



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.

La représentation de la lecture
chez Jacques Poulin

par

Blanca NAVARRO PARDIÑAS

A thesis submitted to the
Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements
For the degree of
Ph.D. in French Literature

Department of French Language and Literature
McGill University, Montreal

March 1992

© Blanca Navarro Pardiñas, 1992



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-74826-5

Canada

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----|
| Introduction..... | 1 |
| -Chapitre I | |
| Construction d'un acte de lecture: l'exemple du <u>Vieux chagrin</u> | 19 |
| -Chapitre II | |
| Modèles fictifs de la lecture: une lecture spéculaire..... | 55 |
| I) Les fruits de la lenteur: rêverie et meditation comme formes de lecture..... | 59 |
| II) Le lecteur et la critique littéraire..... | 76 |
| III) Exploitation de l'acte de lecture: la lecture comme fuite..... | 81 |
| IV) Lecture et traduction..... | 84 |
| -Chapitre III | |
| Lecture et relecture..... | 90 |
| I) Le courage de relire..... | 90 |
| II) Ecriture, relecture et altérité..... | 98 |
| III) Ecriture sans relecture: l'exemple de Jack Kerouac..... | 103 |
| IV) Le rituel de la relecture..... | 108 |
| V) La vie en texte, ou les pré-textes à la relecture..... | 113 |
| -Chapitre VI | |
| Les mots, matériau de la lecture..... | 120 |
| I) Connotation et dénotation..... | 123 |
| A) Association d'images..... | 125 |
| B) Le cratylisme..... | 127 |
| C) Paranomase..... | 130 |
| D) Homonymie..... | 134 |

E) La connotation et la regression
infinie des mots.....136

II) Les mots comme fuite du réel.....139

III) Des mots-indices: une réception "non
élémentaire".....151

IV) Les mots et le code linguistique.....153

Chapitre V

Sollicitation du lecteur par le récit:
quelques exemples.....160

I) Description.....162

II) Photos.....176

A) Statut peircien de la photo.....177

B) Emplacement des photos
dans le texte.....183

C) Représentation de la lecture de
photos.....189

III) Signes orthographiques
et typographiques: signes de
lecture.....192

Chapitre VI

Intertextualité.....197

I) Intertextualité restreinte.....201

II) Intertextualité générale.....219

III) Passage de l'intertextualité générale
à l'intertextualité restreinte: le cas de
Hemingway et de Van Gogh.....226

Conclusion.....247

Bibliographie.....261

ABSTRACT

This thesis examines the model(s) of reading proposed by J. Poulin's novels. On the one hand, a phenomenological analysis enables us to observe textual strategies, such as intertextuality and photographs, which guide the empirical Reader through his readings. On the other hand, the representation of fictional Readers' act of reading, another textual strategy, is also analyzed.

As the phenomenological approach to the act of reading has not often been put into practice, our essay allows us to evaluate the reliability of different contemporary theories of the act of reading, particularly that of Iser in his The Act of Reading.

RESUMÉ

Dans le cadre actuel des études sur la lecture, cette thèse examine le(s) modèle(s) de lecture proposé(s) par l'oeuvre de Jacques Poulin.

D'une part, cette étude illustre l'instance du lecteur implicite. Une analyse phénoménologique minutieuse vise à dévoiler les stratégies textuelles qui orientent l'activité du lecteur réel. D'autre part, cette thèse analyse le comportement du lecteur fictif, en vue de reconstruire le modèle proposé par Jacques Poulin.

Les études phénoménologiques de la lecture étant jusqu'à présent peu nombreuses, cette étude permet d'évaluer, prenant comme exemple l'oeuvre de Jacques Poulin, la pertinence de plusieurs théories actuelles de l'acte de lecture, et plus particulièrement celle de Wolfgang Iser.

INTRODUCTION

Dès la fin des années 1960, la figure du lecteur devient la cible de nombreuses analyses qui tâchent d'éclairer son activité¹. L'acte de lecture, on ne peut pas le nier, s'est érigé en véritable sujet de recherche. Essayer de concrétiser un des actes les plus abstraits qui existe, voilà de quoi "faire de beaux rêves"...

C'est sans doute à H. R. Jauss qu'il faut attribuer le mérite d'avoir développé un nouveau paradigme dans le monde des études littéraires². D'après lui, les études littéraires et le monde intellectuel en général sont passés successivement par trois stades, chacun ayant été supplanté par le suivant lorsque son cadre s'avérait trop restreint: l'humanisme de la Renaissance, l'historicisme du XIXe siècle et la stylistique développée au XXe siècle, avec ses différentes écoles et tendances³.

Le paradigme humaniste est basé sur les apports réalisés

¹ La publication de Pour une esthétique de la réception de H. R. Jauss en 1967 marque la naissance de ce qu'on appelle l'école de Constance. Cette étude ne sera traduite en français que dix ans plus tard.

² Par "paradigme" il faut entendre toute méthode nouvelle fondée sur des connaissances révolutionnaires ayant un caractère systématique. Jauss emprunte ce terme à Kuhn, qui l'utilise dans le domaine des sciences expérimentales.

³ A ce propos, voir Luis Acosta Gómez, El lector y la obra. Madrid, Gredos, 1989, pp. 120 et ss.

par l'Antiquité, considérée comme un modèle. Ce paradigme est remis en question par le mouvement historiciste apparu dès l'époque romantique. L'intérêt des spécialistes en littérature est porté vers l'analyse des aspects d'une oeuvre qui peuvent être expliqués selon les coordonnées d'espace et de temps qui entourent l'oeuvre littéraire en question.

L'insuffisance de ce paradigme historico-positiviste entraîne le développement du paradigme de la stylistique, qui observe les éléments de la langue, du style et de la composition d'une oeuvre littéraire. C'est le cas du "New Criticism" américain et du formalisme russe. Mais ce paradigme, fortement enraciné dans la théorie de "l'art pour l'art", présente lui aussi des failles qui font souhaiter le développement d'une nouvelle approche des études littéraires. C'est Jauss qui pose les fondements de cette réflexion¹.

L'un des aspects les plus intéressants de la pensée de Jauss c'est la valorisation de l'histoire littéraire par rapport à l'interprétation. Il faut toutefois signaler -et c'est là un des intérêts majeurs de sa réflexion- que l'histoire littéraire dont parle Jauss est fort différente de celle qui se pratiquait en Europe pendant les années soixante. Reprenant quelques aspects fondamentaux de la théorie marxiste, il considère que l'art en général, et la littérature en particulier, ne peuvent être compris indépendamment de la

¹ Dans "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" (1967), Jauss développe pour la première fois les principes de ce que sera la théorie de la réception. Voir, trad. espagnole, H. U. Gumbrecht et al. (eds), La actual ciencia literaria alemana, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.

vie sociale de l'homme¹.

Pour Jauss, l'historicité de la littérature ne peut pas se concevoir sans la participation du lecteur. Pour expliquer cela, il propose le terme d'horizon d'attente, construit à partir des connaissances préalables du lecteur. Ces attentes, issues du genre, de la thématique ou de la forme de ses lectures antérieures, permettent de mesurer la valeur esthétique d'une oeuvre. Cela se matérialise dans les réactions du public et des critiques.

A partir des réflexions de Jauss, bon nombre de critiques s'accordent pour affirmer l'importance du rôle du lecteur dans l'interprétation de l'oeuvre littéraire. Les divergences commencent toutefois au moment de définir les caractéristiques de ce lecteur. Les études sont tellement nombreuses que certains spécialistes, comme Morten Nøjgaard de l'Université d'Odense, essayant d'y voir un peu plus clair, parlent d'"écoles nationales"². D'après lui, on pourrait parler d'une école française, influencée par la sémiologie greimassienne, d'une école anglo-américaine, partagée entre ceux qui s'intéressent aux rapports entre le psychisme et l'oeuvre (Holland), et ceux qui, comme Michael Riffaterre, Stanley Fish ou Jonathan Culler, ont une tendance nettement plus structuraliste, et d'une école allemande. Mais, là encore,

¹ Jauss valorise tout particulièrement la théorie de Kosik, pour qui l'oeuvre littéraire a une vie indépendante ainsi qu'une double nature: tout en étant l'expression de la réalité, l'oeuvre littéraire, par la participation qu'elle implique de la part du lecteur, produit une réalité nouvelle.

² Morten Nøjgaard. "Le lecteur et la critique. Quelques contributions récentes à l'étude de l'instance de la réception littéraire". Degrés, 21, 1980, pp. a-a22.

plusieurs courants se dessinent entre ceux qui privilégient l'herméneutique (Gadamer), la linguistique textuelle (Weinreich), ou l'esthétique de la réception (Jauss et Iser).

Un tel classement a sans doute l'avantage d'éclairer ce qui semble être le "chaos" des théories de la lecture; il présente toutefois une faille importante puisqu'il néglige des études importantes comme celles de Jean-Pierre Richard, de Georges Poulet ou de Gaston Bachelard¹.

Au stade où nous en sommes, il est important de multiplier les analyses concrètes de la lecture, et cela par tous les moyens possibles. Certains laboratoires de recherche s'occupent des problèmes physiologiques de la lecture. Mais là n'est pas notre travail de littéraires. Pour nous, il s'agit d'expérimenter avec nos propres lectures, avec nos théories et avec les oeuvres qui s'y prêtent de façon particulière. A cet égard, le Québécois Jacques Poulin, avec ses sept romans aux personnages lecteurs, nous offre un champ de recherche privilégié.

L'étude de l'acte de lecture à travers la représentation qu'en fait l'écrivain nous semble un point fondamental dans l'étude générale de la lecture. Comment le romancier, en l'occurrence Jacques Poulin, conçoit-il l'acte de lecture? Propose-t-il un modèle unique? Comment voudrait-il qu'on le lise? Voilà quelques questions épineuses auxquelles nous essaierons de répondre.

L'intérêt pour la problématique de la lecture dans l'oeuvre de Poulin n'est pas étranger aux critiques

¹ Ces critiques appartiennent, d'ailleurs, à ce qu'on appelle l'"école de Genève".

littéraires. Dans le numéro 43 de la revue Voix et images, deux articles sont consacrés à cette question. Anne-Marie Miraglia¹ signale que Volkswagen Blues, représentant des lecteurs devant le problème du décodage, "oriente aussi et commente explicitement sa propre réception". L'analyse qui suit, toutefois, ne développe que très sommairement cette affirmation. L'article s'efforce plutôt de montrer comment Volkswagen Blues est construit à partir de la lecture de textes historiques et romanesques américains.

Dans son article², Jean-Pierre Lapointe examine différentes références littéraires en vue de repérer les influences thématiques et stylistiques dans les romans de Poulin.

D'autres critiques, dont Pierre L'Hérault et Yves Thomas, bien qu'analysant des problématiques très diverses, soulèvent en passant quelques questions liées à la lecture des romans de Poulin. L'Hérault³ suggère de façon très sommaire qu'un discours pluritonal et ouvert comme celui de Volkswagen Blues construit un lecteur modèle "très divers et nombreux".

¹ Anne-Marie Miraglia. "Lecture, écriture et intertextualité". Voix et images, 43, automne 1989, pp. 51-57.

² Jean-Pierre Lapointe. "Sur la piste américaine: le statut des références littéraires dans l'oeuvre de Jacques Poulin". Dans Voix et images, 43, automne 1989, pp. 15-27.

³ Pierre L'Hérault. "Volkswagen Blues: traverser les identités". Voix et images, 43, automne 1989, pp. 28-42.

Yves Thomas¹, quant à lui, repérant les traces de la société de consommation dans la vie de Teddy Bear, montre bien la confusion dans laquelle se trouve le lecteur des Grandes marées, qui ne sait pas très bien comment interpréter la présence et l'escamotage de certaines marchandises dans le roman.

D'autres spécialistes, dont Jonathan Weiss², se sont intéressés à l'américanité des lectures représentées dans les oeuvres de Poulin. Ginette Michaud, pour sa part, explorant le caractère post-moderne de l'oeuvre de Poulin, suggère quelques pistes intéressantes concernant la lecture de son oeuvre³. Les descriptions, où les objets et les détails anodins jouent un rôle fondamental, engagent le lecteur à regarder de près les objets, en les grossissant, et à lire lentement.

L'importance de la lecture dans les romans de Poulin n'a certes pas échappé au regard des critiques littéraires. Nous constatons cependant qu'un aspect de la problématique de la lecture n'a pas été suffisamment pris en considération: la façon dont le texte, par la représentation de lectures et par d'autres stratégies textuelles, modifie la lecture du lecteur empirique. Voilà qui nous apparaît être une question fondamentale. Il s'ensuit que nous envisageons de privilégier

¹ Y. Thomas. "La part des labels et des marchandises dans Les grandes marées". Voix et images, 43, automne 1989, pp. 43-57.

² Jonathan Weiss. "Une lecture américaine de Volkswagen Blues". Etudes françaises, 21, hiver 1985-86, pp. 89-102.

³ Ginette Michaud. "Récits post-modernes?". Etudes françaises, 21, hiver 1985-86, pp. 67-88.

la dimension pragmatique de la lecture¹. Qu'est-ce que ces lectures apportent au lecteur? Tout simplement des renseignements historiques? De quelle façon la représentation de la lecture dans les romans, unie à d'autres stratégies textuelles, fonctionne-t-elle? Modifie-t-elle la construction de l'acte de lecture de la part du lecteur réel? C'est en répondant à de telles questions que nous entendons contribuer à l'avancement des recherches sur la lecture en général, et sur l'oeuvre de Jacques Poulin en particulier.

Dans notre travail, nous laisserons volontairement de côté toute distinction nette entre "écoles", et nous nous servirons au besoin des propos des différents théoriciens. Nous nous intéresserons aussi bien à G. Poulet, qu'à M. Riffaterre, G. Bachelard, J. Kristeva ou W. Iser; l'oeuvre de Poulin, sur laquelle nous nous proposons de centrer cette recherche, nous semble l'exiger. D'une part, ses romans, où ce qui importe c'est "la qualité humaine de ses personnages"², nous invitent à nous interroger sur les composantes psychiques de l'acte de lecture. D'autre part, ses personnages, qui parlent d'une littérature qui change le monde, font indéniablement appel aux méthodes d'analyse phénoménologique

¹ Dans nombre d'études consacrées à Poulin, la lecture est considérée comme la deuxième composante d'un système de communication qui aboutit à la transmission d'un message. Or, les recherches actuelles en théorie de la réception, dont celles de Franz Rütten, ont bien souligné l'insuffisance de telles théories. Cf. "Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception. Revue des Sciences Humaines, 177, janvier-mars 1980, pp. 67-83.

² Madeleine Bellemare. "Le livre du mois: Volkswagen Blues (entrevue)". Nos livres, vol. XV, juin-juillet 1984, pp. 4-5.

postulées par Wolfgang Iser, entre autres.

Malgré l'intérêt croissant de la critique pour l'oeuvre de Poulin¹, le commentaire de Gilles Marcotte lors de la publication de Faites de beaux rêves en 1979 demeure toujours vrai²: "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"³. Dans le dernier numéro de la revue Nuit blanche, Jean Morency insiste sur le même constat: Jacques Poulin n'a pas la place qu'il mérite dans la littérature québécoise de nos jours⁴.

Les critiques s'accordent, pourtant, pour reconnaître l'intérêt de l'oeuvre de Poulin, comme en témoigne la dizaine de prix littéraires que le romancier beauceron s'est vu décerner, dont le Prix de l'Académie canadienne-française en 1989, pour son roman Le vieux chagrin. Pour Laurent Mailhot, "Jacques Poulin a une place à part -non loin de Gabrielle Roy ou de Réjean Ducharme- dans le roman québécois contemporain"⁵. Jonathan Weiss, de son côté, considère que "Poulin's novel is

¹ Mentionnons au passage, outre le numéro de Voix et images déjà cité, le numéro 21 de la revue Etudes françaises consacré aux romans de Poulin. Nous ferons allusion par la suite à nombre d'autres articles importants.

² Gilles Marcotte. "Lisez Jacques Poulin, faites de beaux rêves!". Le Devoir, 12 mai 1979, p. 23.

³ Nous signalerons, entre autres, la thèse de doctorat d'Anne-Marie Miraglia, de l'Université de Toronto, sur "L'écriture et l'autre".

⁴ Jean Morency. Nuit blanche, 45, septembre, octobre, novembre 1991, p. 45.

⁵ Laurent Mailhot, "Le voyage total". Etudes françaises, 21, hiver 1981, p. 3.

one of the most important to appear in recent years, for it places the Québec writer squarely in the North American context both culturally and stylistically"¹. Les critiques sont unanimes lorsqu'il s'agit de souhaiter un lectorat plus important pour son oeuvre, d'autant plus que Jacques Poulin, pour reprendre les paroles de Pierre Nepveu², "demeure un cas on ne peut plus éclairant" de la culture québécoise contemporaine. L'appel est lancé; c'est à notre tour d'y répondre.

Le choix de Jacques Poulin nous semble d'autant plus pertinent que ses romans, par leur construction même, sont un poste privilégié pour l'observation du phénomène de la lecture. Panneaux publicitaires, bandes dessinées, affiches, annuaires téléphoniques, contes... Plus de deux cents références à des actes de lecture différents se trouvent au sein des romans de Poulin. Ceux-ci sont générés, à un premier niveau, par les comptes rendus des lectures des personnages. Sans aucun doute, les romans de Poulin peuvent nous éclairer sur certaines questions concernant les modalités de lecture.

Jacques Poulin, mis à part son premier roman, Mon cheval pour un royaume, où l'on retrouve des références précises au F.L.Q.³, se caractérise par une écriture qui présage la

¹ Jonathan Weiss. French-canadian Literature. Washington D.C., CSUS Papers, 1989, p. 53.

² Pierre Nepveu. L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Montréal, Le Préambule, 1989, p. 216.

³ D'après J. Kwaterko, les années soixante se caractérisent par "la forte adhésion du roman à l'idéologie nationale englobante". Voir Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation

naissance et le développement d'un nouveau paradigme culturel au Québec. D'après J. Kwaterko, "les orientations du roman québécois après 1975, et surtout dans les années 80, s'inscrivent dans la perspective générale de l'éclatement culturel".¹ Plusieurs critiques abondent dans le même sens. Pierre Nepveu, par exemple, parle de "pluralité de centres"². D'autres, comme Pierre L'Hérault, considèrent qu'avant la fin des années soixante-dix "l'identité est difficilement détachable du fond d'homogène qui la soutient". Par contre, dans les années quatre-vingt, "par des questionnements du discours féministe, des repositionnements exigés de tous les groupes de la société, d'abord par la loi 101, puis par le résultat référendaire", on assiste au développement de "l'hétérogène"³.

Les romans de Poulin, commençant par Le coeur de la baleine bleue, où le rugby et la science côtoient la poésie et le "pôle intérieur", reflètent de plus en plus un virage vers un univers sans limites, qui marche à tâtons, à la dérive, mû tantôt par la passion américaine pour la vitesse, les médias et le vertige, tantôt par le souvenir nostalgique d'un passé que l'on veut assimiler et transformer.

Après avoir expérimenté dans Mon cheval pour un royaume le "décalage insupportable entre l'être (rêve) et l'existence

littéraire. Montréal, Le Préambule, 1989, p. 239.

¹ J. Kwaterko. Op. cit. p. 245.

² Pierre Nepveu. Op. cit. pp. 211-220.

³ Pierre L'Hérault. "Pour une cartographie de l'hétérogène: dérives identitaires des années 1980". Dans Sherry Simon et al. Fictions de l'identitaire au Québec. Montréal, XYZ, coll. études et documents, 1991, pp.56-57.

(de fait), entre le mythe et le réel" ¹, le lecteur de Poulin a affaire par la suite à des romans écrits sur le mode non pas de l'affirmation, mais sur celui de l'ambiguïté et de la remise en question. Les personnages de Poulin, tiraillés intérieurement par un univers paradoxal, semblent vouloir chercher un exutoire à leur tension de vie au moyen d'activités aussi diverses que la course automobile, la lecture, le voyage et l'écriture. Ce sont des romans qui témoignent de la dissolution d'une conscience québécoise unique et solide. Lire Poulin, c'est entrer en contact avec l'hétérogène, avec la confusion qui atteint même les limites les plus élémentaires entre le réel et l'imaginaire. C'est le monde de l'hybride, où coexistent le sérieux du travail extrêmement précis et calculé d'un traducteur comme Teddy Bear, et sa négation par l'encadrement de ce même travail dans le monde du simulacre et du jeu auquel s'associe son patron. Cet éclatement des limites atteint les personnages eux-mêmes: un homme au coeur de jeune fille, une jeune fille à l'air d'un garçon, une mère (Mamie) et une amie (Marie) à la constitution masculine, une métisse qui n'en est pas vraiment une... Chez Poulin, comme le dit la vieille Marie, "ça n'a pas de sexe".

Et que dire encore des rappels de personnages et de motifs dans ses romans, de ces reprises qui étonnent les lecteurs? L'oeuvre de Poulin nous plonge dans un monde intemporel et contemporain à la fois, où tous les paradoxes sont possibles, où les contraires coexistent sans pour autant donner une impression de chaos désordonné à l'ensemble. Ce

¹ D'après Pierre Nepveu, c'est là une des caractéristiques de la littérature des années soixante. Op. cit. p. 106.

sont des romans à l'air souvent hyper-réaliste, où le Docteur Grondin, Ernest Hemingway et Saul Bellow coexistent avec le récit de légendes et de rêves d'enfance.

Face à une telle diversité, le lecteur ne peut que se poser des questions: Que faire de tout cela? Comment lire l'oeuvre de Poulin? Le lecteur est placé devant un univers paradoxal, double, à la fois réel et rêvé, qui le pousse en fait à "jouer", à abandonner ses références de pensée logique, à se laisser absorber, entraîner par un texte qui tantôt affirme, tantôt nie; un texte qui, tout en affichant sa textualité, est capable d'agir comme "catapulte" vers une nouvelle expression esthétique: celle de la simultanéité. Il nous semble que ses romans, caractéristiques de "l'ère du vide"¹ qui parcourt la culture québécoise et américaine de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt, sont bel et bien les romans du simulacre et du jeu. C'est ce monde binaire, dichotomique, que nous observerons tout au long de notre analyse. L'étude des stratégies textuelles du Vieux Chagrin, par exemple, nous permettra de voir le jeu d'affirmations et de négations sur lequel est bâti tout le roman. Le lecteur se voit contraint à croire à la vérité des échafaudages mentaux de Jim tout en n'y croyant point. Sans doute sommes-nous face à un acte de lecture aussi ambigu que la culture québécoise des années quatre-vingt elle-même. Peut-on alors parler d'une lecture ludique? Dans quelle mesure l'éclatement, l'ambiguïté textuels conditionnent-ils

¹ C'est le monde des apparences. Nous faisons allusion à l'essai de G. Lipovetski L'ère du vide. Paris, Gallimard, 1983.

une lecture également "indéterminée"¹?

Notre analyse de "la représentation de la lecture" ne s'arrêtera donc pas à la représentation de l'acte de lecture effectué par les personnages de Poulin. L'étude de cette représentation spéculaire est intimement liée à la lecture réalisée par le lecteur empirique, dans la mesure où celle-là prétend orienter et modifier celle-ci. Notre étude débouchera sur une analyse des différentes stratégies textuelles qui, combinées avec la représentation spéculaire de la lecture des personnages, influencent la construction de synthèses de lecture de la part du lecteur empirique. C'est là l'un des intérêts majeurs de notre thèse: l'analyse poussée des "formes par lesquelles le texte indique son rapport au lecteur et la façon dont il se donne à lire"². Notre travail comportera ainsi une forte composante phénoménologique. Bien que notre étude tienne compte, on l'a déjà dit, de plusieurs approches théoriques, nous porterons une attention particulière à la théorie de Wolfgang Iser. Proposant une phénoménologie de la lecture, elle nous permet, d'entrée de jeu, de dégager les principales questions de notre problématique.

D'après Iser, la lecture littéraire est construite à partir d'un travail d'interaction entre le texte et le

¹ Indéterminée au sens d'illimitée, sans loi ni code fixes qui garantissent la "vérité", l'excellence d'un genre de lecture face à un autre totalement différent. Il s'agirait, en fait, d'une lecture qui découle du ludique. A ce propos, voir J. Baudrillard, "Rituel-loi-code". Dans, Maffessoliet Bruston (dir.). Violence et transgression. Paris, Anthropos, 1979.

² Jacques Dubois. "Code, texte et métatexte". Littérature, 12, décembre 1973, p. 7.

I lecteur. Ce dialogue se produit à partir de stratégies textuelles, ou éléments d'organisation du texte (personnages, dialogues, etc...). Ce sont elles qui attirent l'attention du lecteur sur des éléments de répertoire textuel renvoyant au contexte socio-culturel dans lequel s'inscrit le texte (allusions littéraires à d'autres textes et références au contexte historique et social de l'oeuvre en question). Selon Y. Gilli, le répertoire textuel, par la sélection et répétition de schémas connus, "établit un horizon qui tient lieu de cadre entre le texte et le lecteur"¹. Le texte attire ainsi l'attention du lecteur sur des systèmes signifiants qui lui sont familiers.

Iser analyse les phénomènes d'ordre psychologique qui se déclenchent chez le lecteur au moment de sa lecture. Son activité de synthèse, au tout début, se situe au niveau de l'inconscient: le lecteur construit des "synthèses passives"². Cela explique pourquoi le lecteur est pris et s'implique totalement pendant sa lecture³. Au moyen d'images inconscientes, le lecteur représente ce que le texte lui donne à lire. Mieux, il construit sa propre image synthétique du texte lu en essayant de donner une cohérence à un maximum de données fournies par le texte. Ces synthèses passives sont suivies de synthèses de prédicats, cette fois-ci conscientes. A l'aide du langage, le lecteur construit une synthèse du

¹ Yves Gilli. "Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser". Semen 1. Lecture et lecteur. Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 109.

² W. Iser. L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique. Bruxelles, Mandarga, 1986, pp. 245-286.

³ Cf. Ibidem, p. 233.

texte.

D'après Iser, la lecture, comme le texte, sont des événements en cours¹. Pendant la lecture, le lecteur a un point de vue mobile². Il vit entre l'attente et le souvenir. Son activité débouche sur la création de synthèses, où il supprime toutes les tensions et les contradictions ou les manques d'information issus du texte lui-même. Ces synthèses ne sont jamais définitives, puisque pendant la lecture le lecteur est constamment exposé à de nouvelles stratégies textuelles et à de nouveaux éléments de répertoire qui lui font modifier la synthèse de sa lecture.

