il convient ici de rappeler l'exergue à ce roman qui résume le drame intime, "auto-dépréciatif", du protagoniste poulinien: "Un *homme seul* est un homme sans compagnie [...]. Un *seul homme*, c'est rien qu'un homme...". Emprunté, avec une pointe d'humour, au *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, il rend compte à la fois des "difficultés" de la traduction et de la communication. C'est avec *Volkswagen Blues* que le protagoniste poulinien, voire Poulin lui-même, paraît s'être engagé sur la voie du mûrissement annoncé. Par exemple, les couples pouliniens ont toujours joué un jeu qui consistait à s'adresser mutuellement et alternativement au "tu" et au "vous". Le "tu" attestait la familiarité du couple, et le "vous" instaurait une distance fictive, ludique, comme entre deux enfants jouant à être des adultes. Ce jeu "séduisant" pouvait aussi masquer une difficulté à vivre un rapport véritablement adulte, où l'autre intervient avec tout le poids de son altérité. Or, cette nouvelle dimension fait son apparition dans le dernier roman poulinien. Jack et La Grande Sauterelle s'adressent continuellement au "vous" durant tout le temps que dure leur voyage et ce, malgré leur rapprochement intime. La femme est de moins en moins maternelle et enfantine (les deux caractéristiques sont complémentaires chez Poulin), mais le modèle garçonnier prévaut. Seulement, par la distanciation du "vous", l'altérité de la femme semble être reconnue. On ne peut

évaluer ce changement sans tenir compte du renversement qui se produit dans le rapport entre le protagoniste et son frère Théo.

Depuis *Faites de beaux rêves*, Théo représente l'allié du protagoniste poulilien. Même s'il est absent des *Grandes Marées*, le fait qu'il soit évoqué par Teddy lorsque celui-ci est en difficulté indique qu'il joue toujours le rôle d'adjuvant. Mais dans *Volkswagen Blues*, l'allié se transforme en cours de route en "ennemi". Touchant le but de sa quête, Jack découvre qu'il avait peut-être trop idéalisé un "bum". Placé devant une photo où figure son frère - photo prise significativement par une femme qui s'appelle Diana Church (retour d'Elise et de Nathalie via "Eglise") - et où ce dernier est mentionné comme "UNIDENTIFIED MAN", Jack éprouve un malaise:

- Il y a une autre chose qui m'agace, dit-il. Quand je regarde la photo de loin, je sais que c'est ridicule mais elle me fait penser au tableau de Léonard de Vinci qui s'appelle La Cène. Et mon frère...

La Grande Sauterelle s'approcha et regarda par-dessus son épaule. Il poursuivit:

- ...avec sa grosse tête noire et frisée, je ne peux pas m'empêcher de trouver que mon frère ressemble à Judas.

- C'est ridicule, dit la fille. Ridicule et même un peu morbide.

- Je sais, dit-il, mais je ne peux pas m'en empêcher (VB, 267-268).

Théo-Judas trahissant son frère Jack-Jésus sous le regard photographique de l'Eglise! Du coup, on est revenu à *Mon cheval pour un royaume*, avec un Simon maintenant suspect - après tout, il était zélote avant de devenir disciple du Christ - qui, en trahissant son

frère, le sert à son insu. Le protagoniste a suffisamment mûri pour délaissier les béquilles de l'idéal: le sage, le frère et l'initiatrice. Dans *Volkswagen Blues*, il a même atteint l'âge de ses idéaux: quarante ans. Parvenu à San Francisco (ville américaine par excellence de l'homosexualité) où il retrouve un frère idéalisé réduit à l'état d'épave, reconnaissant que l'Eldorado est un mythe et que le grand rêve américain n'est plus, Jack semble s'être réconcilié avec lui-même. Le protagoniste poulinien redécouvre le couple au moment même où il prend congé d'un modèle trop imposant. Remarquons que ce changement s'opère en conjonction avec la technique du "il" que Poulin "perfectionne" au fil de la deuxième trilogie, tandis que la première trilogie, à l'exception du métarécit "avorté" inclus dans *Le Coeur de la baleine bleue*, avait eu recours au "je". Il s'agit évidemment d'un changement dans la voix narrative, selon la terminologie de Gérard Genette:

On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second, homodiégétique⁴⁹.

Dans le cas spécifique de Poulin, l'hétérodiégétique peut se concevoir comme un "triomphe" sur l'homodiégétique, dans la mesure où l'écrivain délaissie le chemin de la facilité pour prendre la voie (ou écouter la voix) difficile de l'altérité:

⁴⁹- Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, "Poétique", 1972, p. 252-253.

- Je trouve plus facile d'écrire avec un "je", parce que les choses les plus banales prennent une couleur particulière. Le "il", par contre est froid et distant. Mais j'ai l'impression que c'est plus normal d'écrire avec un "il" et que ça convient mieux à mes histoires. Alors je commence avec un "il", mais si le courage me fait défaut en cours de route, je reviens temporairement au "je".⁵⁰

Or, c'est justement l'absence de distanciation entre l'écrivain et le narrateur qui, d'après le narrateur écrivain du *Coeur de la baleine bleue*, fut la cause de l'avortement du récit qu'il tentait d'écrire, lequel constitue une mise en abyme, non seulement du roman, mais aussi de l'écriture qui en est l'enjeu. Noël, le narrateur écrivain, s'en explique ainsi au docteur Grondin, responsable de sa greffe de coeur:

- Ça s'est passé quelques jours après le départ d'Elise. Je me suis rendu compte tout d'un coup qu'il n'y avait plus de distance.

- De distance?

- La distance entre l'écrivain et le narrateur, dis-je. D'habitude on la sent, c'est une présence rassurante. Ça permet à l'auteur de rester lui-même et de continuer. Vous comprenez?

- Et alors?

- Alors c'est tout. Maintenant il n'y a plus de distance (CBB, 181).

Si tel est le cas, alors la deuxième trilogie, en rétablissant la distance narrative, peut se lire comme un effort pour surmonter

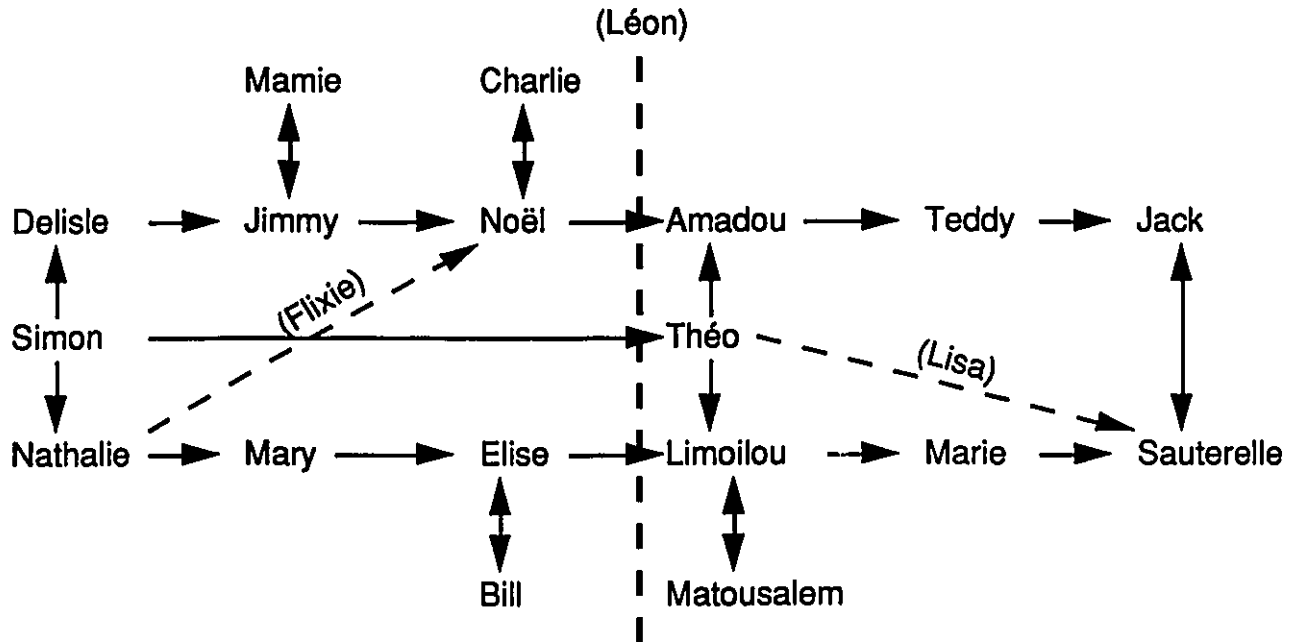
⁵⁰- "Entrevue: Jacques Poulin", *Québec français*, Mai 1979, p. 33-34.