Une synthèse partielle peut être niée par la suite, lorsque le texte fait intervenir certaines stratégies textuelles (l'apparition d'un nouveau personnage, le changement des rapports entre les protagonistes, etc...). A ce moment-là, le lecteur construira une nouvelle synthèse qui, toutefois, gardera le souvenir de la synthèse précédente, située alors au niveau de l'horizon³. C'est ainsi que les synthèses de lecture se modifient continuellement.

Iser s'inspire de la phénoménologie d'Ingarden, à qui il emprunte la notion d'indétermination. Pour Ingarden, tout

¹ Roman Ingarden a été le premier à signaler que le texte se caractérise par son indétermination. C'est cette indétermination, le fait qu'un texte ne soit jamais totalement construit, qui favorise l'interaction entre le texte et le lecteur. Cf. Das literarische Kunstwerk, Tübingen, Niemeyer, 1960.

² W. Iser. Op. cit. pp. 199 et ss.

³ Le mot "horizon" chez Iser se distingue de "l'horizon d'attente" dont parle Jauss. Quand on parle de stratégies textuelles et de synthèses de lecture, l'horizon, chez Iser, est l'équivalent d'un deuxième plan, d'une information latente, laissée de côté pour un moment.

texte a une nature schématique, et se caractérise par sa concentration. Cela débouche sur des points d'indétermination, qui devront ou non être remplis par le lecteur.

Ingarden est cependant loin de la théorie de la réception par sa conception substantialiste de l'art¹. D'après lui, toute expérience esthétique provient des qualités métaphysiques du texte, qui engendrent une compénétration émotive chez le lecteur. L'oeuvre est ainsi conçue comme une réalité en harmonie, dont le processus de décodage s'identifie avec celui de l'encodage qui le précède. Le lecteur, dans une certaine mesure, accepte les suggestions du texte.

D'après Iser, le texte n'est plus une harmonie polyphonique, mais une totalité dynamique et changeante. L'activité du lecteur est stimulée par l'indétermination du texte, redevable de la présence de ce qu'Iser appelle "blancs"² et "négations"³. Partout où une suite de segments textuels est interrompue ou, au contraire, des segments opposés sont rapprochés, nous nous trouvons face à un blanc qui stimule l'activité du lecteur. Ces blancs, ou trous, ont pour but de signaler le besoin d'établir des relations entre des segments et de réorganiser le point de vue de la lecture.

Le texte peut également activer des éléments de répertoire tout en niant leur valeur. Des éléments du contexte socio-culturel peuvent être représentés comme étant dépassés, niés par le texte. C'est alors que le lecteur vit l'expérience

¹ A ce propos, voir Luis A. Acosta Gómez. Op. cit. pp.97 et ss.

² Iser. Op. cit. p. 318.

³ Ibidem, p. 365.

de quelque chose de nouveau. Cette expérience de la nouveauté le rend conscient des limites des codes de son temps et peut même l'amener à les changer. La lecture littéraire, d'après Iser, a une forte composante pragmatique.

Dans cette optique, dans un premier temps de notre analyse, nous nous proposons de reconstruire un acte de lecture du Vieux chagrin¹. Prenant comme point de départ la théorie d'Iser, nous explorerons l'interaction entre le texte et le lecteur réel; plusieurs problématiques seront par la suite développées.

Dans un deuxième temps, nous observerons la façon dont les personnages lecteurs de Poulin vivent leur interaction avec les textes lus (chapitres 2 et 3). Une fois les différents modèles de lecture et de relecture analysés, nous serons amenés à observer le fonctionnement des mots tant dans les conversations des personnages que dans leurs lectures (chapitre 4). Cela nous semble fondamental dans la mesure où l'interaction qui se développe lors de l'acte de lecture dépend en grande partie de la nature essentiellement connotative des signes linguistiques.

Mais les romans de Poulin exploitent d'autres moyens pour faciliter ou pour orienter les synthèses de lecture des lecteurs empiriques. En conséquence, nous nous intéresserons, dans un troisième temps, à l'emploi de certains signes tels que les photos et les italiques, qui fonctionnent comme de véritables stratégies textuelles (chapitre 5).

¹ Comme le remarque Gilles Doiron, ce roman "présente un bilan (...) de l'ensemble de son projet/trajectoire romanesque". Dans, "Les privilèges de la lecture. Un immense besoin de tendresse". Québec français, 78, été 1990, p. 76.

1

Finalement, nous aborderons la question de l'intertextualité, phénomène qui, représentant une lecture aussi bien de la part de l'auteur que des personnages, s'érige en instrument privilégié d'interaction entre le texte romanesque et ses lecteurs (chapitre 6).

Mais, ne nous avançons pas trop, et disons-nous, comme Marie dans Les grandes marées, que si nous sommes pressés, c'est inutile de continuer; par contre, si nous savons attendre, nous pourrons lire le texte que voici...

Chapitre I

CONSTRUCTION D'UN ACTE DE LECTURE:

L'EXEMPLE DU VIEUX CHAGRIN

"Les traces de pas". Ces tout premiers mots, titre du chapitre qui ouvre Le vieux chagrin, sont un stimulus, une invitation ouverte à continuer notre lecture. En effet, dans toute sa simplicité, cette phrase nominale acquiert une force particulière par son caractère à la fois déterminé et indéterminé. On ne sait pas à qui elles appartiennent mais, paradoxalement, on ne lit pas "des traces de pas" mais "les traces de pas". Cela implique tout de suite que ces traces ont déjà été assimilées mentalement par le narrateur, et qu'elles contiennent déjà une signification, un contenu antérieur auquel nous n'avons pas été confrontés comme lecteurs. Nous allons voir comment le narrateur a passé de "tout à coup je vis des traces de pas"(p. 9) à "les traces de pas" tout court. En fin de compte, c'est de cette singularité que découle tout le roman.

De prime abord cette phrase nominale réactive toute une série de connotations associées au mystère. Cela nous fait penser pour un moment à un roman policier, au roman noir, aux rues brumeuses des oeuvres de C. Doyle. Mais cette attente est tout de suite brisée par la première phrase qui ouvre le

chapitre: "le printemps était arrivé" (p. 9). Au mystère des traces de pas succède tout ce qui est activé par le mot printemps: le renouveau, la verdure, la douceur, la joie... Rien à voir donc avec le mystère traditionnel du roman policier.

Toutefois ces deux schémas, mystère et renouveau, convergent par la suite dans quelque chose de nouveau: l'image de la caverne. Le protagoniste, encore sans nom, suit ces traces qui selon ses déductions logiques ne lui appartiennent pas. Ce faisant, il arrive à une petite caverne divisée en deux salles (p. 9). L'image de la caverne réactive chez le lecteur quelques éléments de répertoire liés à la tradition littéraire et philosophique: la caverne d'Alibaba et la caverne de Platon¹.

Le fait que quelques paragraphes auparavant nous ayons été confrontés à des traces et à tout un monde de mystère nous fait accorder plus d'importance à cette première intuition. Cela pourrait être la caverne d'Alibaba, où se cachent d'innombrables trésors. Cette impression de mystère s'accroît dès qu'on constate quel est le trésor qui se trouve à l'intérieur: ni plus ni moins que le livre des Contes des

¹ Tout lecteur possède une compétence construite sur les connaissances qui précèdent sa lecture. Sartre signale à ce propos que "le lecteur auquel s'adresse l'écrivain, n'est ni Micromégas, ni l'Ingénu, ni Dieu le Père. Il n'a pas l'ignorance du bon sauvage (...) Il n'a pas l'omniscience d'un ange (...) Je profite de ce qu'il sait pour tenter de lui apprendre ce qu'il ne sait pas". Situations II. Paris, Gallimard, 1948, p. 118.

Comme le signale Inge Crosman, l'interaction entre le texte et le lecteur dépend de la compétence de ce dernier, "formée par un ensemble de codes culturels et le souvenir d'autres lectures". Voir "Poétique de la lecture romanesque". L'esprit créateur, XXI, 2, 1981, pp. 70-80.

mille et une nuits.

Mais l'intuition de la caverne platonicienne où vivent les âmes ne peut pas pourtant disparaître totalement de notre esprit, surtout quand Jim avoue: "je devinais l'âme de quelqu'un" (...). Dans tout ce que je voyais, dans les empreintes de pas, dans les objets, dans l'air lui-même" (p. 10). C'est, en fait, l'attitude de cet homme décrit par Platon, qui ne voit que les ombres des réalités véritables. Les objets, le livre, la chandelle, les traces, tout n'est que l'ombre de l'âme de l'être qui les habite.

D'autre part, pour l'inconscient la caverne symbolise aussi la fertilité. De nombreux mythes d'initiation et de renaissance conçoivent la caverne comme l'archétype de la matrice maternelle¹. Cela permet d'imaginer qu'en fait le mystérieux est en rapport avec le renouveau du printemps².

Ce premier épisode se termine avec le retour du protagoniste chez soi. Mais ces quelques paragraphes ont été suffisants pour établir déjà deux pôles thématiques, le mystère et le renouveau, lesquels se fondent dans une seule image: la caverne. Un certain exotisme se dégage de tout cela, d'autant plus que l'absence de précisions spatio-temporelles

¹ Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris, Seghers et Jupiter, 1973.

² Dans ces premiers moments de notre lecture, nous effectuons ce que Rutten appelle un "colmatage textuel", une "opération de production de sens complémentaire aux opérations de production de sens qui sont déclenchées, de façon directe ou indirecte, par la perception de l'artefact. Le colmatage textuel supplée à une insuffisance de l'artefact pris comme source d'instruction". Par artefact il faut entendre "le texte dans sa matérialité". Voir F. Rutten, Loc. cit. p. 80.

au tout début du roman nous permet de rêver à notre aise¹.

Une deuxième série de répertoires s'ajoute aux Mille et une nuits et à la philosophie grecque, et nous oblige tout de suite à mettre les pieds sur terre; il s'agit des éléments qui renvoient le lecteur initié à l'oeuvre de Jacques Poulin lui-même, et plus précisément à son deuxième roman Jimmy (1969). Les allusions sont inéquivoques: tout d'abord la description de la maison, un simple chalet auquel on a peu à peu ajouté une chambre, un hangar et un étage. Les détails se font de plus en plus précis jusqu'à indiquer le lieu géographique concret: Cap Rouge. Là, la référence intertextuelle est évidente. Rappelons-nous que toute l'intrigue de Jimmy se situe dans ce même espace géographique.

A partir du moment où le lecteur a reconnu les allusions à Jimmy, il est en mesure non seulement d'avoir une image claire de l'espace, mais aussi du protagoniste lui-même. Il est maintenant possible de lui accorder un nom, même si le narrateur lui-même ne s'est pas encore nommé: Jimmy. Et à ce nom, toute une série de qualités morales et psychologiques viennent se joindre; qui pourrait oublier ce "BESOIN DE TENDRESSE CROTTE DE CHAT!" qui survolait Jimmy du début à la fin? Ainsi le texte du Vieux chagrin, sans rien dire, suggère déjà que nous avons affaire à une personne extrêmement sensible et qui a des manques affectifs sérieux. Par la suite

¹ "Cela commence lentement, avec une sorte de prudence, comme si l'auteur ne savait pas encore où il allait, ou craignait d'y aller". Voir Gilles Marcotte. "Les vieux chagrins de Jacques Poulin". L'actualité, 1^{er} mars 1990, p. 102.

le récit nous apprendra que ce petit Jimmy est devenu écrivain¹.

Notre hypothèse visant à identifier le protagoniste du Vieux chagrin avec Jimmy prend de plus en plus d'ampleur lorsqu'il avoue: "dans mes souvenirs, j'étais moi-même dans cette embarcation" (p. 11). Cette image, qu'il soupçonne d'être inventée, ne peut que nous rappeler la couverture du roman Jimmy lui-même. En effet, dans l'édition Stanké on voit une maison flottant sur le fleuve, un enfant assis sur son toit. Sans aucun doute, nous croyons avoir raison en identifiant ces deux personnages de fiction.

En définitive, comme lecteurs, nous commençons à faire notre première synthèse des faits: c'est l'histoire du Jimmy adulte, de celui qui a besoin de tendresse. Il va sûrement la trouver dans cette caverne, lieu maternel et rénovateur...

Le troisième chapitre rend compte de l'opposition entre l'être inconscient et conscient du protagoniste. En écrivant une lettre de bienvenue à Marika il ne fait que mettre par écrit des mots qui se bouscullaient dans sa tête. Il écrit "presque d'un seul jet" (p. 15). La relecture effectuée par Jim juge ce que l'écrivain a exprimé. Il le trouve agaçant par son "ton inconvenant et quelque peu exalté" (p. 16)². En fin

¹ Cette récurrence de motifs et de personnages chez Poulin a fait dire ironiquement à G. Marcotte que "si on lit un nouveau roman de Jacques Poulin c'est pour avoir des nouvelles de son personnage". Loc. cit. p. 102.

François Ricard, de son côté, envisage l'oeuvre de Poulin comme une totalité en train de se faire. Voir "Jacques Poulin: de la douceur à la mort". Liberté, 16, 5-6, 1984, p. 98.

² Les grandes marées nous offrent aussi plusieurs exemples d'autocorrection.

I de compte, ce qu'il critique c'est sa propre attitude interne. Il établit une sorte de censure dans ses pensées et dans ses actions.

Les trois premiers chapitres, axés sur Marika et Jim, sont interrompus par un quatrième qui présente un ton lyrique et descriptif et qui fait appel à un des premiers schémas du roman: le renouveau du printemps. Il brise le rythme de lecture en introduisant une sorte de parenthèse ou digression. Cela permet toutefois d'améliorer l'image que nous nous faisons du protagoniste. En effet, ses descriptions laissent entrevoir une grande sensibilité envers tout ce qui est signe de vie: les couleurs, le mouvement des animaux, les luttes dans la nature... "tous les chats étaient mes amis" (p. 18). Le narrateur décrit les arbres qui se trouvent dans le jardin, et les animaux qui habitent les parages en cette période printanière.

Deux aspects de tout ce qui est décrit dans ce quatrième chapitre sont à souligner. D'une part, l'effet trompe-l'oeil présent dans la nature¹. Ce qui semble une chose en est en fait une autre; c'est le cas du chêne sans coeur qui "avait l'air assez robuste si on le regardait par une fenêtre de la maison; toutefois, si on arrivait par la grève, on pouvait voir qu'il était déchiré du haut jusqu'au bas et que le tronc

¹ D'après Jean Baudrillard, le trompe-l'oeil est "plus faux que faux". (...) "apparences pures, elles ont l'ironie de trop de réalité". Dans De la séduction. Paris, Galilée, 1979, pp. 84 et ss.

était évidé" (p. 17)¹.

D'autre part, c'est la tension qui se cache derrière tout cet ensemble harmonieux. La nature renaît, les arbres fleurissent, les outardes reviennent, mais au fond, c'est le cycle de la survivance qui s'entame lui aussi. D'où l'image de la famille de suisses, un adulte et trois petits qui doivent se méfier des chats, surtout de Vitamine, dont l'instinct chasseur met en danger leurs vies.

Au fur et à mesure que notre lecture avance, l'effet trompe-l'oeil prend de plus en plus de force, et cela par l'exploitation de signes textuels qui font appel à nos propres lectures de l'oeuvre de Poulin. Il y a une sorte de "vent" poulinien qui parcourt tout le roman. Notre construction du personnage principal du Vieux chagrin passe par notre connaissance des autres personnages de Poulin, et présente un côté trompeur indéniable². Notre hypothèse première, qui considère Jim comme étant le petit Jimmy déjà adulte, semble d'une part se confirmer dès que nous constatons la présence non seulement d'épisodes communs, mais aussi de motifs linguistiques semblables. Le petit Jimmy répétait incessement

¹ D'après Pierre Hébert, les romans de Poulin partagent une représentation semblable de l'espace: "Les six romans de Poulin participent donc d'une spatialité unique: tous se situent, d'une manière ou d'une autre, sur un plan eutopique, selon la dimension verticale haut/bas, Nord/Sud, et manifestent une recherche, un déplacement souhaité vers le bas". Cette représentation se voit confirmée dans Le vieux chagrin. Pierre Hébert, "Jacques Poulin: de la représentation de l'espace à l'espace de la représentation". Etudes françaises, 21, hiver 1985-1986, p. 43.

² A la lecture des romans de Poulin, nous éprouvons "la nouveauté du familier". Voir François Ricard. Loc. cit. p. 97.

"il y a une histoire d'amour entre Mammy et moi" (cf. p. 56). Dans Le vieux chagrin: "entre le tennis et moi, il y avait une longue histoire d'amour" (p. 20). Cet élément de répertoire fait donc appel aux débuts de Poulin comme romancier. Mais cela ne s'arrête pas là. Si notre esprit synthétique tend à identifier les deux personnages (Jimmy-Jim), il va tout de suite être sollicité par d'autres références qui, elles, nous renvoient aux romans écrits après Jimmy par Poulin¹. Ce dos resté fragile à la suite d'une entorse lombaire (p. 20) nous rappelle l'histoire de Teddy Bear dans Les grandes marées. De même, le lecteur est encore une fois surpris par la présence du "minibus Volkswagen" qui sert de moyen de transport à Jim.

Un peu plus loin, c'est Le coeur de la baleine bleue qui est évoqué. Dans le troisième roman de Poulin, Noël est abandonné par sa femme qui le quitte pour un robuste joueur de hockey. Pour lui, l'une des choses les plus pénibles est de faire le partage des livres de la bibliothèque. Cette scène est reprise deux fois dans Le vieux chagrin. Le lecteur est un peu perplexe par tous ces jeux d'allusions et références intertextuelles. Pourquoi ce flottement de personnages et de motifs? Il nous est impossible de faire une synthèse quelconque à propos des personnages. Jim est Jimmy mais aussi Noël, Jack et Teddy. Donc, il n'est aucun des quatre. Notre première synthèse, visant à identifier Jim et Jimmy est donc renversée.

Comme Jack dans Volkswagen blues, Jim est un personnage qui se trouve dans une impasse provoquée par la prise de

¹ Comme le remarque Gilles Doiron, Le vieux chagrin "présente un bilan (...) de l'ensemble de son projet/trajectoire romanesque". Loc. cit. p. 76.

conscience du passage du temps. Pour tous les deux, la façon d'en sortir c'est de s'intéresser à quelqu'un d'autre.

Jim s'apparente aussi à Teddy, protagoniste des Grandes marées en ce qu'il est un "maniaque des mots" (p. 28). On pourrait même penser que Jim est le même personnage que Teddy, étant donné que Teddy n'est qu'un nom de code et qu'on ignore son véritable nom.

Dans ce même ordre d'idées, au chapitre 14 on se retrouve pour la première fois face à une allusion au premier roman de Poulin, Mon cheval pour un royaume. En effet, le début de ce chapitre du Vieux chagrin ne peut que nous renvoyer à cette ville de Québec où l'activiste de Mon cheval pour un royaume sent de plus en plus sa vie rapetisser:

Pendant que j'écris une histoire, mon âme devient plus opaque, je me renferme en moi-même et je crois bien que ma vie rapetisse. Je suis alors complètement esclave de mes habitudes. (p. 51)

Si l'absence de Marika lui donne l'impression de rapetisser, le tennis comme cérémonial et rite lui accorde plus de confiance et de détermination (cf. p. 51-2). Ces allusions au tennis non pas comme jeu mais comme rituel et cérémonial font directement appel à nos connaissances des Grandes marées. Cette allusion est favorisée par le parallélisme thématique des deux romans. En effet, dans les deux cas il s'agit de l'histoire d'un solitaire, de quelqu'un qui se voit dérangé dans son travail par l'invasion d'un tiers. Dans le cas du Vieux chagrin l'invasion est plus imaginaire que réelle, mais elle est tout aussi efficace par sa capacité déstabilisatrice.

I

En fin de compte, le texte rejette nos synthèses et fait en sorte que nous soyons obligés de construire le personnage de Jim à la fois par rapport à nos connaissances de l'oeuvre de Poulin dans son ensemble et en en faisant abstraction. La présence d'éléments intertextuels nous oblige à faire de nouvelles synthèses de lecture. Nous sommes donc mis en garde contre toute conclusion trop rapide. De même que le chêne, qui a un visage double, Jim est Jimmy, mais aussi Teddy et Madou dans Faites de beaux rêves, et Jack dans Volkswagen Blues.

Le début du roman, nous venons de le souligner, réactive deux types de répertoires littéraires, l'un appartenant à l'histoire de la littérature orientale (Les mille et une nuits), l'autre à la production littéraire de Poulin lui-même. Par la suite, ces deux systèmes intertextuels trouvent un point de convergence, un élément qui les relie: Hemingway. En effet, jusqu'au chapitre six, les deux répertoires marchaient en parallèle, menant vie à part. Les mille et une nuits nous renvoyaient à un monde mystérieux et attirant éloigné de la vie quotidienne, et les allusions aux personnages antérieurs de Poulin nous mettaient en contact avec la vie de chaque jour: des entorses lombaires, des déménagements, des déplacements en minibus, des passions pour le sport...

A partir du chapitre six, le texte va lui-même introduire des éléments qui permettent d'établir une synthèse entre ces mondes éloignés. Hemingway, personnage à la présence duquel Jimmy nous avait déjà habitués¹, relie maintenant le monde

¹ Rappelons au passage que le père de Jimmy écrivait un livre sur Hemingway.

poulinien et le monde des contes. C'est son apparition dans l'intrigue qui permet à Jim d'établir un lien entre Les mille et une nuits et l'ensemble de ses expériences quotidiennes. Jim imagine ce que Hemingway aurait fait s'il s'était retrouvé face aux Mille et une nuits. Ce livre de contes qui renvoie de prime abord à un certain exotisme, devient, une fois lu par l'écrivain américain, un livre tout court, traduit par A. Galland et présentant des caractéristiques que l'on peut même montrer du doigt. Voilà ce que Hemingway aurait fait à la place de Jim:

En apercevant son livre des Mille et une nuits, il aurait pointé du doigt cette inscription sur la page de couverture....et il aurait expliqué, avec des exemples précis, comment A. Galland avait transformé le texte...
(p. 26)

C'est précisément à travers l'introduction de ce troisième élément de répertoire, Hemingway, que le récit réussit à établir un pont entre deux mondes apparemment séparés (Les mille et une nuits et le répertoire qui renvoie à l'ensemble de l'oeuvre de Poulin). En introduisant Hemingway, Poulin fait en sorte que ces deux mondes se relient et, en même temps, se matérialisent dans quelque chose d'aussi concret que la construction du Vieux chagrin lui-même. Le roman se donne à lire comme la fiction de la fiction d'un personnage de fiction. En fait, le lien entre les différents intertextes se fait à travers un personnage réel (Hemingway) qui pourtant, par son caractère "dur à cuire et chasseur de fauves"(p. 26) et par "son courage légendaire"(p. 28) pourrait aussi bien être lui-même un personnage des Mille et une nuits...

Cet élément de répertoire permet lui aussi de faire avancer l'intrigue du roman. En effet, le phénomène de pseudo-identification qui se produit entre le protagoniste du Vieux chagrin et l'écrivain américain permet à Jim d'écrire une lettre à Marika: "Je ne sais pas si le vieux Hemingway se trouva à me communiquer une partie de son courage légendaire, mais le samedi suivant je rédigeai une invitation à Marika avec la ferme intention, cette fois, de me rendre à la caverne pour la lui remettre" (p. 28).

Le répertoire textuel lié à Hemingway acquiert de plus en plus d'importance, et nous pouvons même dire que pour nous, lecteurs, il devient le point où convergent tous les autres éléments de répertoire. D'une part, nous l'avons déjà vu, il sert de point de rencontre entre le monde des Mille et une nuits et l'univers fictif créé par Poulin dans ses romans. Par la suite c'est lui qui relie deux mondes différents: celui du narrateur et celui de la Petite. En effet tous les deux vont être capables de partager la même expérience du bonheur et du malheur grâce à la lecture du Vieil homme et la mer (qui nous renvoie directement à Jimmy, p. 73), et aussi une compréhension semblable du coeur humain, "le coeur double" de Hemingway¹.

En définitive, dans les quatre premiers chapitres nous sommes confrontés à deux éléments de répertoire, l'un de tradition orientale, l'autre d'origine québécoise; tous les deux vont être reliés par un Américain (Hemingway). Pour ce

¹ Pour la problématique du double, et surtout pour le motif de la circularité, voir Sylvie Choquette. "L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin". Etudes littéraires, 8, 1, avril 1975, pp. 43-55.

qui est de la thématique, nous fluctuons entre le mystère et le renouveau.

La construction du roman semble avoir quelque chose de circulaire. Tout semble tourner autour de la découverte de différents signes de la présence de quelqu'un. Les trois premiers chapitres ont été construits à partir des actions déclenchées par la découverte des traces de pas (deuxième visite à la caverne, distractions pendant le temps d'écriture, lettre de bienvenue). Après un chapitre charnière qui coupe le récit des événements nous sommes encore une fois confrontés à l'apparition soudaine d'un nouveau signe:

je m'apprêtais à descendre le sentier abrupt menant à la maison, lorsque j'aperçus un petit voilier au large de la crique de sable.
(p. 21)

Et de la même façon que le premier signe qui renvoyait à Marika avait été tout le temps présent dans l'esprit de Jim pendant ses heures de travail, le deuxième ne cessera pas non plus de hanter son esprit. Il avoue: "lorsque je montai au grenier pour écrire...la première chose que je fis, après avoir posé ma tasse de café sur le bureau, fut d'ouvrir la lucarne et de me pencher au dehors pour regarder à droite. Je vis avec plaisir que le voilier était toujours là" (p. 22).

Ce chapitre nous permet de faire une synthèse de lecture cohérente grâce au fait qu'il renvoie à un répertoire déjà présent dans le texte. Si Jim avait eu affaire seulement à un voilier ancré près du sablier, de nombreuses hypothèses auraient assailli notre esprit de lecteur, ainsi que celui de Jim, observateur des signes extérieurs. Or, la présence du nom Dinarzade sur la coque du voilier permet d'établir un lien

entre les deux ensembles de signes qui autrement seraient restés séparés: ceux de la caverne et ceux du voilier. Dès que nous voyons le mot Dinarzade sur la coque du bateau nos questions semblent trouver une réponse.

Nous imaginons tout de suite que le bateau appartient à la personne qui lit Les mille et une nuits, donc à Marika. Notre synthèse se voit confirmée par le protagoniste du roman lui-même qui arrive à la même conclusion que nous: "Ce nom, qui était celui de la soeur de Schéhérazade, me rassura. Il indiquait, selon toute vraisemblance, que le voilier appartenait à Marika et que c'était pour le réparer qu'elle s'était installée dans la caverne..."(p. 21). Comme lecteurs nous avons même l'impression que le narrateur en a dit trop, qu'il ne laisse pas assez de place à notre imagination. Toutefois, vu qu'une synthèse de lecture n'est jamais définitive, nous sommes prêts à des surprises.

Ce qui est clair c'est que nous, lecteurs, attendons l'apparition de Marika avec autant d'impatience que Jim lui-même¹. C'est pour cela que l'arrivée de Bungalow acquiert tellement de relief: l'espace d'un moment nous croyons que le mystère va être dévoilé. Mais voilà que cet épisode, au lieu de remplir les vides et les attentes du lecteur, le remplit de questions. Comment cela se fait-il que Marika ne soit pas venue, mais que ce soit Bungalow qui, elle, habite le vieux Québec? Pourquoi hésite-t-elle à répondre à la question "Marika...vous...vous la connaissez?" (p. 35)

¹ Comme le signale Grivel, "tout délai m'attache à la fin. Toute fin m'arrache et toute fin m'exclut". Revue des Sciences Humaines, 177, janvier-mars 1980, p. 99.

C'est dans ce passage du roman que le blanc fondamental de l'intrigue aurait pu être rempli. Mais la crainte empêche Jim de faire face à ce moment de vérité: "Je n'osai pas lui demander (...) En vérité, j'étais même très content (...) mélange de désir et de crainte..." (p. 35-6). Comme Jack dans Volkswagen Blues, c'est la crainte d'être confronté à quelque chose qu'il ne veut pas voir qui l'empêche de remplir les blancs de façon claire et définitive. Il va faire sa propre construction de la réalité: "Marika appartient au groupe de Bungalow. Si j'accepte son marché, sa proposition de lui prêter mes outils contre une réparation du toit de mon chalet, j'ai de fortes chances de la rencontrer", doit-il se dire... Il oublie que les bruits qu'il avait écoutés, provenant du voilier, renvoyaient non pas à un groupe mais à une seule personne et que par là même, la possibilité de voir Marika arriver avec un groupe était un peu tirée par les cheveux. Comme lecteurs nous continuons à nous demander: pourquoi Bungalow a-t-elle hésité? et pourquoi a-t-elle répondu affirmativement?

D'autre part, il nous vient à l'esprit que Marika n'est pas le nom usuel de la personne en question, mais la lecture de ce nom plus l'initiale de son nom de famille: Marie K. Bungalow a-t-elle bien reconnu une telle Marie sous un tel nom? est-ce pour cela qu'elle a hésité pendant un instant? Cette hypothèse, bien que vraisemblable, nous laisse nous aussi dans le doute. Serions-nous capables de reconnaître les noms de nos amis ou même le nôtre sous une telle appellation?¹

¹ Connaissez-vous Jacpe?...Lequel? Jacques Poulin ou Jacques Parizeau?

Ce blanc fondamental du texte ne sera jamais rempli. Or, pour les besoins de la cause nous allons croire à la construction que le texte semble nous imposer. Bungalow et Marika se connaissent. Comme Jim, nous faisons taire nos raisonnements¹.

Tenant compte de la terminologie employée par Iser², nous pouvons dire que ce chapitre fait appel indirectement au "schéma" du féminisme et le présente en termes non pas négatifs mais positifs. Ce n'est pas une lutte contre quelqu'un. C'est une action en faveur de soi-même et des autres. En effet, Bungalow avoue avoir quitté son foyer pour se donner à une cause "libératrice". "Elle avait tout pour être heureuse, en somme, et pourtant elle ne l'était pas: elle avait l'impression de vivre dans une cage dorée"(p. 37).

C'est à partir de ce chapitre, "Bungalow", que nous remarquons la présence d'allusions directes à des schémas qui renvoient à notre contexte socio-culturel. C'est le cas, par exemple, d'une réflexion sur l'existence de Dieu qui finit par l'affirmation d'une croyance en l'existence de l'âme. C'est alors le répertoire platonicien du tout début du roman (le mythe de la caverne) qui est de nouveau réactivé mais cette fois-ci avec une réflexion franche et ouverte sur l'existence d'une âme immortelle. A travers cette réflexion nous arrivons à la même conclusion qu'au début du roman lorsque Jim découvre les traces et les différents signes dans la caverne: notre

¹ Face à cette incapacité d'interpréter les signes, il n'est pas étonnant de voir le lecteur "médusé", car, comme le dit Ginette Michaud, "on ne sait plus si c'est du réalisme, du symbolisme ou de l'onirique". Loc. cit. p. 85.

² Iser, Op. cit. pp. 169 et ss.

vision de la réalité est limitée. C'est la vie dans l'ombre.

Le caractère mystérieux de Marika s'accroît de plus en plus et fait que nous nous posons de plus en plus de questions à son propos. Ainsi, Jim signale que "toutes les fois que je posais une question sur Marika, les filles regardaient Bungalow et lui laissaient le soin de répondre "(p. 41). Pourquoi est-il ainsi?

De la même façon la Petite, nouveau personnage mystérieux du roman, avoue souvent qu'elle a vu Marika. Jim, toutefois, n'y croit point. Pourquoi ment-elle? Pourquoi est-ce que tout le monde, même Jim, croit ou fait croire à l'existence de quelqu'un qui en fait n'est présent que par une signature? Le texte lui-même semble proposer une réponse: la Petite "se réfugiait parfois dans un monde imaginaire" (p. 42), "Elle avait besoin de transformer un peu la réalité". C'est alors que, par extension, nous commençons à croire que Jim lui-même se cache derrière un monde imaginaire. Dans sa solitude et son vieillissement, il abrite un espoir de trouver l'amour dont il rêve.

À partir du chapitre 12 il y a un changement dans la trajectoire de l'écrivain. Jim considérait de façon rationnelle qu'il fallait tomber amoureux de Marika pour pouvoir écrire son histoire d'amour¹. Or, bien qu'il se soit

¹ L'étroitesse des liens existant entre l'écriture et la vie semble être un lieu commun parmi les écrivains. Marie-Claire Blais, romancière pour laquelle Jack avoue une admiration particulière dans Volkswagen Blues, signale que pour écrire il faut d'abord comprendre ce qui se passe dans la vie, "il faut s'en approcher, il faut cette connaissance des êtres et des choses". Le cas du Vieux chagrin est des plus éclairants. Voulant parler d'amour, Jim "décide" de tomber amoureux.

Comme Jacques Poulin, Marie-Claire Blais parle de ce

I
intéressé de plus en plus à elle, c'est la Petite qui va prendre sa place dans son histoire. En effet, il avoue que c'est grâce aux visites de celle-ci que "l'histoire d'amour que j'écrivais au grenier, et qui était en panne, redémarrera" (p. 43). Un phénomène de substitution s'effectue dans son écriture. Le vécu l'emporte sur ce qui est tout simplement imaginaire.

Le mouvement circulaire et rythmique du roman se laisse apercevoir au treizième chapitre où nous retrouvons la même disposition des épisodes qu'auparavant. Ainsi au chapitre 9, lorsque Jim est en train d'attendre Marika après lui avoir laissé un mot d'invitation, il va avoir un flash back de son passé. "Une femme encore jeune, qui allait partir avec un autre enlevait les livres d'une bibliothèque..."(p. 33). Au chapitre 13, il en est de même. Ayant cru voir Marika au bord de l'eau, il se trouve à nouveau hanté par les mêmes images au moment où il décide d'attendre le retour de la jeune femme. L'insistance sur cette scène nous fait penser à l'échec de son attente. Puisque la première fois Marika ne s'est pas présentée, nous nous doutons que maintenant elle ne viendra pas non plus. Ce sera, en fait, ce qui se passera.

Au chapitre 14, " Les pièges de l'amour et de la douceur", le schéma de la condition féminine, ébauché déjà au chapitre 9, est repris. Il est abordé ici dans ses aspects les plus funestes et pourtant d'une indéniable actualité. Il s'agit de l'abus sexuel des enfants. En effet la Petite raconte comment, derrière un père qui "avait trop besoin

qu'elle connaît le mieux. Il s'ensuit qu'une grande partie de ses personnages écrivent.

de...d'affection" (p. 56) et qui était toujours gentil avec elle, qui avait une voix douce et grave, se cachait un père qui "avait trop besoin d'affection" et qui n'hésitait pas à utiliser la Petite comme remplaçante de son épouse.

Ces références réactivent un répertoire culturel très actuel; un lecteur de nos jours ne manquerait pas de se rappeler, par exemple, tous les scandales dénoncés dernièrement à Terre-neuve. Le roman frappe notre attention par des réflexions qui dépassent le caractère ponctuel et individuel de l'expérience de la Petite. En plus de mettre en relief l'horreur d'une telle expérience, le narrateur laisse entendre la véritable problématique qui se cache derrière tout cela: "même chez les gens plus âgés, le besoin d'affection restait une chose immense, infinie, hors de proportion avec la réalité et éternellement insatisfaite" (p. 59). Un besoin d'affection qui, toutefois, n'excuse pas les actions malhonnêtes (cf. p. 59). Il y aurait au fond une réflexion voilée sur la condition humaine, notamment dans notre société occidentale.

Au seizième chapitre, la présence de l'album des Mille et une nuits ouvert à l'"Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de Khalédar, et de Badoure, princesse de la Chine" vient se joindre à cet ensemble de petits flash qui nous annoncent en quelque sorte la fin du roman. Nous sommes face à une mise en abyme¹. En effet, c'est

¹ Nous reprenons la définition de L. Dällenbach: "tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du récit (fiction, texte ou code narratif, énonciation) qu'il signifie au niveau de la diégèse, le degré d'analogie entre signe et référent donnant lieu à divers types de réduplication". "Réflexivité et lecture". Revue des Sciences Humaines, 177, janvier-mars 1980, p. 24.

l'histoire d'un prince amoureux d'une dame inconnue "trouvée à ses côtés lorsqu'il s'est réveillé une nuit. Elle lui ressemblait étrangement. Elle avait disparu et il la cherchait partout, mais tout le monde lui disait qu'il avait rêvé" (p. 65). La ressemblance entre cette histoire et celle de Jim est assez frappante¹. En effet, les deux cherchent une dame inconnue qui leur ressemble étrangement. Le fait que le Prince du conte rencontre finalement la femme de ses rêves alimente notre espoir, ainsi que celui de Jim. Nous pensons que ce qui semble être un rêve peut devenir réel. Toutefois nous sommes aussi mis en garde, puisque le conte va avoir une fin malheureuse: la belle princesse tombera amoureuse d'un des fils de son mari et sera décapitée². Quoi qu'il en soit, il est clair que pour Jim les frontières entre le réel et la fiction ne sont pas du tout nettes. Il semble vivre dans une fiction³.

Au fur et à mesure que notre lecture avance nous voyons de plus en plus clairement que tous les éléments du texte

¹ Selon Ross Chambers, l'autoréférentialité de certains textes "ne sert pas seulement à les désigner comme de l'écriture". Elle fonctionne comme "mode d'emploi, indiquant de quelle manière le texte en question entend être lu. Nécessité donc de diriger la lecture, qui s'origine, semble-t-il, en une certaine faiblesse "existentielle" du texte face au lecteur". Ross Chambers. "La lecture comme hantise: Spirite et Le Horla". Revue des Sciences Humaines, 177, janvier-mars 1980, p. 105.

² Comme le signale L. Dällenbach, la mise en abyme, par la part d'indétermination qu'elle met en oeuvre, "appelle l'activité productrice du lecteur". Loc. cit. p. 25.

³ Tenant compte des études de Lucien Dällenbach, ce passage peut être considéré comme une mise en abyme. Cf. Le récit spéculaire. Paris, Seuil, 1977.

visent une synthèse particulière de lecture: celle qui met en relief le besoin de tendresse, fût-ce à travers le rêve. Par exemple, une citation de Paul Hazard dévoile que les allusions aux contes des Mille et une nuits ne sont une question ni d'exotisme ni de mystère. Leur rôle s'étend au-delà des apparences:

Ce qui ne changea pas, ce fut l'exigence humaine, qui veut des contes après des contes, des rêves après des rêves éternellement (p. 66)

Tous les différents schémas du roman se rejoignent dans ce commentaire. En effet, peu avant Jim avait dit à la Petite que l'homme ressent, pendant toute sa vie, un désir inapaisable de tendresse. A présent l'allusion à Paul Hazard laisse entendre que ce désir se matérialise dans une série de rêves qui se succèdent. Jim serait-il en train de rêver lui aussi?

Une fois que nous nous sommes aperçus de l'importance que Jim accorde au rêve, il nous semble que la construction du roman à partir d'éléments intertextuels acquiert un sens plus cohérent. Maintenant nous remarquons que tout le passage où le frère de Jim raconte sa rencontre avec Marika est un mélange d'allusions qui, curieusement, renvoient à deux fictions: le roman que Jim est en train d'écrire et Les mille et une nuits. Ainsi, Marika lui "fait penser à une chanteuse d'autrefois qui s'appelait...Marlène Dietrich" (p. 70). C'est-à-dire, elle ressemble à la chanteuse qui fait aussi partie de la fiction que Jim est en train d'écrire. Rappelons à ce propos que c'est après avoir écouté une de ses chansons dans un bar que le

protagoniste de son roman espérait voir le visage de la jeune femme qui lui tournait le dos.

Marika ressemble non seulement à la chanteuse, mais aussi à Jim. Ce détail frappe notre attention pour deux raisons. D'abord parce que cela nous rappelle le conte du Prince Camaralzaman dans Les mille et une nuits, et ensuite parce que Jim accorde à ce détail une importance particulière: "A ce moment précis, il me vint le sentiment très aigu que la ressemblance entre Marika et moi était une chose extrêmement importante, et que j'allais rater ma vie si je n'en tenais pas compte" (p. 72). Notre curiosité est alors fortement excitée. Pourquoi va-t-il ainsi rater sa vie? Pourquoi ce phénomène de ressemblance est-il important? Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser au rêve...

Cette question de ressemblance va être une sorte de refrain qui survole le roman et revient à plusieurs reprises avec des variations. Ainsi au chapitre 21, "Le prince vaillant", le lecteur est encore une fois frappé par ce motif: "Mon héros se plaisait beaucoup avec le nouveau personnage féminin. C'était une femme de son âge, contrairement à l'autre qui était plus jeune, et il avait tout de suite compris qu'ils étaient en accord sur les choses essentielles. Il trouvait même qu'elle lui ressemblait physiquement..." (p. 84).

Il est intéressant de voir que, derrière cet ensemble de références intertextuelles si bien construites, il y a toutefois un problème de lecture. Tout d'abord on nous dit que Marika était en train de lire l'histoire du prince Camaralzaman, et ensuite qu'elle est arrivée à l'histoire de Sindbad. Si le lecteur du Vieux chagrin a lu Les mille et une nuits, ou plutôt s'il prend le soin d'aller les relire, il se

rend compte que l'histoire de Sindbad se trouve placée avant celle du Prince¹. Alors, pourquoi Jim s'étonne-t-il quand son frère lui dit que Marika est arrivée au conte de Sindbad? Pourquoi lance-t-il ce "déjà"? Ici le lecteur voit que quelque chose ne fonctionne pas dans la synthèse que le texte essaie de faire passer. Jim aurait dû dire plutôt "encore?" ou "comment?"².

Là-dessus nous sommes perplexes comme lecteurs, d'autant plus que tout de suite après on change de conversation comme si cela n'avait aucune importance; pourtant le chapitre s'intitule, comme par hasard, Sindbad...Pourquoi avoir intitulé ainsi ce chapitre si par la suite on ne fait allusion à Sindbad que de façon très indirecte et comme sujet secondaire de conversation? Pourtant, Jim semble très bien connaître Les mille et une nuits; il connaît le contenu du conte du prince Camaralzaman, et il sait qu'il se trouve au tiers du volume (chose qui le surprend, d'ailleurs). Alors, cette surprise ne serait-elle pas la source d'un soupçon? Est-elle tout simplement une remarque sur la rapidité d'une lecture?

Voilà deux blancs fondamentaux qui, unis aux hésitations de Bungalow aux moments où on lui pose des questions relatives à Marika, nous font douter de la véracité de l'histoire vécue

¹ "Histoire de Sindbad le marin", p. 1, second volume, "Histoire des amours..." p. 110, tome III. Les mille et une nuits. Traduction d'A. Galland. Paris, J. A. S. Collin de Plancy éditeur, 1822.

² En lisant ces passages, nous comprenons bien qu'un texte littéraire est souvent un "carrefour d'absences et de malentendus". Voir P. Hamon, "Texte littéraire et métalangage". Poétique, 31, 1977, p. 264.

par Jim. Comme lecteurs nous pensons que Jim vit une fiction que les autres maintiennent face à lui, de peur peut-être de le blesser dans ses sentiments¹.

Même aux moments où le lecteur croit être face à des digressions, il y a toujours des références concrètes aux intertextes qui ont été utilisés jusqu'à présent. Ainsi, ne pouvant pas écrire, Jim rêve de voyager avec son minibus et fait allusion à des endroits qui nous sont très familiers en tant que lecteurs de Poulin: San Francisco nous renvoie à Volkswagen Blues, l'Europe aux différentes compétitions dont on parle dans Faites de beaux rêves. Aussi, cela lui sert de point de départ pour enchaîner sur sa théorie de l'âme et il va pour la première fois nommer Platon, à qui nous avons tout d'abord pensé au moment où Jim a découvert la caverne. Or, le narrateur avoue que lui aussi y avait été intéressé "mais je n'avais pas trouvé beaucoup de choses" (p. 75). Ne serait-ce pas un signe pour nous, lecteurs? Il nous semble bien que oui, parce qu'en effet, au fur et à mesure que nous poursuivons notre lecture du Vieux chagrin, Les mille et une nuits que l'on retrouve dans la caverne cessent de nous rappeler le mythe platonicien, pour faire primer le contexte du merveilleux et du rêve associé à ces contes arabes².

¹ Ce sont ces blancs, ces vides qui mettent en question la "lisibilité" du roman (au sens d'univocité de la signification). Voir à ce propos P. Hamon. "Un discours contraint". Poétique, 16, 1973, pp. 422 et ss.

² Cet exemple nous permet d'illustrer ce que Franz Rutten considère être la dernière opération constitutive du processus de la lecture: l'évaluation. La lecture, d'après lui, passe par différents actes cognitifs: le développement d'une structure sémantique cohérente du texte, l'établissement de relations entre les unités de

Le chapitre 19 semble lui aussi une parenthèse, mais il est important dans la mesure où cette parenthèse, encore une fois, renvoie à l'intertexte poulinien et aux schémas déjà présentés, tout en les enrichissant. Cette fois-ci il s'agit de l'image de la mère Poule. Cette image, présente dès le premier roman de Poulin, est caractérisée maintenant de façon précise. Le narrateur dit que "Quand on est mère poule...c'est pour la vie". C'est donc une qualité innée, intrinsèque et durable. La mère poule a une langue "universelle"(p. 79), ce qui la rattache à toute l'humanité. Bungalow est donc un personnage sans frontières spatio-temporelles ni culturelles. Nous comprenons alors l'attraction qu'elle exerce sur Jim. Elle lui fait retrouver son enfance, rêver de se sentir encore une fois entouré de ses bras (p. 77), adopter un ton plaintif comme un enfant que veut se faire consoler (p. 76), etc. En fait, cette scène complète et illustre le propos qui semble être à la base du roman: même les adultes ont un besoin illimité et jamais satisfait de tendresse et de rêves.

Maintenant nous apprenons la cause réelle de certaines des hantises de Jim. L'image d'une femme qui quittait l'appartement en emportant les livres de la bibliothèque n'est ni plus ni moins que sa propre femme. Ce qui est important c'est que ces images qui avaient surgi dans des moments où il pensait à Marika, arrivent maintenant à la surface de sa conscience à partir d'une expérience vécue avec la Petite. En effet, le soir, ayant un besoin immense de tendresse et de

colmatage des vides textuels, la concrétisation et l'évaluation. Voir F. Rutten, loc. cit. pp. 67-83.

chaleur humaines, la Petite le réveille. Ils dorment ensemble, sans arriver à diluer leurs âmes "pour des raisons faciles à comprendre" (p. 91). Son expérience avec la Petite lui fait réfléchir aux moments où cette fusion a été possible, et aussi au fait que "ce bonheur terrestre, si grand et si pur soit-il, n'est pas fait pour durer éternellement" (p. 92). Son histoire d'amour nous est alors racontée. Cette femme qui l'obsédait n'est autre que sa femme; cet homme avec qui elle part n'est autre que "Superman", l'homme qu'elle aimait à ce moment-là.

Le jeu entre le rêve et la réalité, entre le bonheur et le malheur, le désir et la crainte se fait de plus en plus fort. Jim est par la suite témoin d'une apparition effrayante dans la brume où il croit voir Marika. Après cet épisode, le doute nous envahit en tant que lecteurs. Qui est cette Marika aux manifestations aussi mystérieuses? On voit ses traces, on voit ses affaires, on se fait parler d'elle avec des signes un peu bizarres d'hésitation, on voit sa silhouette disparaître au loin pour ne pas revenir, et finalement on la voit se promener en chemise de nuit dans le brouillard, tel un fantôme. Comme lecteurs nous sommes intrigués par un tel personnage. Est-elle vraiment humaine? Jim insiste sur le fait que "ce n'était pas une hallucination" (p. 106). Nous voulons bien le croire, mais alors, ne se pourrait-il pas que ce soit la Petite déguisée? Serait-ce trop farfelu de le penser? Nous ne savons pas si notre synthèse est correcte ou non, la seule chose que nous savons, c'est ce que le texte nous offre à lire. Curieusement, avant de partir se promener dans le brouillard "la Petite se remit à porter des déguisements comme elle le faisait au début. Chaque fois que je descendais du

me faire du café, je la voyais se promener avec les vieux vêtements de mon petit frère ou de ma soeur" (p. 104).

D'autre part, pourquoi Jim est-il si sûr d'avoir vu Marika? Comment peut-il affirmer avec certitude que c'était une silhouette humaine, si un peu avant cette sortie il avait cru "un instant que la vitre était couverte de buée, mais il n'en était rien: c'était le brouillard"? (p. 104) Comme lecteurs, nous avons raison de nous poser des questions et de nous méfier de la synthèse faite par Jim. Il fait sa propre interprétation des signes, mais nous, à notre tour, commençons à nous distancier de sa construction mentale. Le texte lui-même nous incite à le faire.

Le chapitre 27 nous semble fondamental parce que pour la première fois le texte met en question toute la construction de Jim et semble appuyer nos doutes. A deux reprises Jim avoue "qu'il n'y avait là aucun objet, par exemple aucun vêtement, qui eût été la preuve certaine d'une présence féminine" (p. 123). De la même façon sur le bateau il regarde "partout pour voir s'il y avait des signes d'une présence féminine" (p. 123), mais il avoue n'avoir "rien vu de spécial" (p. 125). A ce moment-là, le doute nous assaillit de façon très forte. Quels sont en fait les éléments qui nous ont fait croire à une présence féminine? Jim lui-même nous répond: "il n'y avait, en somme, que le prénom inscrit sur la page de garde des Mille et une nuits. Et, sur le sable, une multitude de traces de pieds nus qui étaient exactement à ma taille" (p. 123). Le chapitre se ferme sur le même constat: "je rentrai lentement à la maison me retournant plusieurs fois pour vérifier si Marika n'était pas aux alentours, mais je ne vis aucun signe de sa présence ni sur la grève, ni sur la bature, ni sur

l'eau" (p. 126). On ne peut pas s'empêcher de croire que Jim vit une fiction...

Notre hypothèse trouve par la suite un élément fondamental d'appui. Quelque chose de très frappant pour le lecteur arrive au chapitre 28. Pour la première fois, nous constatons un changement radical dans l'emploi des temps verbaux dans la narration¹. Jusqu'à présent, nous avons été habitués à la présence du passé simple, temps du monde raconté selon Weinrich, et au passé composé, temps du monde commenté². Or, tout à coup, au moment où Jim est en train de raconter un rêve au passé, sans s'en rendre compte, nous nous retrouvons face au présent de l'indicatif! Le changement de temps et notre surprise coïncident avec un événement soudain à l'intérieur de ce récit de rêve:

...Je n'étais pas étonné de me trouver là: c'était peut-être à cause de la rivière, dont le bruit m'était familier.

Tout à coup, j'entends un autre bruit : le grincement d'une porte. Quelqu'un est entré dans la maison...(p. 128)

Le changement de temps verbaux nous fait remarquer soudainement que quelque chose d'extraordinaire nous est raconté. On passe d'un bruit familier à un autre, inattendu.

¹ La manipulation des temps verbaux est, sans aucun doute, une stratégie textuelle des plus efficaces pour guider la lecture du lecteur empirique. Par exemple, dans Meurtres à blanc, de Yolande Villemaire, une analyse des temps verbaux oriente le lecteur dans la lecture d'un récit chaotique où l'établissement d'une synthèse finale semble de prime abord impossible.

² Harald Weinrich. Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Madrid, Gredos, 1968, p. 61.

raconté. On passe d'un bruit familier à un autre, inattendu. De la même façon, on bascule entre le récit de rêve où Jim visualise sa mère, personnage connu, et un autre où on ne sait "même pas s'il s'agit d'un homme ou d'une femme" (p. 127).

Le suspens créé ne pourrait être plus grand¹. Le lecteur est face à un événement hors du commun et a hâte de savoir de quoi il s'agit; mais l'image se laisse désirer, "se transforme" et ce n'est qu'après un moment que nous apprenons, en même temps que Jim, que "...c'est Marika!" (p. 128). Il dort avec elle!