l'échec enregistré au terme de la première trilogie. Mais la situation n'est pas si simple. D'une part, le triple échec du *Coeur de la baleine bleue* que nous avons déjà évoqué - rupture de l'écrivain et de sa femme, avortement du métarécit qui porte justement sur l'enfance, et suicide projeté de l'écrivain -, en lequel se reconstituent, comme en un prisme négatif, les lignes de force des romans précédents, n'empêche pas le roman de s'écrire. Du point de vue de la forme, on peut même le considérer comme le roman le plus "réussi" de Poulin. D'autre part, l'apparition de Théo dans la deuxième trilogie, quoique contemporaine du changement de voix narrative (passage de l'homodiégétique à l'hétérodiégétique), semble fonctionner comme une béquille, sur laquelle s'appuierait le narrateur "anonyme", dans la mesure où la narration focalise sur lui plutôt que sur le protagoniste qui "perd" ainsi sa voix au chapitre. Surtout, une identification imaginaire s'établit entre le protagoniste et le personnage que l'on peut à peine désigner de secondaire, du moins dans *Faites de beaux rêves*, au point où l'hétérodiégétique fonctionne ici encore sur un mode homologique. Ce n'est qu'en délaissant cette béquille, c'est-à-dire en se dégageant du modèle imaginaire, et en se confrontant vraiment à l'autre, que le sujet peut s'affranchir de cet assujettissement qui fait songer à un narcissisme négatif.

Selon Franco Baldini, le rival qui "réalise", à son insu, le sujet qui le confronte serait le père "réel" de Lacan⁵¹. Nous préférons y

⁵¹. Franco Baldini, *Le père*, dans *L'Instant freudien: Psychanalyse et culture*, Montréal, VLB, 1989, p. 23.

voir la fonction de père symbolique, par laquelle achoppe la fonction du père imaginaire. Ainsi, chez Poulin, Simon et Théo joueraient le rôle du père imaginaire, intervenant pour suppléer à l'imperfection du père réel (ici, le géniteur ou son remplaçant). Le père symbolique était d'abord joué par des figures "rivaless" avant de s'incarner en Théo, par un renversement ambivalent de ses attributions. Désinvesti de la surcharge imaginaire dont il était porteur, Théo ouvre une brèche à l'épanouissement du sujet poulinien, lequel pourrait bien advenir dans la distance qui sépare l'écrivain de son narrateur, dans la mesure où elle redouble celle qui sépare désormais ce dernier du protagoniste. Rappelons que Noël parle de cette distance comme d'une "présence rassurante". Or, le sujet de l'inconscient, depuis Lacan tout au moins, n'est plus identifiable à la personne, ce qui serait de l'ordre de l'imaginaire, mais est à cerner dans les rapports intersubjectifs qui le font consister dans l'ordre du symbolique. Dans ce registre, le plus grand acquis de la démarche romanesque de "Jack" Poulin, tel qu'il apparaît dans *Volkswagen blues*, est d'avoir perçu dans la figure de Théo (frère-père-dieu) le rival qui se cachait dans la figure du complice: bref, que le modèle imaginaire était plus pernicieux à long terme que le rival réel. Il aura fallu l'intrusion du tiers "rival" (Thiers, Bill et Matousalem), soit du père symbolique, pour que cette vérité perce lentement au jour. La topologie des déplacements qui se condensent autour de l'onomastique relationnelle, doublée des avatars de la voix narrative, permet enfin de schématiser l'itinerrance de l'hexalogie poulinienne:



De Delisle à Jack, il aura fallu cinq relais narratifs avant que le protagoniste parvienne à s'affranchir de sa "carapace" pour commencer à vivre une relation "post-oedipienne" avec une femme. On peut déceler, en cette chaîne, un mûrissement progressif du narrateur, ou du moins de la voix narrative. Après le "retour en arrière" que constituait *Jimmy*, Noël peut être considéré comme un "Jimmy" parvenu à l'âge adulte qui usurperait la place de Papou: serait-ce la raison pour laquelle il attende à sa vie, comme Oedipe quand ce dernier reconnaît sa culpabilité? A partir de *Faites de beaux rêves*, chaque nouveau nom est un pseudonyme. Il est possible de considérer qu'une même identité se profile derrière tous ces noms de code: Noël serait ainsi le narrateur anonyme de *Faites de beaux rêves*; Amadou, celui des *Grandes Marées*; et Teddy Bear, celui de *Volkswagen Blues*.

Dans le tableau synthétique ci-dessus, on voit que la persistance des personnages de Simon et de Théo, persistance assurée au niveau de leur nom symbolique, barrait en quelque sorte l'accès aux femmes. Dans le cas des romans intermédiaires (J, CBB, FBR), les relations ex-centriques (avec Mamie et Charlie, Bill et Matousalem), mais symétriques, tiraillaient le sujet "en formation". Ils ont probablement contribué à son façonnement, mais ils ont certainement ralenti son épanouissement. C'était là, sans doute, une étape nécessaire. Sur le schéma, les noms de "Flixie" et de "Lisa" ne sont indiqués que comme relais transitionnels, organisés autour du fameux son "li" mentionné au sujet de l'onomastique, et pour assurer la liaison masculine-féminine. C'est par le biais de Flixie que Nathalie devient Noël; via "Lisa", Théo se résorbe en la Grande Sauterelle. Désormais, semble-t-il, la femme garçonnière prend la relève définitive du modèle idéal. Ce n'est qu'avec le désinvestissement "libidinal" de Théo, Dieu le Frère (à ne pas confondre avec Dieu le Père), que le sujet a une chance d'advenir "là où c'était". Toute la deuxième trilogie peut alors se lire, après l'émergence de l'enfance qui culmine en la première, comme le franchissement du "stade du miroir" symbolisé par le palindrome inclus à la charnière des romans et par lequel Noël devient, malgré lui, Léon (CBB). Est-ce à dire que la possibilité du couple qui s'ouvre sur l'avenir nous promet également un retour du père "réel", c'est-à-dire ici du géniteur, figure qui fait défaut chez Poulin? On comprendra qu'il s'agit là d'une question dont on doit pour le moment laisser flotter la réponse.

Conclusion

Il est difficile de conclure une étude à propos d'une oeuvre qui n'est pas terminée. Non seulement peut-on espérer de nouveaux romans de la part de Jacques Poulin - et nous croyons que nous recroiserons dans un proche avenir l'itinéraire romanesque de cet auteur -, mais il nous semble que cette oeuvre, même "inachevée", reste ouverte, au sens que donne Umberto Eco à ce terme:

En ce premier sens, toute oeuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée⁵².

Parlant de la symbolisation dans la production littéraire contemporaine, et s'appuyant sur l'oeuvre "exemplaire" de Kafka, le sémioticien poursuit:

Une grande part de la production littéraire contemporaine est basée sur cette utilisation du symbole comme expression de l'indéfini, ouverte à des réactions et à des interprétations toujours nouvelles. Ainsi l'oeuvre de Kafka apparaît-elle comme le type même de l'oeuvre "ouverte": procès, chateau, attente, condamnation, maladie, métamorphose, torture ne doivent pas être pris dans leur signification littérale. Et chez Kafka, contrairement à ce qui se passe dans les constructions allégoriques du Moyen Age, les sens sous-jacents demeurent polyvalents: ils ne sont garantis par aucune

⁵². Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, "Points", 1965, p. 17.

encyclopédie, et ne reposent sur aucun ordre du monde. Les interprétations existentialiste, théologique, clinique, psychanalytique des symboles kafkaïens n'épuisent chacune qu'une partie des possibilités de l'oeuvre. Celle-ci demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambiguë⁵³.