Le fait que ce soit ce rêve d'amour et non pas autre chose qui soit raconté au présent est significatif. L'espace d'un instant le narrateur ne fait plus la distinction entre ce qu'il vit et ce qu'il a vu en rêves. En même temps, cet épisode nous renvoie au schéma du bonheur et de la douceur, auquel Jim a tant de fois fait allusion. Le bonheur est tout d'abord associé à la perte de la notion du temps. Il s'agit d'une abstraction. "Le temps s'est arrêté" (p. 129). En ce sens au moment de lire ce passage, et au moment de raconter cette expérience, lecteur et narrateur sommes en train de "vivre le bonheur". Nous sommes suspendus dans le temps. Ni passé ni futur, mais un temps arrêté. D'où la répétition de l'adverbe "maintenant" (p. 129).

Le narrateur essaie de définir ce bonheur à travers des

¹ L'emploi de ce présent de l'indicatif fonctionne, nous semble-t-il, comme "signal" qui assure un "minimum de lisibilité" et qui commence à pallier l'ambiguïté fondamentale entre la rêverie et la réalité qui trouble tout le roman. En ce sens, nous sommes d'accord avec P. Hamon pour signaler qu'un texte littéraire est à la fois indéterminé et dirigiste. Cf. "Un discours contraint".

sensations: l'eau qui murmure, la douce chaleur de son ventre, "son souffle chaud dans mon cou et toute la chaleur de son corps sur le mien, ses pieds sont un peu froids"... Que ce soit des sensations auditives, comme le murmure de l'eau, ou tactiles, on constate qu'elles sont toujours appréciées pour leur harmonie; rien d'excessif; un simple murmure, la chaleur du corps, ou le froid non excessif des pieds nous renvoient à quelque chose de commun: la douceur. Ce qui est doux, ce qui n'est pas excessif. Nous comprenons alors pourquoi faire l'amour, chercher obstinément à se rejoindre, n'ajouterait rien à leur bonheur car "c'est maintenant que nous sommes heureux" (p. 129).

Cette scène est d'autant plus singulière que le chapitre suivant se veut aussi un "exemplum" du bonheur et qu'il est toutefois raconté au passé simple. Il s'agit de la visite de Jim à Venise, où il crut avoir atteint le bonheur (pp. 130 et ss.). Il le définit comme étant "une illusion, un rêve..." C'est précisément cela que nous avons vécu au chapitre précédent, une illusion de présent, inexistant mais intensément vécu parce que le langage nous y a entraînés. Maintenant que nous savons ce que c'est le bonheur, le besoin n'est plus de nous le faire vivre.

Une autre réflexion se dégage de tout cela. Pour Jim les limites entre le rêve et la réalité sont difficiles à établir. L'existence de cette petite place paradisiaque à Venise, pourtant vécue vraiment, est mise en doute: "Je ne sais pas aujourd'hui si elle existe vraiment" (p. 132). Rien de cela ne nous est dit à propos de son rêve avec Marika. Pour lui le rêve a une existence plus "réelle" que le réel lui-même.

Pour Jim l'image entraîne des effets réels: "chaque fois

que je pensais à elle, j'éprouvais une sensation de chaleur dans la poitrine, du côté gauche, comme si mon coeur s'était mis à fondre" (p. 133) La précision dans la localisation de la sensation est on ne peut plus remarquable. C'est une sensation vécue de façon réelle. A cela s'ajoute une augmentation de la sensibilité de ses organes sensoriels: "je frémissais...je voyais mieux...je retrouvais toutes sortes d'odeurs anciennes...Je voyais mieux les couleurs..." (p. 133). C'est pour cela que le bonheur se trouve en soi-même. Il découle de l'imaginaire.

Le pouvoir de l'image est indéniable. Pour Jim, et pour nous, elle agit comme si elle appartenait au réel. Le danger nous guette alors car, si l'image n'a pas de correspondant réel dans le monde des existants, nous risquons de vivre des sensations vides, qui ne renvoient en fait qu'à elles-mêmes. Nous risquons de revenir brusquement au monde réel, et de voir le décalage entre les deux, réel et imaginaire. Ils sont séparés. D'où le fait que le malheur succède au bonheur. Nous sommes heureux de voir que notre synthèse de toutes ces anecdotes est sanctionnée positivement par Jim avec un "j'étais à la fois heureux et malheureux..." (p. 134).

Plus nous nous approchons de la fin, plus nous doutons de la construction de Jim. Les épisodes semblent nous faire croire que tout ce que Jim vit n'est qu'une "mauvaise lecture" des signes de la réalité. En effet, il nous est difficile de croire à ce qu'il assure avoir vu (silhouette de Marika) et à tout ce qu'il associe avec elle; les détails qui nous indiquent que sa perception de la réalité est imprécise commencent à acquérir du poids. Au chapitre 31 nous lisons "je vis brusquement ou je crus voir..." (p. 143). Le doute nous

envahit.

Il en sera de même pour Jim. Après avoir essayé de s'expliquer pourquoi il n'avait pas entendu de bruit de moteurs, et après avoir passé une bonne partie de ses heures de sommeil à y réfléchir, il avouera: "Mes efforts n'aboutirent à rien. Et même, ils eurent pour résultat de semer le doute dans mon esprit" (p. 144). Pour la première fois Jim commence à s'approcher de notre "synthèse" de lecture. Il doute, lui aussi. Nos lectures commencent à coïncider. Dès qu'il retourne à la caverne pour la dernière fois et qu'il ne trouve rien, le lecteur est amené à poser un ensemble de questions sans réponse. Est-ce que tout a été simplement un rêve produit par son imagination? Nous tous, nous nous posons le même type de questions (p. 149).

Il est intéressant de noter qu'en fin de compte Jim, à travers ses actions, fonctionne comme une sorte d'allégorie de l'acte de lecture. Après avoir fait sa synthèse, sa reconstruction des faits, il doit la démolir et ensuite aller vers une synthèse de prédicats: "Pour une fois, je me laissai aller à dire tout ce qui me passait par la tête...Comme on assemble les pièces d'un puzzle, j'essayais de trouver un sens à tout ce qui m'était arrivé pendant l'été..." (p. 151). Et nous sommes soulagés en tant que lecteurs quand il avoue avoir été "incapable de trouver la signification globale de ces divers événements" (p. 151). Comme lecteurs nous voulons qu'on nous laisse la liberté de faire notre propre construction des faits.

A la fin nous nous rendons compte que nous avons raison de nous méfier des synthèses "trop évidentes". Toutes nos questions restent sans solution claire possible:

-Le bateau appartenait-il à la même personne que le livre?

-Pourquoi Bungalow hésitait-elle quand on lui posait des questions concernant Marika?

-Pourquoi Jim se trompe-t-il en disant ce "déjà" à propos de Sindbad?

A plusieurs reprises les blancs fondamentaux du texte auraient pu être remplis mais, par manque de courage de la part de Jim, ils sont restés tels quels et ont ainsi aidé à la construction du roman lui-même¹. Le protagoniste ne pose pas les questions qui auraient pu éclairer ses soupçons; il ne fait pas parler la Petite non plus, même si elle peut en principe connaître Marika (puisque la Petite connaît Bungalow).

Quand nous arrivons à la fin du roman nous comprenons le sens de certaines mises en abyme qui nous annonçaient son dénouement². Tout d'abord nous voyons que l'image du chêne sans coeur nous rappelle que tout ce qui luit n'est pas de l'or, bref, cela nous met en garde contre les apparences.

Certaines phrases laissent entendre que l'entreprise de Jim est vouée à l'échec. C'est le cas de la chanson qui lui vient automatiquement à l'esprit pour annoncer sa présence lors de sa première visite à la caverne: "il n'y a pas d'amour

¹ Signalons au passage que cette technique apparaît souvent dans Volkswagen Blues. Nous pensons, par exemple, au moment où Jack, découvrant que son frère avait été accusé de vol, refuse de regarder les arrêts judiciaires à la bibliothèque sous prétexte qu'il restait seulement vingt minutes avant la fermeture.

² Cette technique est également très employée dans Volkswagen Blues.

heureux". Ce refrain reviendra encore une fois un peu plus loin.

C'est aussi le cas du regard de Chagrin où Jim décèle "un petit air de supériorité", qu'il caractérise tout de suite après comme "peut-être même d'ironie" (p. 31) . L'introduction de cette rectification dans la façon de caractériser le regard du vieux chat voyant son maître revenir de sa troisième visite à la caverne nous fait soupçonner l'insensé de l'entreprise de Jim. Ce soupçon est d'autant plus fondé qu'une page auparavant Jim avait interprété les actions de Chagrin comme signes du destin... Pourquoi ne pas en faire autant maintenant? Simplement parce que ce que Chagrin suggère va à l'encontre de sa propre rêverie à lui. Suivre cette intuition aurait entraîné la fin de la quête et, par conséquent, celle du roman.

La fin du roman met en valeur l'extrême précision du réseau de renvois et de répertoires intertextuels sur lesquels se construit le roman. La synthèse faite par Jim rejoint les premiers répertoires activés par le texte: la philosophie platonicienne et les contes des Mille et une nuits. L'être humain est quelque chose d'incomplet et c'est pour cela qu'il a besoin de quelque chose de caché, de rêves, d'espairs.

De la même manière, l'image du printemps qui ouvrait de façon aussi frappante le roman se retrouve à la fin. Le roman se termine avec l'exploitation de l'archétype du fils, symbole par excellence de la renaissance¹. A la toute dernière page, la Petite est adoptée par Jim. Ainsi, les personnages

¹ Cf. Gilbert Durand. Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris, Bordas, 1979.

deviennent fille et père respectivement. Curieusement, cette image de "fécondité" se voit renforcée par le regard de la famille de chats, père, mère et chattons qui vont jouer le rôle de témoins de cette "cérémonie". Le roman fait donc un mouvement circulaire pour revenir aux éléments thématiques du début. C'est le mythe de l'éternel retour...

A partir de cette analyse nous concluons à la présence de deux modèles de lecture qui fonctionnent en parallèle et qui ne se rejoignent qu'à la fin du roman: le modèle proposé par le discours et le modèle de Jim, protagoniste du roman. Cela nous fait comprendre, en définitive, que le lecteur a une marge de liberté créatrice au moment d'effectuer sa lecture. Selon le poids accordé à l'un ou à l'autre plateau de la balance, sa lecture sera bien différente.

La lecture du Vieux chagrin nous permet de remarquer les techniques fondamentales qui orientent l'acte de lecture chez Poulin:

- Une marge de liberté accordée au lecteur qui se fonde sur l'indétermination. Celle-ci repose sur la fluctuation entre deux schémas fondamentaux: le fictif / le réel.

- Un réseau très serré de renvois intertextuels. Le roman de Poulin se donne à lire comme du "déjà lu"¹, tout en absorbant et détruisant les textes de l'espace intertextuel². Cela oriente dans une certaine mesure notre lecture³.

- La présence de blancs fondamentaux qui, ne formulant

¹ R. Barthes. S/Z. Paris, 1970, p. 28.

² Cf. J. Kristeva. Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969, p. 257.

³ Cf. Ross Chambers. Loc. cit. p. 105.

pas les rapports entre diverses séquences, permettent une "entente plurielle"¹, et par conséquent appellent notre participation

- Des mises en abyme qui semblent tantôt confirmer l'hypothèse selon laquelle Marika est quelqu'un de réel, tantôt appuyer l'espoir d'une rencontre entre elle et Jim, tantôt renforcer l'idée d'un dénouement malheureux de l'histoire.

En définitive, notre lecture, bien que déterminée à partir de certains signes, n'est pas complètement orientée. L'indétermination qui trouble le roman nous accorde une marge de liberté.

¹ L. Dällenbach. Loc. cit. p. 27.

Chapitre II

MODELES FICTIFS DE LA LECTURE:

UNE LECTURE SPÉCULAIRE

Les allusions au monde de la lecture sont déjà très abondantes dans les premiers ouvrages de Poulin, mais elles s'intensifient de plus en plus par la suite; dans son avant-dernier roman, Volkswagen Blues, le thème de la lecture acquiert une envergure telle qu'on pourrait même dire que ce roman n'existerait pas sans les lectures qui y sont représentées. Quant à son dernier roman, Le vieux chagrin, toute l'intrigue démarre à partir de la lecture de "Marie K." qui devient Marika. Nous lisons des réflexions de Jim sur ses lectures, soit de son propre texte (ce qui engendre un métadiscours sur l'écriture), soit d'autres auteurs (la théorie de l'âme, des épisodes de la vie d'Hemingway, etc.). Parallèlement, nous savons que quelqu'un, sans doute Marie K., est en train de lire Les mille et une nuits. Les relations de Jim avec la Petite sont, elles aussi, fondées sur la lecture: ils partagent Hemingway, Le grand Meaulnes, ou le récit d'histoires familiales "lues" par l'entremise de photos. Le roman lui-même culmine au dernier acte de lecture: la Petite qui, avec les chats, regarde par-dessus l'épaule de Jim et lit "Chère Petite, je t'adopte".

Ce qui nous intéresse, c'est de vérifier dans quelle mesure ces personnages sont le reflet spéculaire de l'auteur lui-même, et par là même, véhiculent les idées de Poulin sur la lecture. Dans Volkswagen Blues, par exemple, le romancier a actualisé la triade auteur-lecteur-texte et a réfléchi, en plus de la fiction, la façon dont le récit conçoit ses rapports au lecteur et à l'auteur¹. Dans ce roman, on est clairement face à une mise en abyme de l'énonciation². Pour ce faire, Poulin a imaginé des protagonistes qui parlent en son nom. Il a inventé un personnage qui, en plus d'être écrivain comme lui, s'appelle, comme par hasard, Jack. Ce nom, équivalent anglais de Jacques, renvoie à l'image du romancier, tout en lui accordant le pouvoir évocateur et fictionnel d'une langue étrangère. C'est le "Jack nom de plume", Jack Waterman... Poulin dit, lui-même, que le choix de ce nom n'est pas innocent: "Quant à Jack, il est vrai que je l'ai choisi en l'honneur de Jack Kerouak; c'est aussi le nom de Jack London, dont il est également question dans ce livre. Et puis, dernière raison... je m'appelle aussi Jacques..."³.

D'autres détails nous renvoient à la vie de l'auteur. Dans Volkswagen Blues, le narrateur dit que Jack avait acheté

¹ Cf. Dällenbach. Op. cit. p. 99.

² Anne-Marie Miraglia a ébauché une analyse du lecteur fictif dans Volkswagen Blues. A ce propos, elle signale bien que Volkswagen Blues "communique avec son destinataire par le biais de ses lecteurs fictifs, lesquels fournissent un modèle possible pour la réception du texte". Ce modèle n'est toutefois pas analysé dans son article. Voir "Lecture écriture et intertextualité dans Volkswagen Blues". Loc. cit. p. 53.

³ Voir, "Le livre du mois. Volkswagen Blues de Jacques Poulin". Interview par Madeleine Bellemare. Nos livres, juin-juillet 1984, p. 4.

la vieille Volks "l'année où il avait obtenu un prix littéraire" (p. 84). Cela pourrait très bien être 1974, année où Jacques Poulin a reçu le Prix de la Presse pour Faites de beaux rêves, roman où le lecteur rencontre pour la première fois la vieille Gypsy, le Volks à la mystérieuse inscription "Die Sprache ist das Haus des Seins"(p. 85). De cette façon, tout ce qui se rapporte à Jack et à sa compagne la Grande Sauterelle est, par le caractère réflexif du récit, une manifestation de la pensée de l'auteur. Pris comme représentation d'un décodage de signes de lecture, Volkswagen Blues présente un intérêt particulier pour nous, lecteurs, parce qu'il réfléchit notre travail même de lecture.

Si Jack dans Volkswagen Blues est Jacques, certains détails nous incitent à penser que l'ensemble des romanciers fictifs créés par Poulin renvoient aussi au même Jack-Jacques. Or, le fait que tous ces personnages soient des écrivains ne nous autorise pas à parler d'une réflexion généralisée de la personne de l'écrivain réel, Jacques Poulin. Lucien Dällenbach est formel là-dessus: il faut qu'il y ait des signes évidents d'une mise en abyme¹.

Dans les romans de Poulin, à l'exception de Volkswagen Blues, le nom des personnages écrivains ne nous permet pas de les associer à Jacques Poulin. L'utilisation d'un nom propre n'est toutefois pas la seule stratégie textuelle qui permette de réfléchir l'image de l'auteur réel. Les critiques ont souvent remarqué l'unité de l'oeuvre de Poulin, qui se

¹ Cf. Lucien Dällenbach, Op. cit.

I construit à partir de motifs répétés¹. Nous venons de voir que le cas de Volkswagen Blues est indéniablement une mise en abyme de Jacques Poulin lui-même. Nous pourrions alors imaginer que Poulin se sert indifféremment de ces deux techniques pour réfléchir son image et faire passer des idées concernant l'écriture et la lecture. Si Jack renvoie à Jacques, il s'agirait de voir dans quelle mesure les autres personnages renvoient à leur tour à Jacques, par l'intermédiaire de Jack.

Si nous observons le réseau de références intertextuelles sur lequel se construisent les différents romans, nous pouvons apprécier que ce Jack-Jacques partage certains goûts avec les autres écrivains représentés. Jack nomme ses auteurs favoris: "Hemingway, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy, Salinger, Boris Vian, Brautigan et quelques autres" (p. 42). Ainsi, Jack-Jacques renvoie à Noël qui, comme lui, a lu Salinger et Boris Vian. A son tour, Noël est lié à Jim, car tous les deux ont été attirés non seulement par les mêmes auteurs, mais encore par les mêmes passages. Ils citent la même anecdote de la vie de Hemingway (le hibou blessé et soigné par l'écrivain).

A son tour, Pierre Delisle partage la passion de Noël pour Bachelard. Jack et Jim, quant à eux, partagent une admiration sans limites pour Gabrielle Roy. Jim dit que ses livres "étaient parmi ceux que j'aimais le plus au monde".

Quant à Madou, ses affinités avec Jack-Jacques sont

¹ Pour Lise Gauvin, par exemple, les romans de Poulin "se lancent ainsi quelques clins d'oeil entendus, chaque roman s'amusant à citer les précédents par un système de renvois qui n'empêche pas l'oeuvre de déjouer la simple réminiscence et de se contester". "Une voix discrète". Le Devoir, samedi 29 avril 1978, p. 33. 52

indéniables. Comme eux, il se fait appeler par un faux prénom; ensuite, il avoue avoir la tête très embrouillée, comme Jack qui se sent un habitant des nuages... Ils conduisent également la même Gypsy avec l'inscription "Die Sprache ist das Haus des Seins". D'ailleurs, Jack avoue avoir été au mont Tremblant, lieu où s'inscrit l'intrigue de Faites de beaux rêves; et, au cas où on n'aurait pas totalement reconnu Madou, Jack a un frère qui s'appelle Théo...!

Madou, c'est Jack; Jack, c'est Jacques; Pierre, c'est Noël; Jack, c'est Noël; Pierre, c'est Jacques... Bien qu'ils présentent des traits différents, tous ces personnages écrivains gardent une essence commune. Comme cela arrive fréquemment chez Poulin, ils se définissent et se complètent les uns les autres. Les différents personnages renvoient directement ou indirectement à Jacques Poulin, écrivain et lecteur réel. Nous sommes, par conséquent, en mesure de poser la question suivante: comment ces personnages lisent-ils?

I) LES FRUITS DE LA LENTEUR: REVERIE ET MEDITATION COMME FORMES DE LECTURE

Le rythme est, sans doute, un des facteurs qui conditionne le plus la réalisation de l'acte de lecture. Certains critiques opposent une lecture en "progression" et une lecture en "compréhension", la première étant associée à la vitesse et la deuxième à la lenteur¹. D'autres, comme

¹ Cf. Bertrand Gervais. Récits et actions. Montréal, Le Préambule, 1989.

Bachelard, prônent la lenteur comme moyen de transformer la lecture en rêverie¹. Par l'implication psychologique qu'elle exige, la lecture est une activité qui favorise l'exercice du rêve éveillé². Georges Poulet a lui aussi analysé l'expérience de la lecture comme effacement de la première personne grammaticale. Pendant la lecture, dit-il, "la conscience inhérente à l'oeuvre est active et puissante. Elle occupe le premier plan (...) Je joue un rôle infiniment plus effacé" ³. C'est précisément l'effacement du moi conscient, qui nous permet de rapprocher la lecture et la rêverie. Papou, dans Jimmy, affirmait déjà dans la toute première scène que "les rêves nous mettent en communication, par un tunnel de nuit, avec l'autre versant de nous-mêmes" (p. 10). Ce n'est pas étonnant que Bachelard soit cité avec insistance dans Mon cheval pour un royaume et dans Le coeur de la baleine bleue. Pour le critique et poète français, la lecture est d'abord rêverie, "tout peut être lu, tout veut être lu -c'est-à-dire rêvé"⁴. La rêverie est un état où l'être semble suspendu, occupé à "penser à quelque ancien séjour"⁵ .

La lecture de textes littéraires par les personnages de Poulin est souvent indéniablement bachelardienne: elle

¹ G. Bachelard. Poétique de la rêverie. Paris, Corti, 1960.

² Iser analyse ce phénomène. Op. cit. p. 231.

³ G. Poulet. La conscience critique. Paris, Corti, 1971, p. 285.

⁴ Marcel Schaettel. Gaston Bachelard. Le rêve et la raison. Saint-Seine-l'Abbaye, Michaut, 1984, p. 75.

⁵ G. Bachelard. Poétique de l'espace. Paris, P.U.F., 1961, p. 32.

débouche sur la rêverie. Le cas de Jim est, sans aucun doute, l'exemple le plus frappant. Le vieux chagrin reproduit intégralement une page du Manuel du vagabondage à voile, livre supposément lu par Marika, propriétaire présumée du Dinarzade. La lecture de cette page que Jim trouve "envoûtante" (p. 125) nous permet, à notre tour, de comprendre le fonctionnement du mécanisme de la lecture-rêverie:

Alors, si l'on veut se laisser bercer tranquillement au gré des flots, il faut commencer par quitter ces hautes latitudes qui sont les nôtres. Aller vers d'autres mers plus hospitalières, où il fait bon vivre sur l'eau, poussé par des vents aimables. Toutes ces mers criblées d'îles paradisiaques entre lesquelles sillonnent des navigateurs errants, mangeurs d'horizons, qui se gavent et se soulent de ces ultimes et immenses espaces libres... (pp. 125-126)

Tout d'abord, la rêverie suscite une attitude d'ouverture chez le lecteur. Il doit être prêt à accueillir le texte en s'oubliant lui-même. On s'approche du texte littéraire non pas pour en faire des critiques, des observations et des commentaires, mais plutôt pour son plaisir, comme Jim, ou, selon l'expression du Manuel, parce que "l'on veut se laisser bercer tranquillement au gré des flots" (p. 125).

Au début de cette expérience le lecteur, comme le voyageur qui se prépare à vagabonder à voile, ouvre son esprit et s'abandonne à ce qui arrive. Il "se laisse bercer". Belle métaphore pour illustrer l'attitude du lecteur qui veut déguster les textes en les rêvant. Il est ainsi pénétré, envahi par la sonorité des mots dans une passivité et une disponibilité totales. Il faut "quitter ces hautes latitudes qui sont les nôtres". Lire en rêverie, c'est abandonner ses

I espaces habituels, son état d'éveil, ces hauts lieux que sont nos pensées conscientes, logiques et critiques¹.

Comme le voilier, le lecteur est "poussé" par les vents. Quand la rêverie s'installe, il ne s'en rend pas compte. D'après Bachelard, toute rêverie est douceur, chaleur, agréablement féminine. Ce sont, en fait, des "vents aimables". Même si on ne connaît pas la route, rien n'est effrayant. On vogue "au gré des flots", mais tout se fait "tranquillement". Dans ce vagabondage sur les eaux et par les images, le temps est arrêté, tout est lenteur. Jim insiste bien sur ce sujet: "je n'étais pas pressé, j'examinai le livre aussi calmement que possible" (p. 125)². Même quand la rêverie se termine, son "halo" continue de se répandre sur le lecteur. Malgré la faim et le fait que la Petite s'inquiète probablement de son absence, Jim prend le temps de rentrer "lentement" (p. 126). Ce voyage en vagabond émerveillé, sur les eaux ou avec les mots, s'avère régénérateur, enrichissant; la rêverie, avec son jeu libre d'images qui nous transposent dans une dimension autre que celle du psychisme éveillé, nous fait connaître ces immenses espaces libres que seul le vagabond, qui ne met pas

¹ Pour F. Ricard écrire, rêver ou mourir, c'est au fond la même chose. Cf. "Jacques Poulin: de la douceur à la mort". Liberté, 16, 5-6, 1984, p. 104. Dans la lecture proposée par Jim, il faut aussi "mourir" pour être capable de rêver.

² L'expérience de lecture de Jim s'ajuste dans une certaine mesure à la description de l'expérience esthétique proposée par Jauss. Elle se caractérise par sa temporalité propre, et elle fait "voir neuf". Elle mène en d'autres mondes imaginaires et supprime ainsi dans le temps les contraintes temporelles.

de limites à sa route, peut arriver à connaître¹. C'est là, dans cette dimension inconnue et illimitée, que se nourrit l'esprit créateur de celui qui vit ces moments de liberté. Dans ce voyage d'errant qu'est la rêverie en lecture, les rêveurs, "mangeurs d'horizons" comme les vagabonds à voile, "se gavent et se soûlent de ces ultimes et immenses espaces libres"... La métaphore illustre clairement que les images nourrissent ceux qui s'y sont aventurés; elles les tranforment et les régènèrent en fin de trajet².

La rêverie en lecture devient nourriture pour l'esprit. C'est pour cela que ce genre de lecture est avant tout associé à des personnages créateurs, comme Jim. La rêverie favorise l'écriture. En fait, l'ensemble du Vieux chagrin, nous l'avons déjà remarqué, se crée comme représentation de la rêverie que Jim développe à partir de la lecture de quelques mots. Un simple "Marie K." lui fait imaginer la présence d'une femme sur les lieux, et "Dinarzade" lui fait croire que le voilier appartient à cette femme qui lit les Mille et une nuits. Le vieux chagrin se crée en même temps que Jim raconte ses rêveries et ses difficultés d'écriture. S'il a du mal à écrire "son livre", celui qu'il veut écrire de façon consciente, celui du "grand amour", il construit pourtant un autre livre, celui de la rêverie, celui du "vieux chagrin".

¹ Cela nous fait penser aux mots de Donald Smith: "Qui sait s'émerveiller sait lire". Op. cit. p. 9.

² Le dialogue que Réginald Martel imagine entre Charlie la Baleine bleue et lui-même, nous semble illustrer ce que peut être une lecture-rêverie à la manière de Jim. Voir "Le voyage au pôle intérieur". La Presse, 23 Janvier 1971, p. d-3.

A la fin du roman, Jim a l'impression que tout était un subterfuge, un tour joué par sa moitié féminine qui cherchait à se faire entendre. Cela montre bien que toutes ses lectures étaient influencées par la rêverie. Bachelard insiste beaucoup sur la féminité qui caractérise celle-ci, face au rêve inconscient "qui, lui, est si souvent marqué des durs accents du masculin"¹. Pour Bachelard, "la rêverie dans son état le plus simple, le plus pur, appartient à l'anima"², c'est "la rêverie sans drame, sans événement, sans histoire"³. Il reprend donc la terminologie jungienne (anima et animus) pour l'appliquer à la rêverie et au rêve. En plus d'associer sa lecture à la rêverie, Jim s'intéresse à la création d'une théorie de l'anima⁴. Tout semble indiquer qu'il est en train de vivre dans une rêverie constante. La rêverie en lecture s'avère féconde. Grâce à elle, l'écriture se détache de la volonté consciente de l'écrivain et trouve sa voie souvent contre toute attente. La rêverie n'est jamais stérile. C'est l'"inépuisable réserve de la vie latente"⁵. Ces rêveries, ayant été assimilées, "mangées", se transforment un jour en création.

¹ Bachelard. Poétique de la rêverie. Op. cit. p. 17.

² Ibidem, p. 18.

³ Ibidem.

⁴ François Ricard, dans son analyse du Coeur de la baleine bleue (1974) avait déjà l'intuition clairvoyante de rapprocher la thématique des oeuvres de Poulin de la quête de l'anima. Loc. cit. p. 104.

⁵ H. Bosco. Un rameau de la nuit. Paris, Flammarion. Cité par Bachelard, Op. cit. p. 51.

Par la transcription de cet extrait du Manuel, nous réussissons à retracer le parcours de la rêverie de Jim, en constatant que sa flânerie mentale est absolument conditionnée par les mots du récit. Jim laisse aller son imagination dès que le Manuel lui demande de quitter ses latitudes. Mais la citation du Manuel et la lecture de Jim se terminent au moment où le récit commence à parler de festins, de délices qui nourrissent l'esprit; c'est que Jim ressent lui aussi l'appel de son estomac! Il est deux heures et il n'a pas encore mangé! En définitive, cette citation fonctionne à un niveau allégorique et permet d'établir un parallélisme entre l'expérience de rêverie en lecture de Jim, et le vagabondage d'un voyageur sur les mers.

L'acte de lecture associé à la rêverie se caractérise souvent par une sorte de circularité. La lecture part souvent d'une sensation physique (le toucher du livre) et se termine par l'irruption d'une autre perception physique. Par exemple, à un autre moment, Jim dit qu'en touchant le dos d'un livre, il se dégage des ondes qui renvoient le lecteur à la fiction du texte en question (p. 33)¹.

L'originalité de Jacques Poulin est tout à fait remarquable sur ce plan. Face aux critiques, dont Iser, qui signalent que "le rapport entre le texte et le lecteur diffère de celui de la perception"², Poulin semble insister sur la matérialité objectale (d'objet) du livre littéraire. Avant

¹ Cette scène nous fait penser à Félix A. Savard, qui écrivait sur du papier non fini, presque sur du bois parce que, pour lui, "si on se laisse aller au pouvoir évocateur des mots, le papier s'anime". Donald Smith. Op. cit. p. 12.

² W. Iser. Op. cit. p. 200.

d'être un objet esthétique, le texte est, lui aussi, un objet fait de matière. Avant d'être un signe littéraire, il est tout simplement un objet ayant une vie matérielle.

Une sensation quelconque peut également nous renvoyer, de façon inattendue, à l'image mentale développée par un texte littéraire. Le protagoniste du Coeur de la baleine bleue vit une expérience semblable: "Je caressai ses cheveux blonds, coupés très courts comme un garçon. Je pensais au renard et à ce que Saint-Ex disait des cheveux blonds et des champs de blés, et en même temps je me sentais, encore une fois, complètement dépassé par le temps" (p. 13). Cette rêverie nous fait penser aux lectures-rêveries de Jim.

C'est dans Mon cheval pour un royaume que nous trouvons la première allusion à ce que Bachelard considère comme "un des états finis de l'âme", la rêverie¹. Pierre Delisle cite Bachelard, surtout pour les passages qui ont trait à la rêverie du feu et des chandelles. Mais c'est dans Le coeur de la baleine bleue que les allusions au critique français prennent le statut de références directes à une façon de concevoir l'acte de lecture. Dans le troisième roman de Poulin, Elise s'étonne de ce que Noël ait passé son temps à lire Bachelard et Bosco. Ce n'est pas tant le choix des auteurs que la frappe, que le fait qu'il les ait lus simultanément. A son étonnement, Noël répond un simple "Bien sûr!". Pour lui, il faut les lire en même temps, c'est évident. Cette scène, qui pourrait passer inaperçue, dévoile pourtant un élément clé du modèle de lecture qui nous est proposé. Bachelard, en faisant l'étude d'une page de

¹ G. Bachelard. Poétique de la rêverie. Op. cit. p. 17.

L'Antiquaire d'Henri Bosco, lance le mot d'ordre suivant: "lecture lente"¹. Si nous lisons cette page trop vite, dit Bachelard, nous "la comprenons trop vite (l'écrivain est si clair!). Nous oublions de la rêver comme elle a été rêvée. En rêvant maintenant, en une lente lecture, nous allons y croire..."².

Bachelard et Bosco expliquent que la rêverie suspend le temps. Elle nous fait entrer dans le monde de l'immobile: "On perd le sentiment de la fuite des choses; le temps s'enfonce dans l'absence, et les heures nous quittent sans secousse. Ce qui fut, ce qui est, ce qui sera, devient en se fondant, la présence même de l'être"³.

La représentation d'une lecture lente se retrouve dans plusieurs romans de Poulin⁴. C'est le cas de Volkswagen Blues. Dans ce roman, la rêverie acquiert une importance fondamentale et caractérise aussi bien la lecture de Jack que certains moments de sa vie quotidienne. Plusieurs scènes nous aident à caractériser Jack comme un personnage rêveur. Nous pensons au moment où Jack, en écoutant une chanson à la radio, laisse aller son imagination. Pour lui, entendre le mot Amérique entraîne tout de suite une réaction dans son corps. Il sent

¹ G. Bachelard. Poétique de la rêverie. Op. cit. p. 163.

² Cf. Ibidem, p. 21.

³ H. Bosco. Malicroix. Paris, Gallimard, p. 35.

⁴ D'après Sylvie Choquette, le rêve serait associé au malaise ressenti de plus en plus par une "société québécoise américanisée. La quête de Poulin et d'Hemingway n'est pas un phénomène particulier à ces deux écrivains, mais au peuple nord-américain qui assume plus ou moins bien sa condition et sent le besoin de se réfugier dans le rêve". Loc. cit. p. 55.

"bouger quelque chose au milieu des brumes qui obscurcissaient son cerveau"...(p. 100). La chanson est associée au bonheur qui "vient toujours avec la peine". "Les voyages forment la jeunesse", entend-il . La chanson rallume son espoir. Par le pouvoir évocateur des mots, l'Amérique acquiert un visage positif qui amortit les soupçons et les craintes des chapitres antérieurs.

Un peu plus loin, les mots de Saul Bellow dans ses Aventures d'Augie March renforcent l'attitude rêveuse de Jack. Dès le début, ce roman parle d'une Amérique conçue comme la terre des retrouvailles, "sorte de Colomb, capable de rejoindre tous ceux qui sont à portée de la main" (p. 111). Quoi de mieux pour renforcer la rêverie et les espoirs cachés de Jack?

Plusieurs chapitres tournent autour de l'axe thématique de la rêverie et préparent ce qui constitue, à notre avis, un des moments fondamentaux pour la construction d'une synthèse de lecture de la part du lecteur empirique. Il s'agit de l'épisode où Jack et la Sauterelle, en route pour Chimney Road, lisent The Oregon Trail Revisited. Pendant la lecture de Volkswagen Blues, nous sommes confrontés à un personnage qui se laisse aller au pouvoir de son imagination. Il revit tantôt son enfance, tantôt des épisodes de la conquête américaine. Mais, c'est au vu de la lecture de ce journal de voyage de la part de Jack que le lecteur réel est en mesure de saisir la nature de cette rêverie:

- Elle ferma la radio et demanda à Jack comment les choses se passaient dans son livre.
- Pas trop mal, dit-il, à part la poussière...
- Les émigrants avalent de la poussière?
- Ils n'ont jamais mangé autant de poussière de leur vie.

les chariots avancent en lignes parallèles au lieu d'être à la file indienne (...)

-Vous n'avez pas vu de cours d'eau?

-Il y avait une sorte d'étang, dit Jack, mais l'eau était empoisonnée.

-Qui vous a dit ça? Vous avez vu une affiche avec une tête de mort?

-Mais non!

Jack secoua la tête en riant.

Mais non, dit-il. Pas besoin d'affiche. Il suffisait de sentir cette odeur de pourriture...Le guide a dit que si on se risquait à boire, c'était la dysenterie

(...)

-Comme ça vous avez un guide?(...)

-Bien sûr, dit Jack.

-Votre expédition est très bien organisée! Et comment s'appelle-t-il, ce guide? Jim Bridger? Kit Carson?

-On a choisi un francophone pour qu'il soit capable de s'entendre avec les Indiens.

-Un francophone... Frémont?...Bonneville?

-C'est un guide spécial dit l'homme.

-Ah bon! ...Il ne s'appellerait pas Théo, par hasard?

(...)

-Vous avez un guide qui connaît bien les Indiens, ça se voit tout de suite.

-Il connaît les Indiens et il connaît la région comme sa poche. Mais ce n'est pas tout. Le guide ne se contente pas de faire son travail: il donne un coup de main au wagon master.

-Comment ça? demanda la fille.

-Le wagon master est un peu zouave, dit l'homme. Quand il faut prendre une décision, il se met à hésiter. Il dit que c'est parce que sa tête est pleine de brume. Vous voyez ce que je veux dire?

-Je vois ça d'ici. Il est spécial, lui aussi.

-C'est ça. En fin de compte, c'est Théo qui décide à quelle heure on s'arrête (...). De temps en temps le guide va voir comment les choses se passent à l'arrière du convoi: c'est là que se trouvent les vaches et les chevaux que nous emmenons en Oregon (...)

(pp. 176-178)

La lecture de cet extrait de la part du lecteur empirique est marquée par l'indétermination introduite par le pronom indéfini "on". Nous, lecteurs, avons l'impression que Jack est en train de parler avec la Sauterelle du manque d'eau qui affectait les émigrants. Or, à travers ce "on", et à partir de la question "Vous n'avez pas vu de cours d'eau ?", nous ne savons plus s'ils parlent de l'histoire écrite ou de leur histoire à eux. Cette indétermination est finalement levée au moment où Théo apparaît comme guide de l'expédition. Ce n'est ni Kit Carson, ni Jim Bridger. C'est un francophone. De plus ce guide a, d'après Jack, un wagon master dont la "tête est pleine de brume" (p. 178). La correspondance entre la fiction et la réalité est d'ores et déjà parfaitement établie. La seule allusion à la brume suffit pour que le lecteur reconnaisse Jack derrière ce wagon master¹.

La confusion entre le passé et le présent culmine à l'emploi du pronom "nous" qui, sans équivoque, inclut Jack dans le récit:

De temps en temps, le guide va voir comment les choses se passent à l'arrière du convoi: c'est là que se trouvent les vaches et les chevaux que nous emmenons en Oregon, dans la vallée de la Willamette, où nous allons cultiver la terre et élever les animaux. (p. 178)

Nous pourrions penser qu'il lit, mais le narrateur signale que "Jack s'interrompt un moment. Il n'était pas habitué à tant parler"²(p. 179). Cela est confirmé par le fait

¹ Au début de Volkswagen Blues, le narrateur souligne que la tête de Jack était toujours pleine de brume.

² C'est nous qui soulignons.

qu'après il parle à la troisième personne du pluriel. C'est le moment où il reprend la lecture pure et simple. Jack est l'exemple parfait de ce voyage imaginaire auquel peut conduire une lecture-rêverie, d'autant plus que, chez lui, le motif du voyage mental est renforcé par la présence d'un voyage réel.

Dans Les grandes marées, la lenteur est poussée à l'extrême. Marie nous donne un exemple de ce qu'elle appelle la "lecture ralentie" (p. 47), tellement ralentie qu'elle aboutit au bilan, certes peu économique, d'un paragraphe par journée. Teddy en est surpris. Marie signale, toutefois, que la lenteur ne tient pas à une difficulté éventuelle du livre. Loin de là: ce qu'elle est en train de lire -des nouvelles de Bradbury- ne présente aucune difficulté.

Cette lecture, bien que très différente de la simple rêverie dont nous parlions plus haut, présente des caractéristiques communes avec la lecture de Jim. Leur mot d'ordre, c'est le calme. Comme dans le cas de toute rêverie, la lecture ralentie de Marie se caractérise aussi par une forte implication de la conscience de la part du lecteur. Marie symbolise cela par "un geste d'adieu". Sa lecture est bel et bien un départ, comme l'était celle de Jim, aussi réel que le voyage des vagabonds sur les mers. D'ailleurs, quand Marie lui récite le passage de Bradbury qu'elle a lu et appris par coeur ce jour-là, c'est Teddy à son tour qui, fermant les yeux, se laisse emporter par "l'effet magique des mots", et avoue qu'il "était parti pour un autre..." (p. 49). Il n'arrive pas à trouver un mot pour définir le lieu où se situe la rêverie. Tout se passe dans l'indéfinissable. Le texte de Bradbury en témoigne, lui aussi: "Comment dire ce que je suis, si je l'ignore!" (p. 48). Comme dans Le vieux chagrin, le

I paragraphe récité fonctionne de façon allégorique. Dans le cas de Marie, il s'agit d'une représentation de l'acte qui suit sa lecture ralentie, et qui lui permet de se rappeler le texte lu:

Je vis dans un puits. Je vis comme une fumée dans un puits, comme un souffle dans une gorge de pierre. Je ne bouge pas. Je ne fais rien, qu'attendre. Au-dessus de ma tête j'aperçois les froides étoiles de la nuit et les étoiles du matin -et je vois le soleil. Parfois je chante de vieux chants de ce monde au temps de sa jeunesse. Comment dire ce que je suis, quand je l'ignore! J'attends, c'est tout. Je suis brume, clair de lune, et souvenir. Je suis triste et je suis vieux. Parfois je tombe vers le fond comme des gouttes de pluie. Alors des toiles d'araignée tressaillent à la surface de l'eau. J'attends dans le silence glacé; un jour viendra où je n'attendrai plus (p. 48).

Le calme, l'obscurité et la quiétude du puits sont, en fait, les trois piliers de la remémoration d'un texte lu au ralenti. Marie le dit clairement: "Quand tu fermes les yeux, il ne faut pas que tu sois impatient(...) Il s'agit seulement d'attendre" (p. 49). C'est l'attente commune, et de la lectrice qui s'apprête à réciter, et de la "brume", du "clair de lune" et du "souvenir" (p. 48), qui attendent l'heure de se manifester. C'est aussi l'attente du lecteur qui se laisse aller à la rêverie. Marie est d'accord avec la nouvelle de Bradbury: "Il s'agit seulement d'attendre et c'est inutile de faire des efforts"; tout à fait comme cette fumée du puits qui se dit "j'attends, c'est tout".

Mais l'obscurité n'existerait pas sans le souvenir de la lumière. La noirceur est attente de quelque chose dont on a la certitude de l'existence. On ne peut pas savoir qu'on est dans

le noir si on n'a pas connu la lumière du jour. D'où le fait que cette obscurité s'allie au calme, à la patience et à l'attente. Parce qu'au fond on sait, comme chez Bradbury, qu'un jour viendra "où je n'attendrai plus" (p. 48). Cet état qui suit la lecture est donc éveil du souvenir. Cela se produit lentement:

A la longue, dit Marie, tu vois une sorte d'écran qui se détache dans le noir (...) Si tu te sens impatient, c'est inutile de continuer. Mais si tu te sens bien...

Elle hésitait.

-Si tu te sens bien, il y a une lumière qui apparaît au centre de l'écran et qui grandit... Quand je le dis, ça me paraît ridicule.

-Je ne trouve pas, dit Teddy.

Et pour l'aider, il dit:

-C'est comme une lumière qu'on aperçoit derrière le brouillard?

-Moins beau que ça, dit-elle. C'est plutôt comme l'écran d'une télévision quand tu viens de l'allumer, excepté que la lumière met beaucoup de temps à venir. (pp. 49-50).

Chez Poulin, les citations subliment, transforment des expériences qui, expliquées au moyen du langage de la vie quotidienne, comme c'est le cas de l'écran de télé, se verraient réduites à quelque chose de tellement simple et banal, que nous finirions par les mépriser, les qualifiant de "ridicules". Marie est consciente de ce danger. En décrivant cette facette qui découle de la lecture ralentie, elle avoue ouvertement: "Quand je le dis ça me paraît ridicule" (p. 49).

En fin de compte, en récitant cet extrait d'une nouvelle de Bradbury, et en expliquant avec ses propres mots, par la suite, le processus de lecture ralentie (qui en fait coïncide avec ce dont il était question dans la nouvelle), Marie

parvient à nous faire comprendre la richesse évocatrice d'un texte littéraire. Celui-ci, ouvrant la porte de notre imagination, surtout par son caractère fortement indéterminé, nous permet d'avoir une intuition du caractère illimité de notre imagination et du psychisme humain. Comparer le processus de lecture ralentie à la télévision, comme le fait Teddy, est certes éclairant; cependant, en rendant concret et déterminé un phénomène des plus abstraits (la mémoire de la lecture), cette image perd un peu de sa force et nous fait sentir le "ridicule" ou l'osé d'une telle comparaison.

Dans un acte de lecture lente associé à la rêverie, comme celui qu'on a analysé chez Jim, le but semble être de laisser couler librement le flot d'images issues du texte littéraire. Dans la lecture ralentie de Marie, par contre, les images visualisées s'arrêtent au niveau du signifiant. Dans une certaine mesure, Marie suspend sa capacité imaginative et la remplace par une image toute faite: celle de l'objet qu'elle a sous les yeux. Ce qu'elle doit imaginer coïncide avec la matérialité du texte: ses signes typographiques, la forme de la page, les numéros, etc. Sa lecture ralentie s'éloigne donc de la lecture rêverie, et débouche sur quelque chose de semblable à la méditation dans les pratiques de yoga. Il s'agit de fixer toute son attention sur un objet quelconque (en général une chandelle, mais n'importe quel objet peut

servir) pour le visualiser¹ ultérieurement en réactivant la

¹ L'aspect "visuel-imaginaire" de la lecture est quelque chose qui n'échappe à personne. L'expérience de Marie nous fait penser aux mots de Grivel, glosant à son tour un passage de Louis Lambert de Balzac: "Je le vois dès que je lis. Je le vois d'avoir lu. Mieux et sans

mémoire. La lecture ralentie est donc un acte rituel qui permet de fixer l'instant présent de la lecture par la mémorisation d'une forme.

Mais cet acte de lecture ralentie ne se réduit pas à une lecture dépourvue de sens. Bien que visant la mémorisation d'un signifiant, la lecture ralentie aboutit aussi à un acte de mémorisation de son signifié. En témoigne le fait que Marie décide toujours de réciter des extraits au moment exact où ce qu'elle récite "coïncide" métaphoriquement avec le contexte communicationnel dans lequel elle se trouve. Par exemple, ayant mangé un spaghetti extrêmement piquant, elle s'identifie à un dragon et se met à réciter le texte suivant:

Nul ne peut résister aux flammes qui jaillissent de ses mâchoires. Il a déjà détruit deux armées; il a dévoré tous nos bestiaux, et ravagé le royaume de mon père (...)

(p. 77).

Dans son cas, la compréhension du texte s'est faite à partir d'une perception très poussée.

Dans ce phénomène de lecture ralentie, nous pourrions voir une allégorisation de l'acte d'écriture comme acte intertextuel. En effet, dans l'acte de représentation mentale de Marie, écriture et lecture coïncident. Comme tout écrivain, elle réécrit un texte qu'elle lit.

En définitive, la lenteur peut déboucher sur deux réalités aussi différentes que la rêverie et la méditation. C'est un phénomène paradoxal qui permet tantôt de détruire

pupille". Voir, Charles Grivel, Loc. cit. p. 102.

toutes les limites de l'imagination, tantôt d'apaiser celle-ci au profit de la mémoire et de la répétition.

II- LE LECTEUR ET LE CRITIQUE LITTÉRAIRE

Face à la rêverie en lecture, qui exploite l'imagination du lecteur, un autre type se dessine, qui met en relief la dimension cognitive sous-jacente à l'acte de lecture. Au lecteur rêveur dont parle Bachelard, Poulin ajoute le lecteur qui valorise un texte littéraire non pas comme source de rêverie, mais comme moyen de prendre conscience du caractère limité des normes et des codes qui lui sont familiers.

Par la lecture, le lecteur peut expérimenter une certaine libération vis-à-vis des schémas qu'il connaît¹, et prendre en même temps conscience de la possibilité de les changer. Ce lecteur, en fait, ressemble énormément à la représentation du lecteur implicite dont parle Iser; un lecteur qui se définit d'abord à partir des stratégies textuelles, comme nous l'avons clairement montré dans notre premier chapitre, et ensuite à partir d'un acte de conscience final qui fait le point sur la signification du texte littéraire en question.

Iser signale que la production d'images au cours de la lecture (ce qu'il appelle synthèses passives), s'effectue de

¹ Le concept de schéma apparaît dans Art and Illusion de Gombrich, et permet d'analyser les modes de constitution des oeuvres d'art classique. Iser reprend ce terme en l'adaptant à l'étude de l'acte de lecture. D'après lui, "les schémas sont des éléments du texte qui peuvent être identifiés. Leur cadre de référence est construit par les systèmes de signification et par les traductions littéraires". Voir W. Iser, Op. cit. p. 140.

façon inconsciente et que, par la suite, cela débouche sur un acte d'énonciation, cette fois-ci conscient, qu'il appelle "synthèse de prédicats".

Sans doute, on s'imagine que vivre une expérience cognitive de ce type implique une grande maturité et une grande expérience dans le domaine de la lecture. On pourrait facilement imaginer qu'un professeur universitaire ou un grand amateur de littérature nous parlent de la signification d'un roman et de son niveau de défamiliarisation vis-à-vis des répertoires socio-culturels de l'époque.

Or, paradoxalement, Poulin a choisi de représenter cette "sagesse" à travers le personnage de la Petite, dans Le vieux chagrin. C'est elle, une pauvre orpheline, une enfant abandonnée, qui fait le point sur l'oeuvre de Jim écrivain. Jim s'étonne, lui aussi, de cet apparent non-sens qui semble même relever du prodige: "Cette fille n'était pas une experte en littérature, elle ne rédigeait pas des articles pour Le Devoir ou Le Monde ou le New York Times" (p. 139). Et pourtant, face à son interprétation, il ne peut que rester bouche bée et avouer: "Je pouvais lui faire confiance"¹. Pourquoi lui accorder une telle confiance? Tout simplement parce que la Petite est une experte "dans le domaine de l'agressivité et du besoin de tendresse" (p. 139).

Jim semble donc mépriser les grandes connaissances en histoire de la littérature ou en théorie littéraire au profit

¹ Dans une entrevue accordée à François Vasseur et Michelle Roy, Poulin dit se méfier des explications d'ordre savant, et préférer celles d'ordre affectif fondées sur les émotions et non sur des idées. Voir "Voyage à travers l'Amérique". François Vasseur et Michelle Roy. Nuit blanche, 14, été 1984, p. 3.

I du sentiment, de la chaleur du coeur. Poulin lui-même, lors d'une interview accordée à Madeleine Bellemare, dit: "la particularité de mes romans, c'est la qualité des rapports entre les gens. (...) C'est plutôt la qualité humaine (...) qui m'intéresse". A travers cette scène du Vieux chagrin, il semble proposer un modèle de lecture où le lecteur écouterait davantage ses besoins affectifs que ses arguments intellectuels. C'est, en fait, une lecture avec "les yeux du coeur"... Une lecture plus intuitive qu'argumentative, qui ne refrène pas "l'exigence humaine, qui veut des contes après des contes, des rêves après des rêves, éternellement" (p. 66). C'est aussi nous dire que faire une lecture "en spécialiste" ne se réduit pas à analyser la forme, les influences ou les réussites techniques et thématiques d'un texte. Là, on resterait au niveau des critiques du New York Times.

Les textes littéraires modifient non seulement les répertoires et les schémas de l'histoire littéraire, mais aussi tout ce qui concerne notre monde affectif. A ce propos, la Petite dit: "quand j'ai lu tes livres, c'est comme si on m'avait donné la permission d'être moins agressive, d'être douce pendant un moment. Comme si quelqu'un m'avait dit: Tu peux être douce si tu veux et il ne t'arrivera rien, tu ne seras pas maltraitée. Comprends-tu ce que je veux dire?" (p. 139)¹. Cette scène est d'autant plus importante que Jim avoue que l'écrivain meurt d'envie de savoir ce qu'on pense de ses

¹ La critique a souvent mis en relief le côté indéniablement humain des personnages de Poulin. C'est caractéristique de l'ensemble de son oeuvre. A ce propos Sheila Fishman note que les romans de Poulin sont "striking in their humanity". Voir "Les grandes marées", Montreal Star, 1er avril 1978.

oeuvres.

Nous constatons que cette valorisation du lecteur faisant jouer son affectivité pourrait déboucher sur une appréciation finale non rigoureuse. Il en serait ainsi si le lecteur se laissait aller à sa seule sensibilité, sans tenir compte de ce que le texte lui propose. La conversation entre Jim et la Petite soulève cet écueil, et le résout en concluant de la valeur non seulement du lecteur, qui se laisse toucher par la lecture, mais aussi de celle du texte littéraire lui-même¹. En effet, à la fin du roman, Jim, fatigué et attristé par l'échec de son entreprise, s'exclame: "Je vais te dire un secret (...) Dans les livres, il n'y a rien ou presque rien d'important, tout est dans la tête de la personne qui lit" (p. 138). Mais, tout de suite, la Petite rétorque "tu te moques de moi", suivi de sa "démonstration". Elle croit bel et bien ne rien inventer en disant qu'à la lecture de ses livres, c'est comme si quelqu'un lui avait dit: "Tu peux être douce" (p. 139). Une conclusion s'impose: "il y a quelque chose d'important dans tes livres" (p. 139). Jim en est ravi!² .