Notre propre parcours analytique à travers l'oeuvre de Poulin, au niveau de la dérive, c'est-à-dire au niveau de l'élaboration des réseaux de signification étroitement organisés dans leurs déplacements de symboles condensés, nous a convaincus que nous étions en présence d'une "oeuvre ouverte", fondamentalement ambiguë. Il y aurait d'ailleurs plus d'un rapprochement à faire entre l'univers romanesque de Kafka et celui de Poulin. A l'encontre un peu de Umberto Eco, nous croyons que les symboles kafkaïens, mais aussi les symboles pouliniens, sont à prendre au sens littéral, mais comme un "en-plus" de sens qui s'ajoute aux sens sous-jacents. Leur ambiguïté en est ainsi accrue. Par ailleurs, "les sens sous-jacents" renvoient à un certain ordre du monde, mais l'ordre même où ils sont apparus et dont on peut dire qu'il les a fait naître comme les "fils" de sa propre interrogation. Le sujet poulinien aurait donc en commun avec le sujet kafkaïen d'être celui par qui est ressoulevé l'énigme du monde enfouie dans le désordre psychique par un ordre social qui nie sa propre opacité. Le "brouillard" cérébral du protagoniste poulinien, où percent des éclairs de lucidité, succède aux questions sans réponses de K, comme si l'opacité kafkaïenne du monde s'était déplacée dans le sujet poulinien. Mais avec lui, la révolte du

53. *Ibid.*, p. 22.

questionnement se fait difficilement entendre. Le "sujet" est trop préoccupé à exprimer son "identité" pour se confronter "corps et âme" au monde qui l'entoure. Par contre, depuis *Volkswagen Blues*, on a vu s'élargir les horizons pouliniens, dans une conquête de l'espace pilotée par le passage du père imaginaire au père symbolique. Sommes-nous en droit à nous attendre, pour l'avenir, à une percée encore plus féconde?

Dans un inédit paru dans *Premier amour*, qui doit constituer normalement un extrait du roman à venir, Poulin revient "temporairement" au je. Souvenons-nous que de son propre aveu, il a recours au "je" narratif quand, en cours de route, le courage lui fait défaut. Le modèle féminin, ici le sergent Kate, conserve le caractère ambivalent qui gravite chez Poulin autour des connotations maternelle et virile rattachées à la femme. De plus, le rapport à l'enfance semble resurgir dans cet extrait. Ces détails laissent présager un nouveau départ difficile, comme ce fut le cas pour *Faites de beaux rêves*, voire pour chaque trilogie. Aurons-nous de nouveau l'amorce d'un tryptique? Ou la spirale de l'écriture nous mènera-t-elle dans une nouvelle dimension? N'oublions pas non plus qu'un extrait inédit du "journal de la Grande Sauterelle", où la narration au "je" était prise en charge par une voix de femme (fait inusité chez Poulin), n'a pas été retenu pour l'édition finale de *Volkswagen Blues*. Peut-être en sera-t-il ainsi pour l'inédit de *Premier amour*.

Quoiqu'il en soit, et pour ne pas "clore" cette étude avec des conjectures invérifiables, il faut convenir que l'univers romanesque

que nous propose Poulin, au-delà de la séduction qu'il peut exercer sur le lecteur, se signale à notre attention pour des raisons plus formelles. Il nous semble significatif de reconnaître qu'une organisation particulière préside à l'élaboration de cette oeuvre, organisation que nous avons déjà pu remarquer en analysant les réseaux de déplacement et de condensation qui y jouent un rôle prépondérant. Aussi, concluons-nous en revenant brièvement sur un phénomène que nous avons peut-être pris trop pour acquis, dans l'étude de cette oeuvre "ouverte", à savoir le partage de celle-ci en deux trilogies symétriques.

Ce partage, justifiable à plus d'un titre (passage d'un narrateur homodiégétique à un narrateur hétérodiégétique à partir de *Faites de beaux rêves*; entrée en scène du personnage de Théo, également à partir de ce roman; récapitulation des trois premiers romans dans *le Coeur de la baleine bleue*), peut être contesté en fonction d'autres critères. Ainsi, le réseau nautique regrouperait tous les romans, à l'exception de *Faites de beaux rêves* et *Volkswagen blues*, ces derniers figurant dans le réseau terrestre, ou routier. Dans le réseau nautique, ou plutôt à la charnière des deux réseaux susmentionnés, c'est-à-dire dans le réseau insulaire, on pourrait lier *Mon cheval pour un royaume* aux *Grandes marées*, en passant par *Jimmy*. Du point de vue des relations entre personnages, on peut effectuer une nouvelle répartition. Ainsi, les quatre premiers romans sont dominés par la figure du triangle, tandis que les deux derniers mettent davantage en scène celle du couple. Nous ne nous amuserons pas à relever tous les partages possibles: on pourrait en

oublier, et il n'est pas sûr que cela soit si pertinent. Mais, ce qui n'est pas intéressant en soi peut le devenir dans une autre perspective. Cette perspective a trait justement au statut général que nous pouvons accorder à la production romanesque de Poulin.

L'oeuvre poulinienne se situe, à notre avis, entre deux pratiques opposées du roman, d'un point de vue structuro-thématique. Certains romanciers, peut-être la majorité, écrivent des romans qui sont indépendants les uns par rapport aux autres. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de liens à établir entre leurs oeuvres, mais plutôt qu'aucun roman ne se présente comme la suite d'un autre qui le précéderait, et donc qu'aucun ordre de lecture n'est imposé. A l'opposé de cette attitude, d'autres romanciers écrivent des oeuvres qui se suivent, au point où la lecture de la première en date doit normalement précéder celle qui lui succède. C'est le cas, par exemple, de *Don Quichotte*, où le deuxième tome ne peut être lu, en toute intelligence, avant le premier. C'est également le cas pour *la Recherche du temps perdu*. Il est vrai que nous avons coutume de considérer les différents tomes de ces oeuvres non comme des romans en soi, mais comme un seul roman publié en plusieurs volumes. Par contre, certains romanciers donnent une suite à un roman sans avoir prévu qu'ils le poursuivraient. Ainsi, Cervantès ne prévoyait pas donner une suite à son *Quichotte* avant qu'un plagiaire, le devançant peut-être dans ses intentions secrètes, n'usurpe cette fonction. On peut dire qu'appartient à cette catégorie, sans distinguer les mobiles qui peuvent différer, toute la production romanesque qui s'annonce comme diptyque, triptyque, trilogie,

tétralogie, etc. Or, ce qui particularise la production romanesque de Poulin, par rapport à ces démarches opposées, c'est une fois de plus son caractère ambivalent. Conçus, et considérés séparément, les romans de Poulin ne se suivent pas strictement. On peut lire chaque roman en soi, sans se référer au roman qui le précède, l'ordre chronologique de la parution ne commandant pas nécessairement un ordre identique de lecture. De ce point de vue, chaque roman s'autosuffit, d'autant plus que l'écriture poulinienne a tendance à "reboucler la boucle" au terme de chaque récit qu'elle engendre. Mais considérés les uns par rapport aux autres, les romans révèlent des liens thématiques récurrents qui se lisent non seulement comme des leitmotifs obsédants, mais aussi comme des éléments structurants qui permettent de saisir à l'oeuvre la dynamique de l'écriture. C'est ce que nous avons voulu faire ressortir dans le cadre de cette thèse, par le biais de l'analyse des trois réseaux principaux qui se profilent sans cesse à travers l'oeuvre poulinienne. Dans cette optique, les romans se suivent, et se poursuivent, chaque nouveau jalon de cette production romanesque réouvrant la boucle qui s'était refermée en son prédécesseur. Finalement, et nous revenons nous aussi à notre point de départ, nous devons considérer l'oeuvre de Poulin comme ouverte, moins en rapport avec une thématique particulière, qu'en fonction de la dynamique de l'écriture: dynamique selon laquelle le produit ponctuel de chaque nouveau roman ne prend pleinement son sens que replacé dans le fil ininterrompu de l'écriture qui l'a engendré.