¹ Dans une certaine mesure, cette représentation de la lecture met en question le point de vue de F. Rutten, pour qui "la lecture n'est pas une opération de reconnaissance (...) de sens textuels dont l'existence précède ou transcende l'acte de lire. Elle est, au contraire, un acte de production de sens, et sans elle l'idée même de sens textuel est impensable". F. Rutten, Loc. cit. p. 83.

² D'après Sylvie Choquette. Poulin et Hemingway sont véritablement marqués par la violence et l'agressivité qui les entourent, ce qui explique leur hantise d'un ordre meilleur, d'un monde renouvelé à l'image du paradis originel. Ils expriment, ainsi, le malaise de la société américaine, de son schème de valeurs qui s'est imposé à l'homme, sans même que celui-ci s'en rende compte ou puisse y changer quelque chose. Cf. Loc. cit.

En définitive, la représentation de ce genre de lecture par la Petite se rapproche de ce que nous propose Iser, et encore plus si nous considérons qu'à la fin, Jim lui-même nous confie un secret qu'il n'a pas osé dévoiler à l'Orpheline: "en dépit de mes craintes infantiles, je nourrissais l'ambition naïve et démesurée de contribuer, par l'écriture, à l'avènement d'un monde nouveau, un monde où il n'y aurait plus aucune violence, aucune guerre entre les pays, aucune querelle entre les gens..." (p. 139). Poulin propose une lecture qui aboutit à ce qu'Iser appelle, à la suite de Posner, "l'objet esthétique". Il se présente comme "la formulation par le lecteur d'un code second. Il ne préexiste pas au texte qui le construit, mais c'est dans celui-ci qu'il prend forme"¹.

Il est intéressant de noter que Jim qualifie ce projet d'"énorme et ridicule", et que c'est cette conscience de l'énormité de sa prétention qui le contraint à se taire. Ce faisant, l'écrivain réel, Poulin, a trouvé le moyen d'exprimer quelque chose que son personnage n'ose pas dire de façon directe. Cet aveu s'inscrit ainsi dans le monde de l'autre avec lequel on s'identifie tout en ne s'y identifiant pas complètement. C'est encore sa moitié féminine qui joue un rôle important, comme le montre ce désir d'"être au service de l'amour" (p. 139). En ceci, d'ailleurs, Jim est d'accord avec Jack qui, dans Volkswagen Blues, signalait déjà que l'écrivain doit "changer le monde", autrement cela ne vaut pas la peine. La lecture devient ainsi un acte pragmatique efficace². En

¹ W. Iser. Op. cit. p. 172.

² Poulin dit que la transformation du monde lui semble "être le but ultime de l'art". Voir François Vasseur et Michelle Roy, Loc. cit. p. 3.

ceci, Poulin rejoint totalement la position théorique de la phénoménologie d'Iser.

III) EXPLOITATION DE L'ACTE DE LECTURE: LA LECTURE COMME FUIITE.

Nous avons déjà souligné que l'écriture est une prise de parole de l'autre qui nous habite. On a également remarqué la symbiose existant entre écriture et lecture, de sorte qu'il est impossible de les séparer dans le temps. La lecture résulterait d'un acte de "double altérité". Je lis, donc, je sors de moi-même pour entrer en contact avec la parole d'un moi dédoublé. C'est pour cela que la lecture peut être exploitée consciemment comme moyen d'évasion. C'est souvent le cas dans Jimmy.

Dans Memory and Cognition, Brittonetal¹ signale combien la lecture peut devenir un acte ludique qui masque des états peu plaisants, en orientant notre attention vers quelque chose d'extérieur à notre "self-concern"². Comme l'écriture, et de façon plus radicale encore, la lecture est un "environment-focus activity"³.

C'est sans aucun doute l'attitude développée par Papou dans Jimmy. En effet, s'il y a un trait qui caractérise Papou,

¹ Brittonetal, Memory and Cognition, 6, 1978, pp. 266-73.

² Ibidem, p. 76.

³ Le mot "environment" est employé au sens large du terme.

c'est bien son isolement vis-à-vis de sa famille, et un isolement qui se fonde sur l'exercice de l'écriture et de la lecture. Il est absorbé par son activité. Son fils remarque qu'ils ne discutent plus comme avant (cf. p. 47). Quoi qu'il arrive, son père "ne dit rien du tout et retourne s'asseoir avec son livre sur le petit poteau qui a l'air fou à côté du bouleau" (p. 46).

En fait, nous apprenons par le petit Jimmy que cette attitude de Papou est une de ces "choses étranges" (p. 47) qui ont commencé à se développer quand Mamie est partie à l'Hôtel-Dieu. Nous, lecteurs, ne savons que ce que le Petit nous laisse entendre. Mamie semble avoir fait une fausse couche; Mamie a pris aussi l'habitude de jouer avec des poupées et de parler seule dans sa chambre... Voilà des faits auxquels, d'après les commentaires de Jimmy, il faut associer le fait qu'au retour de Mamie "Papou avait pris l'habitude de monter au grenier" (p. 29). Cet endroit d'écriture et de lecture est aussi le lieu de l'évasion, de l'isolement. Papou "demande à Mamie de ne pas y aller non plus" (p. 29). Rien d'étonnant à ce que Papou, écrivain et critique en devoir, demande de ne pas être dérangé. Par ailleurs, tous les écrivains représentés dans les oeuvres de Poulin témoignent du besoin d'être seuls, dans leur grenier-sanctuaire (cas de Pierre Delisle, dans Mon cheval pour un royaume, qui trouve difficile de travailler quand il se rend chez Simon et qu'il doit se mettre à écrire dans ce nouveau contexte).

Mais l'isolement de Papou dépasse les limites strictes du travail. Son fils remarque qu'ils parlent de moins en moins, et le signe du manque de communication du trio Mamie-Papou--Jimmy, c'est le livre qui accompagne Papou presque partout.

Papou "reste des heures sans dire un mot à lire ou à regarder la plage" (p. 46). Ce n'est pas sans intérêt de noter que sa lecture est souvent accompagnée de bière. Jimmy en fait le constat sans rien y comprendre. On peut imaginer que quelque chose a changé quand Mamie est rentrée de l'hôpital. Papou ne se sent plus à l'aise et trouve le moyen de s'en évader en compagnie de livres et d'alcool.

Le véritable attrait de Jimmy, c'est précisément cet art de tout suggérer sans rien dire de clair. Ainsi, cette problématique du manque de communication est bien résumée avec la naïveté des observations de l'enfant: "Ton livre, ça fait une maison" (p. 27).

C'est l'image parfaite de cet homme, écrivain, critique et lecteur qui s'occupe à cent pour cent de ce que Jim, dans Le vieux chagrin, considère comme le contraire de la "vraie vie". Comme le constate Jimmy, voyant Papou mettre son livre sur sa tête pour se protéger du soleil, son livre, c'est sa maison. En plus, cela lui fait penser "au toit qu'il a aussi sur la tête quand il est au grenier". Tout un symbolisme se développe à partir de cette image. Le livre est sans aucun doute un refuge; c'est le lieu où il se sent en sécurité, protégé contre toute ingérence externe. La lecture et l'écriture deviennent ainsi évasion.

En effet, Jim, conscient de la déconnexion provoquée par tout ce qui concerne l'écriture (et par conséquent la lecture qui s'y associe), et pour maintenir l'équilibre psychologique, consacre le samedi, dit-il, "à des activités qui pouvaient me garder en contact avec "la vraie vie". Par extension, on voit bien que pour Jim, lire et écrire sont, en fait, de la "fausse vie". Mais, pour l'instant, nous ne nous aventurerons pas dans

des sables aussi mouvants...

IV- LECTURE ET TRADUCTION

Le traducteur, comme tout écrivain, se sert de la lecture pour produire un texte. Cette lecture doit tenir compte de plusieurs codes linguistiques. Leur maîtrise est toutefois insuffisante pour réaliser de bonnes traductions:

"Conférence au monticule" lui parut une expression correcte puisqu'elle était alignée sur "conférence au sommet" et que l'analogie entre les deux situations était évidente. "Jusqu'à nouvel ordre" pouvait être remplacé par "jusqu'à nouvel avis", qui était moins péremptoire, mais le choix de la première traduction était dicté par l'air résolu que le visage de Charlie Brown, dans l'image suivante, montrait sans équivoque:

PHOTO

(p. 144)

Cette remarque souligne l'importance de la connaissance du contexte socio-historique général dans lequel se situe le texte de départ. Teddy considère l'expression "jusqu'à nouvel avis" moins péremptoire que "jusqu'à nouvel ordre"; c'est donc plus en accord avec l'actualité de la B.D. Charlie Brown et avec le fait qu'elle s'adresse principalement à des adolescents. Comme traducteur, Teddy est amené à faire un

choix; quand deux contextes semblent être en léger conflit (la tête fâchée de Charlie Brown et le contexte socio-culturel), c'est le contexte qui s'impose de prime abord, dans ce cas-ci le contexte visuel, qui l'emporte, surtout quand, comme le dit Teddy, c'est "sans équivoque"¹.

L'exemple du chapitre 30 des Grandes marées, "problèmes de traduction", nous semble intéressant à d'autres égards. Il nous permet de comprendre que la traduction, acte qui débouche sur l'écriture, est précédée par un moment de déverbalisation². Cela se manifeste de façon évidente chez Teddy qui, après avoir donné une traduction à vue, se sent tout à coup assailli par le doute: "Ce n'est rien de précis, mais une sorte d'intuition". Ce stade intuitif se prolonge pendant toute sa journée de travail. La relecture insistante essaie de remédier à cela, mais Teddy doit avouer son impuissance:

Il relut la traduction et le doute persista, toujours aussi vague (...). Depuis que le soleil avait percé sa brume, une chaleur humide régnait dans la pièce, mais Teddy ferma la porte... puis il relut...il fut incapable de trouver en quoi ce mot était fautif. (p. 145).

¹ "L'information fournie par le dire est nécessairement interprétée par celui à qui s'adresse le discours, qui en est ainsi en toutes circonstances l'exégète". D. Seleskovitch. "Traduire: de l'expérience aux concepts". Etudes de linguistique appliquée, 24, 1983, pp. 64-91.

² Par déverbalisation il faut entendre le moment où le traducteur comprend le sens des mots du texte de départ sans les réécrire dans le code de la langue d'arrivée. A ce propos, voir D. Seleskovitch. Langage, langues et mémoires. Etude de la prise de notes en consécutive. Paris, Minard, 1975.

La traduction s'apparente aux nombreux moments où les différents personnages-écrivains des romans de Poulin sont en butte à l'écriture, aux images qui se bousculent en désordre¹. C'est le cas également de la lecture ralentie; Marie disait qu'"il ne sert à rien de s'énerver" (p. 145). Il faut savoir attendre... Traduction, écriture et lecture ralentie nécessitent donc un moment de déverbalisation.

C'est précisément quand Teddy ne s'y attend pas, quand Tête Heureuse vient lui proposer d'aller prendre un bain, que les mots se débloquent. C'est en parlant avec elle que Teddy réussit à formuler la traduction correcte. Cela montre bien que l'acte de traduire, avant d'aboutir à un texte définitif, passe par une "phase de conceptualisation"² qui fait naître "une structure d'entendement très profonde, lieu de la connaissance, par nature délié des langues naturelles"³. C'est ce que les traductologues appellent le sens, "la synthèse non verbale résultant du processus opéré par l'individu"⁴.

L'existence d'un moment de déverbalisation est clairement ressentie au moment où Teddy s'apprête à traduire "Hagar l'Horrible" (pp. 78-79). Le traducteur avoue connaître le sens de tous les mots à l'exception de "seconds". Or, dérangé par les distractions de son entourage, il bute "sur plusieurs

¹ Pour Maurice Lachance, les problèmes de traduction de Teddy sont "à mettre en parallèle avec les difficultés qu'il aura à s'insérer dans le système communicationnel de l'île Madame". Loc. cit. p. 61.

² Cf. D. Seleskovitch. Loc. cit.

³ B. Pottier. Linguistique générale. Théorie et description. Paris, Klincksieck, 1974, p. 21.

⁴ B. Pottier. Op. cit., p. 61.

mots". Cela montre que le sens est représenté comme étant antérieur à la réécriture du texte. Teddy a des problèmes même avec les mots qu'il connaît!

Dans les romans de Poulin, la traduction est souvent un acte ludique. Les exemples en sont nombreux, notamment dans Volkswagen Blues. Prenons le cas de l'épisode où, arrivés au Nevada, Jack et la Sauterelle rêvent de visiter un ranch et d'y être accueillis par les propriétaires. Arrivant à un chemin où ils voient un "NO TRESPASS", les deux voyageurs décident de le traduire par "il est défendu de trépasser". En raison d'une entropie de l'opération translative, l'énoncé "no trespass" devient une parodie. Cette entropie consiste à traduire un élément de manière iconique à l'intérieur d'un énoncé. Cette iconicité, ou coïncidence phonétique maximale, produit entre les deux énoncés une opposition sémantique radicale¹.

Paradoxalement, cette traduction manipulée annule le sens de la phrase de départ en lui donnant un sens uniquement auto-référentiel: "ceci est une traduction". Le fait d'associer les deux phrases disperse tout sens et ne laisse jaillir que le caractère fondamentalement ludique de leur réception. Les traductions de ce genre, faites, il faut le dire, par des traducteurs non professionnels, contrastent avec la rigueur et le sérieux du travail de Teddy dans Les grandes marées. Ce roman laisse toutefois entendre que les mots échappent souvent à notre contrôle, et que les possibilités de jouer avec eux

¹ Voir à ce propos Annie Brisset, "Intertextualité et traduction: un poème de W. H. Auden ". Journal canadien de recherche sémiotique, VIII, 1-2, 1980-1981, pp. 201-214.

sont illimitées. Teddy lui-même s'amuse souvent avec Marie, parlant par exemple de leur lit "continental" au coeur d'une "île". Leurs jeux de mots sont cependant innocents et sans conséquences.

Dans Volkswagen Blues, par contre, faisant abstraction du pouvoir connotatif des mots, Jack et la Sauterelle se retrouvent face à un groupe de chiens qui, de leurs crocs menaçants, mettent en danger leurs vies. Jouant avec l'ordre de la traduction, Jack et la Grande Sauterelle provoquent la réalité. Ils ne sont plus les sujets de l'énoncé "you are not allowed to trespass" mais ceux de l'énonciation. Ils construisent leur propre message¹. D'ailleurs, ce n'est pas le seul moment où cela arrive dans le roman, loin de là. Le panneau "soft shoulder" (p. 99), par exemple, rappelle à la Sauterelle la douceur d'une épaule, un endroit où reposer sa tête, l'amitié et la chaleur d'un amant. Le pouvoir évocateur des mots échappe à tout contrôle. La traduction "en fera les frais"! On passe du régime de la loi à celui du jeu. Mais, ironie suprême, le ludique risque de devenir tragique: Jack et la Sauterelle ont failli payer ce "il est défendu de trépasser" de leurs propres vies!²

"Un mot vaut mille images", dit la Sauterelle inversant la traditionnelle sentence "une image vaut mille mots "...

¹ Eco a déjà signalé qu'on ne peut pas interpréter un texte comme on veut, mais comme celui-ci veut qu'on le fasse.

² L'ironie caractérise les oeuvres de Poulin. François Ricard a remarqué cela à propos des Grandes marées. "Jacques Poulin: Charlie Brown dans la Bible". Liberté, XX, 3, mai-juin 1978, pp. 96-97.

Lire, et traduire dans le cas de Volkswagen Blues, surtout quand il s'agit de lectures ludiques, devient un acte d'exploration¹, une aventure inattendue. La traduction, comme toute lecture, est un acte qui peut déboucher sur quelque chose d'inattendu². Travaillant avec les mots, on peut s'attendre à tout.

¹ Pour Jacques Ferron l'écriture est un acte exploratoire. C'est qu'en écrivant, on se découvre. Dans le cas des personnages de Poulin, il y a une sorte de rapport entre "aventure" et "écriture". Voir à ce propos l'article de Louise Milot, "Quand les beaux rêves tournent au blues. Le Volkswagen de Jacques Poulin". Lettres québécoises, 35, automne 1984, p. 16.

² Le roman Le désert mauve de Nicole Brossard montre bien le caractère créateur de toute traduction.

Chapitre III

LECTURE ET RELECTURE

I) LE COURAGE DE RELIRE

"Qui n'a pas relu, n'a pas lu", dit la Grande Sauterelle... On ne pourrait pas être plus clair là-dessus. Et pourtant, il est curieux de constater que les personnages de Poulin manquent souvent de courage au moment de relire une oeuvre qu'ils avaient aimée à un moment donné. Ainsi, Noël avoue sa lâcheté à propos de Scott Fitzgerald et de son roman The Great Gatsby. "J'étais tombé amoureux de ce livre du premier coup, quand j'étais étudiant en lettres, et puis j'ai lâchement abandonné" (Le coeur de la baleine bleue, p. 170). Noël se lamente de ne pas avoir relu le roman de Fitzgerald. Cela se justifie, en partie, par la compréhension que Hemingway, écrivain que Noël admire, témoigne à l'égard de son compatriote. Fitzgerald avait eu d'énormes difficultés à écrire à cause de "Zelda qui était à peu près folle et très jalouse de son travail" (p. 170).

Ecrivant son testament, Noël semble proposer des critères de relecture qui ont trait non pas au style des oeuvres, mais à leur contenu et à leur capacité de transmettre des émotions. Ainsi, Fitzgerald aurait mérité une relecture du fait que Noël en était tombé amoureux et que, d'après Hemingway, il fallait être bon et compréhensif à son endroit.

Outre Fitzgerald, quatre autres auteurs sont explicitement cités:

Il aurait fallu que je relise Bachelard d'un bout à l'autre, surtout pour ce qu'il dit au sujet du feu et des chandelles et Henri Bosco en même temps. Et les lettres à un jeune poète de Rainer-Maria Rilke, à cause de leur gravité. Et puis toute la correspondance de Van Gogh avec son frère Théo, à cause de la chaleur humaine. (p. 170)

En définitive, ce que Noël aurait voulu chercher dans une relecture correspond à ce qu'il cherche chez les gens. Non sans raison, Marie avait dit: "Vous êtes un vrai maniaque de la chaleur humaine et un vrai maniaque de la douceur" (p. 161)¹. En fin de compte, ce qui l'intéresse en littérature, c'est ce qu'il recherche dans ses relations avec autrui; comme le signale Holland, "the pleasure we seek in literary experience is feeling our fantasies managed and controlled so they become acceptable to our conscious ego"².

Cette "non-réponse" face à l'appel de ces oeuvres à la chaleur et à la douceur, engendre un sentiment de culpabilité. A deux reprises, il écrit dans son testament: "j'ai peut-être l'air d'être malheureux, mais ce n'est pas vrai. Je me sens seulement coupable". Mais, coupable de quoi?... de "ma lâcheté" (p. 170).

La question de la culpabilité est donc associée à la

¹ François Ricard a analysé la façon dont la douceur, dès le premier roman de Poulin, est liée à la mort. Voir, "Jacques Poulin: de la douceur à la mort", pp. 100-101.

² N. Holland. The Dynamics of Literary Response. New York, W. Norton and Company inc, 1985, p. 313.

lâcheté; maintenant, il faudrait essayer de voir à quoi tient cette lâcheté. Le début du Coeur de la baleine bleue nous fournit des pistes. En effet, essayant de se rappeler le début du poème de Saint-Denys Garneau, Noël parle de l'oubli comme d'un mécanisme de défense, de rejet de "ce qui me menaçait" (p. 21). On pourrait ainsi rapprocher cette crainte et le refus de relire certains livres. Seulement, ce sentiment serait associé ici à une interpellation trop forte de la part des oeuvres citées. Les lettres à un jeune poète sont certes graves, et elles ont une force énorme pour appeler à la lutte, à ne pas se laisser vaincre par des moments de dépression, de noirceur dans l'âme.

Un des commentaires faits à la vieille Marie dans son "testament" explique aussi cette crainte:

Je voudrais, en même temps, que vous commenciez à m'oublier à partir de maintenant et tout doucement, un peu plus chaque jour; je veux dire, que vous commenciez à me transformer dans votre souvenir (p. 171)

Voilà, à notre avis, la clé du problème de la relecture: le souvenir. De la même façon que la disparition de Noël provoquera sa transformation dans les souvenirs de Marie, le fait de lire un roman et de le laisser de côté transforme le roman lui-même. Volkswagen Blues présente un exemple bien clair à ce propos. Jack, après avoir beaucoup lu, ne conserve qu'une vague idée des différents livres. Et, qui plus est, il lui arrive même de modifier leurs titres... "Dans ma tête, il y a une espèce de brume permanente et tout est embrouillé" (p.

32) ¹.

Le temps, donc, participe à la (dé)construction que le lecteur fait d'une oeuvre. On comprend, dès lors, que Noël, dans Le coeur de la baleine bleue, soit capable d'associer chacune de ses oeuvres préférées à une seule idée: la chaleur humaine, pour les lettres de Van Gogh, ou la gravité, pour les Lettres à un jeune poète de Rilke.

Jack, dans Volkswagen Blues, confirme notre hypothèse et montre comment le temps modifie le souvenir des lectures, d'où le fait qu'une relecture se présente sous le signe d'une menace. Jack, qui normalement relit les oeuvres qu'il aime, se refuse par exemple à relire On the Road, tout simplement parce que son souvenir d'adolescent était trop beau pour être détruit, et parce que, étant un des livres trouvés sur son frère Théo par la police, une relecture risquerait d'en altérer sa vision dorée². Lorsqu'il n'y a pas eu de relecture, le temps "adapte" les oeuvres à la sensibilité des lecteurs. Comme le signale Holland, le lecteur cherche dans la lecture ce qui contribue à affirmer sa personnalité.

Dans le cas de Noël, dans Le coeur de la baleine bleue, on pourrait caractériser sa lecture d'"unidirectionnelle": ne relisant pas, il transforme les livres dans sa tête et les réduit à une caractéristique générale. C'est une lecture qui tient davantage compte de la partie de lui-même qui a besoin d'être "nourrie": la chaleur humaine, la profondeur de son

¹ Cela nous fait penser à Adrien Thério qui, ayant relu deux chapitres des Brèves années, s'est étonné d'entendre Claire Martin parler de Menaud. Il avoue avoir complètement oublié cela. Voir D. Smith. Op. cit. p. 281.

² Comme le signale Holland, "meaning (...) is not static but dynamic". Op. cit. p. 162.

esprit¹.

Les lectures et relectures de Jack vont dans le même sens. Sa vision des livres est réellement changeante, mobile. Un même livre peut jouer le rôle d'ami en temps "normal", et un rôle de menace en temps d'écriture. Jack avoue être incapable de lire ses auteurs préférés quand il écrit, "parce que les livres des autres le rendaient impatient et parfois même jaloux" (p. 42). Cela nous fait penser, toutes proportions gardées, à Montaigne qui avouait: "Quand j'écris, je me passe bien de la compagnie et souvenance des livres (...) Aussi que, à la vérité, les bons auteurs m'abattent par trop et rompent le courage"². Toutefois, lorsque le sentiment de menace disparaît, la relecture devient une pratique habituelle.

Volkswagen Blues présente d'autres exemples qui soulèvent des questions fondamentales au sujet de la relecture. On sait que Jack a ses auteurs préférés, qui ne sont pas trop nombreux: "Hemingway, Réjean Ducharme, G. Roy, Salinger, Boris Vian, Brautigan et quelques autres". Jack aime également certains livres "qu'il relisait souvent et qui étaient pour lui comme de vieux amis" (p. 42). S'il relit, c'est parce que, entre amis, il se sent en sécurité. On pourrait signaler que le choix de ces auteurs, tous des écrivains reconnus et consacrés par la critique contemporaine, rend compte aussi, de façon indirecte, du statut socio-

¹ D'après André Major, cette quête de douceur et de tendresse rapproche les romans de Jacques Poulin (Jimmy) et de Gilles Archambault (Le tendre matin). Dans "A la recherche de la bonne tendresse". Le Devoir, 22 mars 1969, p. 15.

² Voir les Essais III, ch. 5, Paris, La Pléiade, p. 979.

I
culturel du protagoniste. D'après B. Abraham¹, le niveau de scolarisation entretient un rapport étroit avec le phénomène de la relecture, l'université étant "un des lieux où la relecture est, en un sens, une pratique instituée"². La Sauterelle, mécanicienne de profession, lit tout ce qui lui tombe sous la main, sans distinction et sans faire de commentaire, ce qui ne l'empêche pas de proclamer en même temps l'importance de la relecture³.

Jack est intéressé à relire des livres ayant un rapport avec le voyage des explorateurs canadiens à Saint Louis⁴. Ses lectures sont liées au monde héroïque de la conquête américaine. Ce que l'on constate, c'est qu'il a du mal à distinguer le temps réel de la lecture et le temps de la fiction. "La relecture comme mode d'accrochage aux textes anciens est...une manière de dénégation du temps qui passe et de l'histoire"⁵, écrit B. Abraham. En effet, toute relecture contribue à créer chez Jack un état de pensée ancré dans le passé. Relecture et lecture s'inscrivent ainsi dans un même et

¹ Cf. B. Abraham. "A propos de la relecture" dans Semen I, Annales de l'Université de Besançon. Paris, Les Belles Lettres, 1983.

² Ibidem, p. 92.

³ A noter aussi le parallélisme allégorique existant entre cette métisse, partagée entre deux cultures, et sa façon de lire.

⁴ Nous ne nous attarderons pas à analyser en profondeur la présence d'un intertexte américain dans Volkswagen Blues, sujet qui a été étudié par Jonathan Weiss dans "Une lecture américaine de Volkswagen Blues" et par Anne-Marie Miraglia dans "Lecture, écriture et intertextualité". Les deux articles ont été publiés dans Voix et images, 43, automne 1989.

⁵ B. Abraham, Loc. cit. p. 85.

unique axe: celui du souvenir.