Poulin a peu de choses à dire, lui même le confesse. Il ressemble davantage à Ingmar Bergman qui avouait volontiers refaire toujours le même film. Une approche uniquement thématique d'une telle oeuvre aurait présenté peu d'intérêt. Mais dans une perspective structurelle, à distinguer d'une approche structurale qui est déterminée par une méthode rigoureuse mais souvent rigide, l'analyse thématique s'est avérée tout de même féconde. Elle aura au moins convaincu le lecteur, dans la mesure où il avait besoin d'être persuadé, de l'étonnante complexité de cette oeuvre que l'on a jugée trop souvent simple ou peu propice à stimuler la curiosité intellectuelle du critique ou du théoricien. Pour notre part, nous croyons que si Jacques Poulin a peu de choses à dire, s'il souffre de son propre aveu d'un manque chronique d'imagination, il s'agit en vérité d'un "manque" que les critiques littéraires mettront du temps à combler dans leurs propres chroniques. Car, le propre d'une oeuvre ouverte, pour faire "écho" au théoricien qui l'a introduite, c'est d'être, dans son ambiguïté irréductible, un puits inépuisable au fond duquel couve une énigme insoluble.

Bibliographie

I. Romans de Jacques Poulin

POULIN, Jacques, *Le Coeur de la baleine bleue*, Montréal, Editions du Jour, "Les romanciers du jour",1971, 201 p.

Faites de beaux rêves, Montréal, Les Editions de l'Actuelle, 1974, 163 p.

Les Grandes Marées, Montréal, Leméac, 1978, 201 p.

Jimmy, Montréal, Editions du Jour, "Les romanciers du jour",1969, 158 p.

Mon cheval pour un royaume, Montréal, Editions du Jour, "Les romanciers du jour",1967, 130 p.

Volkswagen Blues, Montréal, Québec/Amérique, "Littérature d'Amérique", 1984, 290 p.

II. Textes connexes

A) Inédits:

POULIN, Jacques, "Extrait d'un manuscrit", *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 30-37.

"Le journal de la Grande Sauterelle", *Etudes françaises*, 21/3, hiver 1985-1986, p. 103-106.

"Le Sergent Kate", dans *Premier Amour*, Roch Carrier (édit.), Montréal, Les éditions internationales Stanké, 1988, p. 187-189.

B) Entrevues:

"L'écrivain dans l'ombre", *L'Actualité*, avril 1985, p. 73-78.

"Entrevue avec Jacques Poulin", *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 9-29.

"Entrevue: Jacques Poulin", *Québec français*, n° 34, mai 1979, p. 33-35.

III. Références intertextuelles

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, Toronto, New York, Bantam Books, 1981, 278 p.

HEMINGWAY, Ernest, *The Old Man and The Sea*, New York, Collin Edition, "A Scribner Classic", 1986, 127 p.

KEROUAC, Jack, *On the Road*, New York, New American Library, "A Signet Book", 18th Printing, 254 p.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick or The White Whale*, New York, New American Library, "A Signet Classic", 1961, 1980, 543 p.

SALINGER, J.D., *The Catcher in the Rye*, Toronto, New York, Bantam Books, 1964, 1981, 214 p.

IV. Autres références

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1965, 174 p.

BONNEFOY, Claude, *Ronceraille*, Paris, Editions du Seuil, "Ecrivains de toujours", 1978, 189 p.

CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Extraits de Théodote*, Paris, Les Editions du Cerf, "Sources chrétiennes", n° 23, 1970, 276 p.

FRANCIS, André, *Jazz*, Paris, Editions du Seuil, "Solfèges", 1977, 7^e éd., 287 p.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Editions Garnier-Flammarion, 1976, 376 p.

POULIN, Jacques, *The Jimmy Trilogy*, (Trans. by Sheila Fischman), Toronto, Anansi, 1979, 250 p.

V. Théorie et critique littéraire

ABLEY, Mark, "Trouble in Paradise", *MacLean's*, vol. 99, n° 35, sept. 1986, p. 56.

BALDINI, Franco, Le père, dans DUPUIS, Gilles, Mona GAUTHIER CANO et Robert RICHARD, *L'Instant freudien: psychanalyse et culture*, Montréal, VLB éditeur, 1989, p. 17-30.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus: les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, "10/18", 1980, 541 p.

ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, "Points", 1965, 316 p.

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 84, 1985, 157 p.

Essais de psychanalyse appliquée, Paris, Editions Gallimard, "Idées", 1976, 251 p.

Névrose, psychose et perversion, Paris, Presses Universitaires de France, "Bibliothèque de psychanalyse", 1973, 303 p.

Totem et tabou, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 77, 1981, 186 p.

Trois essais sur la théorie de la sexualité, Paris, Editions Gallimard, "Idées", 1962, 190 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, "Poétique", 1972, 286 p.

"Introduction à l'architexte", dans *Théorie des genres*, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, "Points", 1986, p. 89-159.

KLEBANER, Daniel, *Poétique de la dérive*, Paris, Editions Gallimard, "Le Chemin", 1978, 176 p.

LACAN, Jacques, *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, "Le champ freudien", 1966, 920 p.

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

ROSOLATO, Guy, "Etude des perversions sexuelles à partir du fétichisme suivi de Discussion", dans AULAGNIER-SPAIRANI, CLAVREUL, PERRIER, ROSOLATO et VALABREGA, *Le désir et la perversion*, Editions du Seuil, "Points", 1967, 206 p.

Résumé

"Parmi les écrivains qui comptent, dans le Québec d'aujourd'hui, Jacques Poulin est probablement celui sur lequel on a écrit le moins d'articles, d'études, de thèses".
(Gilles Marcotte)

C'est parce que nous croyons que Jacques Poulin est effectivement un des écrivains qui comptent le plus dans le Québec d'aujourd'hui et qu'il est curieusement négligé à l'Université, tandis qu'il fait presque figure d'auteur "populaire" dans les C.E.G.E.P., que nous avons entrepris une thèse à son sujet. Nous voulions ainsi apporter notre contribution à une plus grande connaissance de son oeuvre, surtout en faisant valoir en quoi, sous les apparences parfois anodines, elle se révèle d'une stimulante complexité. Rappelons que durant le temps de rédaction de la thèse, l'oeuvre de Poulin consistait en six romans que nous avons regroupés en deux trilogies. Cette complexité, nous l'avons surtout perçue au niveau de l'écriture, et moins dans ses thèmes de prédilection; ou plutôt, dans une dynamique qui articule la thématique récurrente de l'oeuvre, en opérant par effets de déplacement et de condensation. C'est ce que nous avons appelé la dérive pulsionnelle de l'écriture poulinienne, laquelle s'élabore sur le modèle du travail du rêve analysé par Freud. Les effets de déplacement et de condensation qui y président ont été essentiellement analysés par le biais de trois réseaux qu'ils constituent: intertextuel, onomastique et relationnel. Notre thèse peut donc être considérée comme une analyse structuro-thématique de la dynamique de l'écriture poulinienne.

Dans le réseau intertextuel, l'accent a surtout été mis sur l'influence de la littérature américaine, notamment des références empruntées à Hemingway, Melville, Salinger et Kerouac. Nous y avons également repéré d'importantes trames chrétienne et gnostique, moins évidentes à la lecture, et dont l'analyse a révélé le rôle structurel dans certains romans. Le réseau onomastique met en relief une logique des noms propres, et plus particulièrement des pseudonymes. Le recours constant aux pseudonymes a été lu non seulement comme motivation symbolique des noms, mais comme les maillons d'une chaîne signifiante dans la confection de laquelle chaque nouveau pseudonyme pouvait être considéré comme un relai narratif du précédent. D'un roman à l'autre, s'établissaient des liens d'identité fictive qui renvoyaient également à une incidence autobiographique. Enfin, le réseau relationnel a été abordé pour élucider les rapports complexes qu'entretiennent les personnages pouliniens, et plus précisément les protagonistes, par l'intrication du couple et du triangle. On a aussi esquissé, à ce chapitre, une analyse du sujet poulinien "en formation", par le biais de la fonction du père en psychanalyse, et en rapport avec le changement de voix narrative qui intervient entre la première et la deuxième trilogie. La schématisation de ces relations combinée avec le tableau onomastique a permis de mieux saisir l'itinéraire romanesque de Poulin, en éclairant le "sens" de la dérive qui s'y profile.

Pour conclure, on a soulevé quelques hypothèses sur ce qui pourrait devenir l'itinéraire poulinien. Mais comme ces conjectures ne peuvent être efficacement concluantes, on a préféré revenir "in extremis" à l'oeuvre "ouverte" de Poulin, pour rappeler au lecteur en quoi une telle oeuvre reste fondamentalement ambivalente, susceptible d'accueillir de nouvelles interprétations.