Ce phénomène de la relecture apparaît dans des situations limites qui supposent une "déconnexion maximale comme condition d'une connexion idéale"¹. En effet, Jack avoue qu'il se sent mal dans sa peau: "Il y a des jours où vous avez l'impression que tout s'écroule". De façon inconsciente il essaie de nier la vraie cause de son malaise. "Ce n'est pas une question d'âge...J'ai eu quarante ans la semaine dernière" (p. 14). Ce refoulé sort de son inconscient pour être nié dans sa conscience. Au fond, il dit: "Mais oui, c'est une question d'âge". Se trouvant dans une impasse, une charnière dans l'âge des hommes, il essaie de perdre de vue ce qui l'entoure vraiment pour "chercher quelque chose" à quoi "se raccrocher" (p. 14). Et c'est dans le passé qu'il le trouve: "J'ai pensé à mon frère. C'était mon plus grand chum autrefois" (p. 14).

Cette présence du souvenir agit de telle sorte que Jack, sans s'en rendre compte, est situé dans un temps répétitif, dans un "éternel retour" à un passé qui semble vivant. En ce sens il s'oppose à la Sauterelle qui, elle, lit du nouveau, et quand elle relit, c'est avec une vision d'avenir, de changement. La Sauterelle valorise la relecture en tant qu'elle permet un enrichissement, un changement de point de vue par rapport à la première lecture.

La position de la Sauterelle rejoint celle de certains critiques, comme Michael Riffaterre et Inge Crosman qui insistent sur la nécessité de relire. Crosman, par exemple, considère que "c'est seulement du point de vue rétrospectif qu'on peut parler de système, les différents cadres et leurs

¹ B. Abraham. Loc. cit. p. 90.

points d'intersection, et déterminer leur fonction. A la première lecture, le lecteur est pris (...) dans un réseau référentiel simultanément par les différents cadres qui entrent en jeu"¹.

M. Riffaterre parle même de deux types de lecture différents². La première, heuristique, se limite à parcourir la page "de haut en bas, du début à la fin"³. Une deuxième lecture, herméneutique et rétroactive, rappelle au lecteur "ce qu'il vient de lire et en modifie sa compréhension à la lumière de ce qu'il décode maintenant"⁴.

C'est précisément cette capacité de changer le point de vue d'une lecture par la relecture qui pousse Jack, à la fin du roman, comme nous l'avons signalé auparavant, à ne pas vouloir relire un roman qu'il aimait. Il s'agit de On the Road de Jack Kerouac. Pourtant, cela semble bien étrange si l'on sait que c'est un des livres qui avaient été trouvés sur Théo au moment de son arrestation. Comment cela se fait-il que Jack, voulant suivre sa piste et ayant lu ou relu à ces fins The Oregon Trail Revisited, La pénétration du continent américain par les Canadiens français, laisse de côté le livre que son frère avait choisi? Cette fois-ci, c'est encore le souvenir qui est à la base de ce choix. Si au cours de la relecture on se situe dans un moment passé déjà vécu, dans le

¹ I. Crosman. "Poétique de la lecture romanesque".
L'esprit créateur, XXI, 2, 1981, p. 79.

² Bien que sa théorie ait été conçue à partir de textes poétiques, son application s'étend à la lecture de l'ensemble des textes littéraires.

³ M. Riffaterre. "L'illusion référentielle". Loc. cit.

⁴ M. Riffaterre, Ibidem, pp. 86-87.

cas de cette non-relecture, Jack réussit à garder "intact le souvenir" de sa première lecture. Au fond, il y a une peur chez lui, peur de trouver quelque chose d'autre qu'un "voyage ayant les allures d'une fête continuelle" (p. 258). Bien que l'Amérique ait pris de plus en plus un visage de violence, il préfère jusqu'au tout dernier moment rester aveugle, ancré dans son passé, dans le souvenir d'un style puissant et enchevêtré comme les routes immenses de l'Amérique.

Qui n'a pas relu n'a pas lu... Voilà qui témoigne de l'impossibilité d'atteindre une lecture définitive d'une oeuvre, le texte littéraire étant inépuisable. Nous pourrions dire à notre tour "qui a relu, n'a toujours pas lu". La lecture implique un éternel retour.

II) ECRITURE, RELECTURE ET ALTERITE

La relecture, phénomène représenté fréquemment chez Poulin, est également associée à l'auto-correction de manuscrits de la part des écrivains. C'est le cas de Jim, par exemple, qui écrit "presque d'un seul jet" (p. 5) sa première lettre à Marika, en concrétisant des mots qui se bouscullaient dans sa tête. Après avoir libéré cette énergie intérieure qui se manifestait à travers les mots, il établit une sorte de "lecture-censure" et remarque un "ton inconvenant et quelque peu exalté" (p. 16). Cela fait que cette première lettre, provenant d'un acte d'écriture non censuré par une lecture critique simultanée, s'avère méprisable, inféconde. La lettre ne sera pas envoyée à Marika. Par contre, Jim décidera de la garder pour un de ses prochains romans.

Cet exemple nous permet de percevoir la différence

existant entre la façon d'écrire un texte littéraire et celle d'écrire un autre qui ne le serait pas. Cela pose également le problème de leur réception de la part de leur auteur. L'écriture "d'un seul jet", dépourvue de toute "lecture-censure", donne comme résultat un texte qui, d'après Jim, ne peut pas être destiné à être purement et simplement un texte non littéraire.

Dans son cas, la relecture qui suit un acte d'écriture fonctionne par rapport à un code. C'est une lecture fonctionnelle, non gratuite, qui a pour but de mesurer l'accord ou le désaccord du texte lu avec l'image de ce qui est considéré comme étant acceptable par l'écrivain. La lecture de l'écrivain-lecteur est une lecture qui décode son texte par rapport au code de lisibilité établi par l'écrivain lui-même. Comme dans le monde platonicien, encore une fois, l'écrivain, en relisant, compare son texte avec son idée; de là ses critiques et ses corrections. Sa relecture engendre, donc, une nouvelle écriture.

Dans le cas de la lettre de Jim, le code tend à contrôler la composante affective du texte. Le ton de sa lettre, nous l'avons dit, est "inconvenant et quelque peu exalté" (p. 16). Cela implique donc que l'écrivain représenté par Poulin cherche à s'éloigner de tout excès. Curieusement, ce qui lui semble excessif dans la vie réelle (envoyer cette lettre), paraît tout à fait acceptable dans le contexte d'une fiction littéraire. Pourquoi en est-il ainsi?

Les réflexions de Bakhtine peuvent nous aider à éclairer cet exemple. D'après lui, l'écriture est "déplacement vers

l'altérité"¹. Jim, ayant écrit ce texte et l'ayant trouvé par la suite "excessif", a découvert en fait cette "autre voix qui résonne dans la parole d'un même sujet" ². C'est lui qui l'a écrit, et pourtant, une fois écrit il ne s'y identifie plus.

Mais pourquoi Jim refuserait-il d'envoyer ce texte-là à Marika, et pourquoi déciderait-il cependant de le garder pour un de ses récits ? Cela pose, encore une fois, la question de l'altérité en écriture qui, comme le signale Bakhtine, "ne demande pas d'audience, parce qu'elle ne se propose pas d'informer, de persuader, d'éduquer, de sensibiliser. Elle se donne dans le taire"³.

Par contre, s'il le donnait à lire comme texte non littéraire, cela impliquerait que ce qu'il dit lui appartient, qu'il ne se détache pas de ce "je" du discours. Contrairement au texte littéraire, cela signifierait une affirmation du "Même". C'est que la parole littéraire entraîne toujours une certaine distinction⁴. La distance est "la condition qui donne une forme artistique au contenu"⁵. La parole littéraire est toujours indirecte, dialogique, parole ironique, parole qui garde ses distances, "qui ne s'identifie pas entièrement avec ce qu'elle dit, qui n'est pas à prendre à la lettre, littéralement, parce qu'elle est justement parole

¹ Voir Augusto Ponzio. "Altérité et écriture d'après Bakhtine". Littérature, 57, 1985, p. 119.

² Ibidem.

³ Ibidem, p. 121.

⁴ Cf. Bakhtine, Esthétique de la création verbale. Paris, Gallimard, 1984, p. 330.

⁵ A. Ponzio. Loc. cit. p. 124.

littéraire"¹. C'est alors que son texte commence à "être esthétique, lorsque son auteur se trouve au dehors"².

Notre hypothèse se confirme d'elle-même dans Le vieux chagrin où Jim, voyant son incapacité à contrôler ce qu'il a écrit, nous lance une blague et dit: "Certains jours, une surprise m'attendait: en relisant le texte de la veille, je découvrais que la phrase laissée en suspens avait été complétée et que plusieurs autres phrases avaient été ajoutées. Quelqu'un était monté au grenier pendant la nuit et avait écrit un bout de mon histoire, à ma place..." (p. 61). C'est une remarque sur la duplicité, sur le dédoublement intérieur de l'écrivain qui ne se reconnaît pas en ce qu'il écrit. Jim ira encore plus loin et sera très explicite: "parfois même, j'avais l'impression que l'auteur était un autre que moi" (p. 61). Cette allusion à l'autre est tout à fait sans équivoque.

D'ailleurs, ce motif de l'autre revient et Jim avoue que même quand on lui posait des questions sur son travail, il disait des choses auxquelles il n'avait pas du tout réfléchi: "c'était comme si un autre parlait à ma place" (p. 138). L'expérience de l'altérité en écriture est ressentie de façon très claire par de nombreux écrivains. Pour ne citer qu'un exemple, Michel Maurette, écrivain catalan-français, avoue franchement qu'il se sent dédoublé, comme Jim qui, en reprenant son travail le matin, s'étonne de voir que quelqu'un d'autre est venu terminer son texte de la veille. Maurette,

¹ A. Ponzio. Loc. cit. p. 125.

² C'est l'exotopie dont parle Bakhtine. Op. cit. pp. 193-194.

parlant de cet autre "moi" qui habite l'écrivain, dit: "c'est un être exigeant, tyrannique et fantasque. Certains matins d'hiver il m'oblige à rester dans une pièce froide..."¹.

L'écriture, donc, est un acte qui suspend une partie du moi "éveillé". L'espace d'un instant, elle donne la voix à la partie du moi qui, comme le dit Jack, "a oublié de vivre". L'écriture est ainsi la voix donnée au silence et à l'oubli. C'est, en fait, la projection d'un désir, une partie de soi-même, "ma moitié féminine, ma moitié douce" (p. 153).

Cette altérité en écriture est très évidente chez Jack qui, dans Volkswagen Blues, avoue avoir construit tous ses romans de la manière suivante: "dans un certain décor, il y avait mes deux personnages en présence l'un de l'autre et il [Jack] les avait regardés vivre en intervenant le moins possible" (p. 91). Le dédoublement de l'écrivain est total. C'est le regard sur l'Autre. L'autocorrection supposerait un redoublement de ce regard sur l'altérité. Les personnages de Poulin l'utilisent souvent. Toutefois, l'écrivain idéal étant celui qui n'a pas besoin de relire, il n'est pas étonnant de ressentir une certaine méfiance face à ce type de relecture. Ainsi, le phénomène de la relecture comme autocorrection est poussé à l'extrême dans Les grandes marées. L'Auteur devient la caricature de ce que les autres écrivains vivent dans les autres romans de Poulin. Si Jack considère que la première phrase est très importante, l'Auteur des Grandes marées la "recommence tous les jours", parce qu'elle "contient encore une ou deux faiblesses", et que "ça ne donne rien d'aller plus

¹ Michel Maurette. Le rêve d'écrire. Blainville-sur-mer, L'amitié par le livre, 1986.

loin si la première phrase n'est pas parfaite" (p. 135). De même que Jim dans Le vieux chagrin cherche à construire son roman sans y parvenir, l'Auteur des Grandes marées se fâche quand on lui demande de préciser le sujet de son livre: "Comment voulez-vous que je le sache puisque je ne l'ai pas encore écrit?" (p. 135).

Evidemment, chez Poulin on finit toujours par nuancer le sérieux de ce qui tient à coeur à ses personnages. La meilleure façon de contrebalancer la gravité de certaines de leurs réflexions, c'est d'en faire une sortie humoristique, voire ironique et caricaturale¹. Trop relire nous empêche même de vivre.

III) ECRITURE SANS RELECTURE: L'EXEMPLE DE JACK KEROUAC.

L'exemple de Jim relisant le texte qu'il a écrit à Marika dans une crise d'écriture nous semble éloquent parce qu'en plus de représenter un type particulier de relecture, il illustre ce que Jack appelle "l'écrivain idéal". En effet, dans Volkswagen Blues toute une scène est consacrée à la description des prouesses de cet écrivain à la Kerouac, idole de Jack Waterman². Le moment où Jim écrit cette lettre à Marika ressemble étonnamment à la description de Volkswagen

¹ Gilles Marcotte a déjà noté que plusieurs passages des romans de Poulin, même s'ils racontent quelque chose de grave, ont "une légèreté qui déconcerte le lecteur sérieux, le lecteur à idées". Voir "Lisez Jacques Poulin, faites de beaux rêves". Le Devoir, 12 mai, 1979, p. 5.

² Les allusions à Jack Kerouac sont assez fréquentes parmi les romanciers québécois. Signalons notamment sa présence dans l'oeuvre de J. Godbout (Une histoire américaine et Le couteau sur la table, par exemple) et dans celle de V. L. Beaulieu.

Blues:

Un beau soir, l'écrivain idéal est assis au bar Sainte-Angèle, dans la salle du fond, lorsque l'idée d'un roman lui vint tout à coup. Il n'a pas écrit de roman depuis deux ans peut-être et ce soir-là, pendant qu'il sirote un verre de Tia-Maria avec des amis dans un bar du Vieux Québec, voilà que cette idée lui arrive à l'improviste.

(...)

Il dit excusez-moi et il se dirige vers le comptoir. Il emprunte un stylo à la barmaid. Il écrit la première phrase sur une serviette en papier. Mais il lui vient immédiatement une deuxième phrase, alors il l'écrit sur l'autre côté de la serviette. Elle est plus longue que la première, mais elle est toute préparée à l'avance, elle aussi, et il n'a pas de mal à l'écrire; elle est exactement dans le ton qui convient.

Au moment où l'écrivain se dispose à rejoindre ses amis, une troisième phrase arrive, mais il ne reste plus de place sur la serviette.

(...)

(...) aussitôt les mots arrivent! Ses amis les mots sont fidèles au rendez-vous. Ils arrivent en masse, ils se bousculent. Il est très heureux de les voir et il écrit comme un fou, comme un maniaque. (pp. 48-50)

Comme dans le cas de la lettre de Jim, l'écrivain idéal ne prévoit rien à l'avance; son écriture n'est pas a priori censurée par une auto-lecture parallèle et critique. Elle est tout à fait proche du concept d'écriture chez Jack Kerouac:

Never afterthink to "improve" or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind (...) tap from yourself the song of yourself blow!- now! your way is your only way -"good"- or "bad"- always honest

(...) because not "crafted"¹.

L'écriture idéale, dans un premier temps, s'éloigne de tout état de conscience marqué; l'écriture devient automatique et la lecture n'existe qu'à un niveau primaire. C'est un simple instrument d'écriture (pour écrire, il faut bien savoir lire)². C'est une lecture instrumentale. Cette lecture se distingue donc de la deuxième lecture, qui fait partie de la correction, et qui travaille dans ce qu'Iser appelle le régime de la déconnexion. Dans la lecture qui juge un texte, le lecteur n'adhère pas totalement au récit. Le niveau de connexion distingue une lecture de l'autre.

Mais, hélas! chez les personnages écrivains représentés dans les romans de Poulin, il est clair que cet écrivain dont rêve Jack est, à de rares exceptions près, bel et bien un écrivain "idéal" au sens platonicien du terme. Les écrivains en chair et en os qu'on représente dans les différents romans ne sont qu'une ombre bien lointaine de cette perfection souhaitée. En effet, face à cet écrivain qui écrit d'une traite "le plus beau texte au monde", les personnages de Poulin connaissent tous sans exception d'énormes difficultés dans leurs projets d'écriture. A un moment ou à un autre, ils sont bloqués, et ce flux d'écriture dont rêve Jack dans Volkswagen Blues est interrompu.

En ce sens, Poulin, voulant idéalement adhérer à une

¹ Jack Kerouac. "Essentials of spontaneous prose". Evergreen Review, Summer 1958, p. 73.

² Le Clézio pratique cette manière d'écrire "idéale", d'une traite et sans ratures. Voir Donald Smith. Op. cit.

conception de l'écriture-lecture à la Kérouac, constate son incapacité réelle. Pour Kerouac, le flux de l'écriture ne devait nullement être interrompu par une lecture critique. Il conçoit l'écriture comme une action continue, non interrompue par la conscience d'un écrivain-lecteur:

If possible write "without consciousness" in semi-trance (...) allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so "modern" language what conscious art would censor (...) No revisions (except obvious rational mistakes, such as names or calculated insertions in act of not writing but inserting)¹.

Kerouac est conscient du fait que la continuité de cet acte d'écriture constitué d'un seul jet, comme celui de Jim dans Le vieux chagrin, peut être brisée facilement par des phénomènes autres que la lecture simultanée de son texte par l'écrivain-lecteur-censeur. Un bruit, un geste, tout peut interrompre l'état créateur de l'écrivain et la suite automatique, spontanée de son écriture. C'est pourquoi Kerouac travaillait avec une machine à écrire où il n'était pas nécessaire de changer les feuilles²; ayant un rouleau, il évitait d'effectuer des manipulations qui pouvaient nuire à cette explosion des mots, allant de son cerveau au papier blanc.

Les problèmes d'écriture s'associent souvent à un phénomène de distraction (où plusieurs idées, images ou

¹ J. Kerouac. Loc. cit. pp. 72-73.

² Cf. Regina Weinreich. The spontaneous poetics of Jack Kerouac. A study of the fiction. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press, 1987.

préoccupations s'emparent du cerveau de l'écrivain). C'est le cas de Jim et de Teddy, qui, de manière assez semblable, se voient dans l'impossibilité de travailler, l'un sur son roman, l'autre sur une traduction, par la présence d'une femme dans les parages.

Mais, chose intéressante, les difficultés d'écriture peuvent provenir aussi de l'impossibilité d'écrire sans se relire. L'acte d'écriture, qu'on le veuille ou pas, est inexorablement associé à un acte de lecture. Toutefois, la relecture peut freiner le cours de l'écriture. Chez Poulin, l'écriture n'existe pas de façon isolée. Souvent, c'est la volonté de contrôler l'écriture par la lecture qui bloque le projet d'écriture même. La relecture est ainsi ambivalente. Lorsque c'est une relecture qui adhère au récit lu, l'écriture s'y enchaîne. Mais, dès que le lecteur "juge" son texte, l'écriture est bloquée.

Le cas du Coeur de la baleine bleue nous semble éclairant. Dans ce troisième roman de Poulin, nous lisons l'histoire de Noël, écrivain qui lit et relit le récit qu'il est en train d'écrire. Or, nous constatons que son récit se voit paralysé par le fait que son acte d'écriture est associé et subordonné à un acte de lecture. Noël a commencé à écrire l'histoire d'un viol. Jim, un cowboy, solide buveur de Nestlé Quick veut violer une jeune fille qu'il a emprisonnée et enchaînée. Or, voilà que son projet d'écriture se voit arrêté, modifié, par l'action d'une lecture d'autocorrection. Voulant à tout prix poursuivre son histoire de viol, il refuse le cours que son roman est en train de prendre.

En effet, de façon assez comique, cette histoire est menacée par le fait, apparemment banal, que la jeune fille est

une "maudite Balance". Quand Noël commence à réfléchir à ce signe du zodiaque, il perd le contrôle des mots. Parlant de la Balance, il pense à lui, incapable de prendre des décisions. Cela lui fait croire que le viol ne sera donc pas possible. De là, il passe à Brigitte Bardot, une Balance, elle aussi, et imagine le ridicule d'une scène de viol du sex-symbol français. D'une simple affaire de Balance, Noël en a fait une de boussole. Il perd le Nord! L'histoire, d'après lui, ne peut plus se poursuivre. Evidemment, ce qui ne peut pas se poursuivre, c'est seulement son idée originale; une nouvelle histoire est toutefois là. La relecture, le rendant conscient de l'écart entre son projet initial et le résultat présent, devient paralysante.

Nous voyons que le pouvoir associatif des mots fait que le romancier perd tout contrôle de son récit et finit par raconter des histoires insoupçonnées. Tôt ou tard, la lecture vient juger de la "lisibilité" de ce que l'on a écrit. C'est elle qui a le pouvoir de prononcer le dernier mot, l'"imprimatur", le "nihil obstat"...

IV) LE RITUEL DE LA RELECTURE

Chez Poulin, l'écriture est un acte hybride, qui fonctionne en symbiose avec l'acte de lecture. De cela témoignent les nombreux exemples où l'écrivain relit ce qu'il a écrit la veille, afin de voir si cela tient ou non. L'écrivain qui devient lecteur essaie de dissocier le moment de l'écriture de celui de la lecture en vue d'être capable de produire une suite à son récit. Il lit tout en prenant une

distance par rapport à son texte. Mais, paradoxalement, cette distance est brisée dès que le lecteur prononce son jugement. Une fois qu'il dit un "je relus la phrase", "je vis qu'elle tenait", c'est l'écrivain qui prend le relais du lecteur, qui retrouve ainsi l'éternel présent de l'écriture.

Pour l'écrivain, la lecture est une auto-censure, et suppose une objectivation (dans le sens de "considérer comme un objet") de quelque chose qui lui appartenait en tant que créateur. Si on parle à la manière de Sartre, cette façon de lire implique que l'on jette un regard sur l'en-soi. Quand il écrivait, par contre, l'auteur était en déconnexion totale, et "vivait" le moment de l'écriture comme un pour-soi. La relecture pour lui est un acte de déconnexion. En se lisant, il doit toujours se rappeler la littérarité de ce qu'il lit. Toute suspension de son activité sensorielle n'est autorisée que comme signe de la valeur esthétique de l'oeuvre qu'il relit. Son écriture, donc, se nourrit d'une relecture particulière.

C'est aussi une relecture "nourriture", énergisante, qui a des effets libérateurs en ce qui a trait à ce tourbillon d'idées qui bouillonnent à l'intérieur de l'écrivain. Jim et Jack interrompent souvent leur travail d'écriture à un moment où ils pensent pouvoir enchaîner de façon presque automatique le lendemain.

Cette relecture a donc quelque chose de rituel. Elle se produit toujours dans les mêmes circonstances, dans un cadre strict et précis: la salle en haut pour Jim, sa chambre pour Pierre Delisle (d'ailleurs, il signale qu'il se sent dérangé quand il doit travailler chez Simon), etc. Cette lecture entraîne une suspension du temps. L'écrivain, par la

relecture, retourne au moment de l'écriture, une écriture qui s'éternise ainsi comme s'il s'agissait d'un moment unique¹.

Cette lecture, faite non pas par un lecteur ordinaire mais par un écrivain-lecteur, met paradoxalement en question la supériorité de l'écrivain vis-à-vis du lecteur. La construction définitive d'un récit va dépendre de la compétence de cet écrivain comme lecteur, et plus précisément de la suite de ses performances comme relecteur.

Peu importe ce qui s'est passé entre la veille et le moment de se remettre à écrire. Après avoir relu la dernière phrase, l'écrivain-lecteur retourne au moment de la création. La lecture devient ainsi l'instrument de l'éternel retour. Cela évoque les rituels primitifs où la diction ou la lecture d'un mot magique suspend le temps et renvoie les initiés au monde sacré de la création, des premiers temps². Seulement, chez l'écrivain, les mots changent parce qu'en fait, l'éternel retour dont il a besoin est un retour partiel, non pas à l'instant premier de sa création, mais à celui de sa réalisation la plus immédiate. Sa lecture fait de son temps d'écriture un point en expansion, en croissance; à la différence des peuples primitifs, sa création ne se fait pas dans un instant unique, mais, comme dans la tradition judéo-chrétienne, en plusieurs jours.

Or, souvent la simple lecture d'une phrase est

¹ Le fait même que les personnages se racontent des contes et des légendes renvoie à cette image du recommencement. Comme le signale G. Bonsignore, ce sont des récits qui renvoient à un temps différent. "Jacques Poulin: une conception de l'écriture". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-86, p. 26.

² Cf. Mircea Eliade. Naissances mystiques, Paris, Gallimard, 1959.

insuffisante pour déclencher l'acte d'écriture. C'est là qu'entrent en jeu d'autres types de lecture, dont Le vieux chagrin rend compte. C'est là que nous constatons l'existence de deux temporalités bien définies associées au monde de l'écriture et de la lecture.

Lorsqu'on parle d'écriture, il peut y avoir deux façons différentes de lire, associées à deux temporalités distinctes. Dans le cas de cette lecture qui abolissait le temps et qui déclenchait l'écriture, on pourrait parler du temps arrêté, du temps du travail. Par contre, quand cette lecture devient inefficace, incapable de lier le moment d'écriture passé à celui du présent, l'écrivain vit dans une nouvelle temporalité, celle de la patience:

La patience dit un autre temps, un autre travail, dont on ne voit pas la fin, qui ne nous assigne aucun but vers lequel on puisse s'élancer par un rapide objet (...) où il n'y a pas de bornes ni de formes, où il faut subir l'appel désordonné du lointain¹.

Sur ce point, Poulin se rapproche de tous ces écrivains qui, à partir de 1840, parlent de sacrifice en littérature². Par exemple, en 1846 Baudelaire donne des conseils aux jeunes littérateurs, rendant compte d'un changement dans sa conception de la pratique d'écrivain. De façon ironique, il commence par dire "Il n'y a pas de guignon. Si vous avez du guignon, c'est qu'il vous manque quelque chose"³. Cette

¹ M. Blanchot. L'espace littéraire. Paris, Gallimard, 1955, p. 161.

² Voir Claude Abastado. Mythes et rituels de l'écriture, Bruxelles, Ed. Complexe, 1979, p. 184.

³ Cité par Abastado. Ibidem, p. 185.

conviction est partagée par Gautier, les Parnassiens, Mallarmé, les Symbolistes, ainsi que par quelques romanciers comme Flaubert, les Goncourt et Maupassant.

Poulin se rapproche aussi de Rilke et de Van Gogh, auteurs qu'il cite souvent au sein de ses romans. Van Gogh, parlant de peinture, dit: "Qu'est-ce que dessiner? Comment y arrive-t-on? c'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut." Comme les personnages de Poulin, il signale qu'il ne sert à rien de frapper fort. Ainsi, Jack et Jim se disent "l'écrivain le plus lent au Québec". La lenteur se nourrit de lecture. Van Gogh trouve une justification de cette lenteur dans la nature, où les choses croissent lentement. Nous ne sommes pas nature morte. C'est pour cela qu'il considère qu'il est "sot" de parler d'"artistes doués et non doués"¹.

Comme dans toute relecture, le lecteur vit un acte paradoxal, dans la mesure où il est exposé à la surprise et à la déception². Il se peut que notre lecture nie à la fois les attentes que nous avons vis-à-vis du texte ou bien qu'elle les confirme tout en supprimant toute surprise vis-à-vis de notre texte.

En définitive, l'écrivain-lecteur chez Poulin possède un statut assez complexe, comportant une part d'idéalisme qui

¹ Cité par Blanchot. Op. cit. p. 161.

² François Ricard signale que, "si paradoxal que cela puisse paraître, il faut mourir pour trouver non seulement la douceur (...), mais encore la liberté (...), deux choses que procure aussi l'écriture, dans la mesure où elle se fonde sur le rêve, la féerie et la libre imagination". Dans "Jacques Poulin, de la douceur à la mort", p. 102.

rattache l'écriture à un acte incontrôlable et une part de travail élaboré, fruit d'une activité qui s'associe à la lecture.

Parlant de l'écriture et de la lecture, il est impossible de savoir laquelle précède l'autre, laquelle engendre l'autre. L'une ne vit pas sans l'autre, la présence de l'une annonce irrévocablement l'arrivée de l'autre. Déjà les Anciens parlaient de l'éternel retour dans le cycle de la création. Les saisons se succèdent, la vie surgit après la mort, la mort est paradoxalement source de vie. D'ailleurs, beaucoup d'écrivains associent l'acte d'écrire à la mort. C'est le cas de Kafka, ou de Rilke¹. Par l'écriture et par la lecture, le cycle de la création devient éternel.

V) "LA VIE EN TEXTE", OU LES PRE-TEXTES A LA RELECTURE.

Pour le romancier représenté chez Poulin, la lecture de l'extrait écrit la veille s'avère parfois un instrument inefficace pour déclencher l'écriture. La lecture est alors remplacée par un événement vécu. Ainsi, Jim a beau s'entêter à lire et à relire son texte, et à vouloir tomber amoureux de Marika pour écrire son histoire d'amour, il doit avouer que c'est grâce à la Petite que son histoire en panne "redémarrera" (p. 43). Evidemment, le visage de la jeune femme de son histoire coïncidera fidèlement avec celui de la Petite.

De la même façon, Noël, relisant son histoire de viol, remarque que la prisonnière de Jim est une "maudite Balance".

¹ Voir Maurice Blanchot. Op. cit.

Tant Jimmy que Noël se sentent très agacés par ce qui semble être un grand obstacle à la bonne continuation de l'aventure, une Balance étant censée être très indécise. A ceci fait suite le commentaire de Noël: "évidemment, c'était moi la balance"...

Le vieux chagrin présente des prises de position très claires de la part du narrateur écrivain, Jim. Pendant notre lecture nous avons été frappés par la multiplication des scènes qui prennent pour motif le départ de sa femme avec Superman, scène qui, comme nous l'avons souligné, apparaît déjà dans Le coeur de la baleine bleue. Jim sera cependant très explicite: l'écrivain a toujours la consolation d'introduire une scène désagréable dans un de ses romans. La vie devient prétexte à l'écriture, et l'écriture devient ainsi salut, guérison. Sa vie se transformant en une fiction qui se donne à lire, il parvient à la dominer, à s'en distancier, à la lire comme s'il s'agissait de quelque chose d'étranger à lui. De cette façon, l'écriture et la lecture deviennent des activités permettant d'échapper à une obsession, à une menace, à une hantise.

L'écriture présente donc deux grandes sources d'approvisionnement: la lecture et la vie quotidienne. Chez Poulin, toute écriture étant fondée sur le vécu, on peut dire un peu à la suite de Scholes¹ non pas que "tout est texte", mais que tout est susceptible d'être texte, tout devient écriture-lecture en puissance.

Ecriture, lecture et vie sont intimement reliées. Dans Le

¹ R. Scholes. Protocols of Reading. New Haven. Yale University Press, 1989.

vieux chagrin, par exemple, si la lecture de la dernière phrase devient source d'écriture, c'est aussi parce que cette écriture s'est nourrie auparavant des événements vécus par l'écrivain. Autrement dit, sans événements vécus, il n'y a ni lecture ni écriture. Dans la vie, tout devient texte.

Au vu de ces faits, quelques questions nous assaillent. D'abord, puisque l'écrivain semble conscient du fait que le vécu peut devenir et, le plus souvent, devient écriture-lecture, ne pourrait-il pas provoquer les événements pour pouvoir ainsi écrire? Ou encore, ne les vit-il que pour les écrire? L'écriture dans le cas de Volkswagen Blues, par exemple, serait-elle un prétexte au voyage ou est-ce plutôt le voyage qui est un pré-texte de l'écriture? La lecture peut-elle aussi se transformer en expérience de vie?

Il nous semble que Le vieux chagrin sert à éclairer ces questions. En effet, on sait que Jim voulait écrire une histoire d'amour et qu'il était en panne, dérangé par un certain nombre d'événements inattendus. Comme écrivain partageant les idées de Hemingway sur l'écriture, il croit nécessaire d'écrire sur ce qu'il connaît le mieux. Il signale alors, clairement et sans équivoque, qu'il "décida" de tomber amoureux. Ainsi, l'écrivain peut aller jusqu'à provoquer la réalité en vue d'une création littéraire ultérieure.

Dans tous ces cas où nous retrouvons le vécu comme source d'un texte écrit et ultérieurement lu, on pose le problème du contrôle de l'inconscient par une écriture-lecture. Leclair signale bien que "tout texte s'ordonne comme voilement du défaut", "le texte littéraire règle ainsi son compte avec le réel et fait son affaire de l'objet en le transformant

paradoxalement en lettre"¹.

Ecrire est d'abord une tentative impossible de maîtriser le texte inconscient². Ne pouvant pas empêcher sa femme de partir, Noël va toutefois avoir recours à la parole littéraire, faisant du réel un simple événement de lecture.

Le fait d'écrire un seul mot (...) implique par lui-même que l'on contribue à la défense et à l'illustration du "bon ordre" qui ne veut rien savoir de l'inacceptable réel (...). La lettre écrite constitue, même sous couvert de vouloir re-présenter la coupure, une sorte de récupération du défaut³.

Le texte remplace l'inconscient. Le vécu devient matière à lire.

L'étroitesse des liens existant entre l'écriture et la vie semble être un lieu commun parmi les écrivains. Marie-Claire Blais, à qui Jack voue une admiration particulière, signale que pour écrire il faut d'abord comprendre ce qui se passe dans la vie, "il faut s'en approcher, il faut cette connaissance des êtres et des choses"⁴. Comme Poulin, elle parle de ce qu'elle connaît le mieux, une grande partie de ses personnages écrivent⁵.

¹ Serge Leclair. "Le réel dans le texte". Littérature, 3, Oct. 1971, pp. 30-32.

² Ibidem, p. 32.

³ Ibidem.

⁴ Cité par Donald Smith. Op. cit. p. 136.

⁵ C'est le cas de Paul dans L'Insoumise (1966), ou de Romaine dans Vivre, vivre (1969), ou de Mathieu et Mme. Argenti dans Une liaison parisienne, pour ne citer que quelques exemples.

I De la même façon, nous constatons que tout le jeu de ressemblances entre Jim et Marika, motif obsédant dans Le vieux chagrin, s'explique, dans une certaine mesure, par ce désir de maîtriser quelque chose qui échappe au contrôle du protagoniste. Ainsi, Jim avoue avoir le sentiment très aigu que la ressemblance entre Marika et lui était une chose extrêmement importante, et qu'il allait rater sa vie s'il n'en tenait pas compte (cf. p. 72). Cette réalité dont le sens lui échappe va tout de suite être insérée dans son roman où le héros se plaît avec le nouveau personnage féminin et "trouvait même qu'elle lui ressemblait physiquement"(p. 84).

Tout peut devenir texte: non seulement tout ce que nous vivons est matière à écriture mais aussi ce que nous lisons devient source d'expériences à vivre. Le vieux chagrin propose un exemple bien frappant. Nous avons constaté que le roman est construit à partir d'un jeu de ressemblances. D'une part, le récit qu'écrit Jim renvoie à ses propres expériences. Ce qu'il vit avec la Petite, avec Bungalow, et avec l'Inconnue devient écriture. Mais, d'autre part, nous trouvons aussi le phénomène contraire. Il va vivre une fiction. La lecture "s'incarne" chez lui dans ce qu'il considère comme réel. Ainsi, lorsque son frère rend compte de sa rencontre avec Marika, il décrit celle-ci par rapport à la fiction que Jim est en train d'écrire. Marika ressemble à Marlène Dietrich, ce qui la rapproche de l'héroïne de Jim, qui lui ressemble elle aussi. Nous constatons alors que dans le circuit vie-écriture-lecture, tout est relié: l'une engendre l'autre sans qu'on puisse vraiment établir un ordre de préférence.

Si Jim est capable de transformer sa vie en écriture, c'est aussi parce qu'il s'est nourri de ses expériences

d'enfance. En effet, le petit Jimmy, "ancêtre" le plus proche du Jim écrivain dans Le vieux chagrin, nourri par ses connaissances de la littérature enfantine, vit lui aussi une fiction. Pour lui, les événements de sa vie quotidienne sont perçus comme une matérialisation de certaines lectures. On n'a qu'à se rappeler les scènes où il s'identifie aux histoires du Chat Botté, du Capitain Nemo, d'Eliot Ness ou de Noé.

Ce qui est évident, c'est que le langage est inséparable de notre vie. Ce "tout est texte" dont parle Scholes dans son Protocols of Reading, est en fait répété comme un leitmotiv dans Faites de beaux rêves et dans Volkswagen Blues: "Die Sprache ist das Haus des Seins"... Par la représentation de ces actes de lecture-écriture, nous voyons Poulin s'approcher de la phénoménologie de l'esprit hégélienne. Heidegger, auteur dont Théo avoue avoir lu la Lettre sur l'Humanisme, signale dans La phénoménologie de l'esprit de Hegel¹ que "nous ne pouvons viser que parce que nous parlons".

L'écriture chez Poulin est ainsi l'action la plus écologique qui soit. Elle recycle tout; des "Puss and Boots", des "Oh Henry", des boîtes de sardines, des appareils de chauffage, l'étiquette d'un ventilateur²... Rien n'est perdu. Chez lui, le monde commence à fonctionner en harmonie, tout est utilisé. C'est la fin de l'ère du gaspillage.

Mais l'oeuvre de Poulin est surtout un recyclage de ce qui est inévitablement périssable: la vie même. Son oeuvre

¹ M. Heidegger. La phénoménologie de l'esprit de Hegel. Paris, Gallimard, NRF, 1984, p. 112.

² A ce propos, nous n'avons qu'à penser aux Grandes marées.

n'est pas seulement du "déjà vu"¹, elle est surtout du "déjà vécu". Ce "vécu" provient et s'approprie aussi bien du littéraire que des événements de la vie quotidienne. Chez Poulin tout peut être texte. La vie n'est pas tant un texte qu'une lecture en puissance. La vie n'est plus un songe, comme elle l'était pour Calderón de la Barca au XVIIe. siècle espagnol. En fin de compte, lire, c'est vivre.

¹ Cette prolifération de détails, et surtout cette récupération d'objets de la vie quotidienne est "de l'ordre du déjà vu". Voir Yves Thomas. "La part des labels et des marchandises dans Les grandes marées". Voix et images, 43, automne 1989, p. 43.

Chapitre IV

LES MOTS, MATERIAU DE LECTURE

Nous avons vu jusqu'à présent que les lecteurs représentés par Poulin vivent souvent des expériences particulières pendant leurs lectures. Le lecteur poulinien "voyage" soit par la rêverie, soit par des réflexions qui aboutissent à la création d'un désir nouveau, non vécu avant d'avoir lu un ouvrage précis. Puisque la lecture peut changer le lecteur, nous croyons important de réfléchir au pouvoir des mots qui, en fait, sont l'instrument, le "moyen de transport" pour se rendre dans ces horizons inconnus. Il nous semble ainsi nécessaire de nous arrêter à certains passages qui, directement ou indirectement, nous renseignent sur la façon dont Poulin conçoit le fonctionnement de la langue.

Selon K. Stierle, l'acte d'assigner un signifié à un signifiant représente la forme la plus élémentaire de la réception¹. Cette activité découle du caractère fondamentalement conventionnel du mot. Saussure parle du signe linguistique comme étant arbitraire². Peirce le considère comme essentiellement symbolique, étant donné que les rapports

¹ Cf. K. Stierle. "Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?". Poetica, 1975, p. 348.

² F. de Saussure. Cours de Linguistique Générale, Paris, Payot, 1922.

I entre le signe et son référent sont conventionnels¹.

Les personnages de Poulin avouent souvent que les mots échappent à leur contrôle. Les mots et les images tourbillonnent dans la tête de Teddy². Quand il les attend, ils ne viennent pas. Quand il veut dormir, voilà qu'ils commencent à se manifester. Les mots jaillissent à un moment où la conscience cède sa place à l'état de sommeil et d'inconscience. Il semble que la manipulation des mots soit quelque chose d'autre qu'une simple affaire de conventions.

Le narrateur des Grandes marées insiste souvent sur le fait que les mots ne viennent à l'esprit que lorsqu'on est détendu. D'où le fait que le traducteur marche dans le couloir lorsqu'il travaille. Il ne reste pas assis quand les mots ne viennent pas et qu'ils ne se trouvent pas dans le dictionnaire (p. 17). Jim, dans Le vieux chagrin, et Noël, dans Le coeur de la baleine bleue, vivent cette même expérience. Dès que les mots semblent bloqués, ils se mettent à faire "les cent pas"³. Dans le cas de Teddy, les mots "le tenaient éveillé une bonne partie de la nuit" (p. 15). Mais, une fois que le flux des mots semble arrêté, c'est l'image d'une femme qui le hante. Cette rêverie suit le même parcours que les mots; d'abord elle est désordonnée, peu précise, pour ensuite acquérir de plus en plus de netteté.

Quoi qu'il en soit, il est clair que les mots

¹ Charles Peirce. Ecrits sur le signe. Paris, Seuil, 1978, pp.161-166.

² Cf. Les grandes marées, p. 15.

³ Le vieux chagrin, p. 23. Le coeur de la baleine bleue, p. 23.

fonctionnent par association¹. Ce sont ces associations, d'ailleurs, qui permettent aussi bien la rêverie pendant la lecture, que la construction d'une synthèse finale de lecture. Les mots renvoient les uns aux autres. Souvent les associations semblent ne suivre aucune espèce de logique. A quoi tient ce caractère "incontrôlable" des mots? Où trouver le fondement de ces associations? Nous voilà, en fait, en train de poser le problème de la connotation et de la dénotation des mots.

Le terme connotation a été employé aussi bien par les linguistes que par les stylisticiens et les sémioticiens, sans pour autant avoir été défini de façon univoque². Au début des années soixante-dix, la notion de connotation se définit par opposition à celle de dénotation, en ce que la dénotation désigne la "propriété qu'a le signe de renvoyer à un objet extérieur à la langue. C'est donc à peu près équivalent de la fonction référentielle du langage"³. La connotation, elle, renvoie à toutes les valeurs supplémentaires du signe, qui s'ajoutent à cette fonction purement référentielle. On parle alors de connotations, au pluriel.

Dès lors, les études sur la connotation se sont multipliées. Parmi les plus intéressantes et innovatrices il faut souligner celle de Catherine Kerbrat-Orecchioni⁴. Dans

¹ C'est cette association même qui favorise le jeu intertextuel dans les romans.

² A ce propos, voir Marie-Noëlle Gary-Prieur, "La notion de connotation(s)". Littérature, déc. 1971, p.96.

³ Ibidem.

⁴ C. Kerbrat-Orecchioni. La connotation. Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 1977.

son essai, elle propose de distinguer des dédoublements dans les concepts de dénotation et de connotation. Ainsi, elle oppose un signifiant de connotation à un signifiant de dénotation, et un signifié de connotation à un signifié de dénotation. Une étude de quelques-uns des phénomènes qui s'y rattachent nous permettra de comprendre le fonctionnement des mots dans l'oeuvre de Poulin, et de prendre conscience de quelques phénomènes linguistiques qui peuvent influencer notre lecture.

I- CONNOTATION ET DENOTATION

Les grandes marées commencent par l'exergue suivant:

Un homme seul est un homme sans compagnie (...)
Un seul homme, c'est rien qu'un homme ...

Dictionnaire des difficultés de la langue française.
Larousse.

D'entrée de jeu, le lecteur de Poulin est mis en garde contre les pièges du langage. Comme Jim dans Le vieux chagrin, il doit se dire qu'il n'est pas pressé et se laisser entraîner par le pouvoir évocateur des mots¹. Le fait de citer le Dictionnaire des difficultés de la langue française, et plus précisément un tel exemple, engendre des valeurs signifiantes

¹ Nous sommes d'accord avec Jeanne Demers que l'emprunt de cet exergue à un ouvrage sur la langue est la preuve de l'importance que Jacques Poulin reconnaît aux pouvoirs du mot (cf. loc. cit. p. 29).

secondaires¹. Cela connote une sorte de mise en garde au lecteur sur son activité même de décodeur. Il fonctionne ainsi comme protocole de lecture. Cela connote également l'importance de la maîtrise d'un code pour parvenir à établir un acte de communication. Même avant d'entamer le roman, Les grandes marées proposent un problème de lecture.

Dans Les grandes marées, tous les personnages sont des francophones cultivés. Un auteur, un spécialiste des BD à la Sorbonne, un traducteur, une amatrice de la lecture ralentie, un homme ordinaire... Rien ne semble justifier de prime abord le fait qu'ils aient des problèmes de communication, et pourtant, nombreux sont les passages où on voit leurs conversations et leurs activités tomber en dérision par un "problème d'ajustement" dans leur emploi du code linguistique.

Une des difficultés dans l'utilisation de la langue, qu'elle soit écrite, lue ou parlée, découle du phénomène de connotation. Dans la connotation "le sens est suggéré, et son décodage est plus aléatoire"². Chez Poulin, cette problématique se concentre surtout sur ce qu'on appelle le signifiant de connotation, qui exploite les sens secondaires du matériau phonétique d'un mot, conditionnant ainsi sa réception. Dans ses romans nous repérons plusieurs phénomènes différents: la connotation par association d'images, le cratylisme, la paranomase et l'homonymie.

¹ Cela correspond à ce que Kerbrat-Orecchioni appelle signifié de connotation.

² Kerbrat-Orecchioni. Op. cit. p. 17.

A- L'association d'images.

Georges Mounin définit les connotations comme "les éléments qui, à la frange du signifié, rattachent le signifiant aux situations vécues le plus concrètement individuelles, du locuteur"¹. La Grande Sauterelle nous présente un exemple précis de ce genre de réception d'un mot. A la lecture d'un panneau de signalisation, entre Chatham et Windsor, qui indiquait le comté de Merlin, elle se rappelle:

dans la roulotte de son père, il y avait les treize volumes de l'Encyclopédie de la Jeunesse et que, lorsqu'elle était petite, elle lisait dans un de ces volumes une histoire qui parlait de l'Enchanteur Merlin. Il y avait le roi Arthur et Lancelot du Lac. Il y avait des chevaliers qui étaient à la recherche du Saint-Graal. Elle se rappelait une illustration, sur la page de droite, qui montrait un jeune et noble chevalier à côté d'un cheval blanc; il faisait une halte au milieu de la forêt et son visage était illuminé par la vision du Saint-Graal; et sous l'illustration un texte disait:

Sire Galahad
Sa force valait celle de dix hommes
Parce que son coeur était pur. (p. 184)

A la lecture du panneau du comté de Merlin, l'image d'un autre Merlin se déclenche. La Sauterelle revit ses lectures d'enfance. Les connotations de ce type sont parfois désignées par le terme d'"images associées", ce qui semble adéquat pour ces images composées "du souvenir des impressions sensibles et

¹ Cité par Kerbrat-Orecchioni. Op. cit. p. 120.

des actions externes ou internes" auxquelles on s'est livré¹. A partir d'une expérience personnelle, donc, la Sauterelle associe des contenus différents aux signifiants².

Ce phénomène se répète avec une fréquence assez notable dans Volkswagen Blues. Entendre un mot c'est retrouver le souvenir d'une chanson et même d'une lecture:

La fille dit que la même idée se trouvait dans une chanson de Georges Brassens et elle se mit à chanter:

Rien n'est jamais acquis à l'homme.
Ni sa force Ni sa faiblesse ni son coeur.
Et quand il croit Ouvrir ses bras,
son ombre est celle d'une croix.

-C'est un poème d'Aragon, dit-elle. Connaissez-vous? (p. 98)

Les expériences personnelles jouent, donc, un rôle prépondérant au moment d'établir des associations de mots. Ces exemples où les personnages de Poulin se laissent entraîner

¹ Dans ce cas-ci, la sonorité des mots réactive le souvenir des lectures de l'enfance. Au signifiant de dénotation propre au panneau indiquant le comté de Merlin au Canada, s'ajoute le signifiant de connotation renvoyant la Sauterelle au conte de Merlin qu'elle avait lu il y a très longtemps. A ce propos, voir Kerbrat-Orecchioni. Op. cit. p. 120.

² Ce phénomène justifie la présence assez fréquente de chansons dans les romans de Poulin. Elles font partie du passé vécu par les personnages. A un moment donné ils en ont été touchés. A présent, rien qu'à écouter un mot, les personnages voient leurs souvenirs s'éveiller.

Nous laissons volontairement de côté le développement de ce phénomène qui, malgré son intérêt, déborde notre domaine de recherche.

par le caractère évocateur des mots allégorisent en fait l'acte de lecture tel que conçu par Iser. Le lecteur, en lisant certains passages, voit certaines images de son répertoire culturel activées. Cela fait que ses lectures ne sont jamais pareilles, la richesse de l'imaginaire étant inépuisable. Cela accorde un caractère paradoxal à la lecture, puisque le lecteur oscille entre des images qui lui sont familières et d'autres qui mettent en question son imaginaire.

B- Le "cratylisme"

La sonorité des mots est encore un autre phénomène qui peut conditionner leur réception chez tout lecteur. L'idée que les sons possèdent intrinsèquement certaines valeurs sémantiques trouve son origine dans l'antiquité grecque, et plus concrètement dans ce qu'on appelle la théorie des cratyliens¹, en souvenir du dialogue de Platon. De nos jours, et bien que la linguistique structurale, en parlant du caractère arbitraire du signe, semble réduire la question à une réponse négative, de nombreuses études en phonétique expérimentale s'appliquent à confirmer qu'en fait il existe des correspondances entre les caractères physiques et

¹ Kerbrat-Orecchioni. Op. cit. p. 27.

symboliques des sons¹.

Dans Les grandes marées, Teddy conclut que "le mot lucidité convenait mieux à la chaleur de l'été tandis que le mot clairvoyance se prêtait davantage à la saison hivernale" (p. 84). En fait, l'intuition de Teddy, qui associe "lucidité" à l'été et au printemps, confirme les recherches de Fonagy, qui a constaté que dans plus de 80 pour cent des cas, le son (i) est considéré comme étant plus "joli", plus "gentil", plus "agile" que le son (u). Le (u) serait, d'après la même étude, plus "gros", plus "sombre", plus "triste", plus "caverneux"². Rien d'étonnant donc à ce que le mot "lucidité" soit associé à l'été, et à quelque chose de joyeux.

Les mots attirent par leur forme même³. Ainsi, Marie ne peut pas s'empêcher de tourner une page du dictionnaire pour savoir que le mot "ethereal" veut dire "au dessus des choses de ce monde" (p.93). Quant à Noël, il avoue qu'au lieu de rejet, il disait parfois "reflux": "J'aimais mieux ça" (p. 15). Dans Le vieux chagrin, nous constatons ce même jeu d'association des mots, comme phénomènes phonétiques, à des contenus sémantiques. Ainsi, Jim prend le temps de répéter à haute voix certains mots, juste pour le plaisir de se laisser aller à des évocations fondées purement sur les qualités

¹ J.M. Peterfalvi: "Les recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique". In L'année psychologique. No. 65. 1965, pp. 439-474, et Roman Jakobson, Six leçons sur le son et le sens. Paris, Minuit, 1976.

² "Les bases pulsionnelles de la phonation". Revue française de psychanalyse, 34, 1970, 1, pp. 101-136.

³ Pour une mise au point de ce phénomène, voir Tzvetan Todorov. "Le sens des sons". Poétique, 11, 1972, pp. 446-462.

phonétiques des différents mots. Le jeu de sonorités des mots est un des fondements essentiels de la rêverie en lecture. On comprend que, même si cela reste encore sans explication et peut sembler excessif, les statistiques confirment le rapport entre son et symbolisme.

Genette lui-même souligne la capacité mimétique de certains éléments phonétiques de la langue, bien que les mots, contrairement à ce que croyait le cratylisme ancien, ne soient pas motivés par ces connexions phonético-sémantiques¹. Le fait que les personnages de Poulin aient du plaisir à écouter la sonorité des mots nous permet de comprendre pourquoi, dans la vie réelle, le rythme de lecture varie d'un lecteur à l'autre, chacun pouvant être sollicité par un mot différent selon sa sensibilité auditive. Ce qui est clair, c'est que, à la suite des personnages de Poulin, nous, lecteurs empiriques, sommes invités à prendre le temps de rêver les mots. C'est le cas, par exemple, de certains chapitres au ton "lyrique", comme les descriptions du printemps dans Le vieux chagrin; c'est aussi ce qui semble être impliqué dans le choix de certains noms propres des personnages de Poulin, comme Limoilou et Pitsémine, noms à la sonorité particulièrement évocatrice et qui, d'après l'étude de Fonagy ci-dessus citée, seraient dotés de connotations positives.

¹ G. Genette. "Avatars du cratylisme". Poétique, 11, 1972, pp. 367-394.

C-Paranomase

La lecture et la communication, tant orale qu'écrite, se heurtent aussi au problème des paronymes. Il s'agit d'une parenté phonétique qui lie certains mots, parenté qui malgré l'arbitraire du signe, tend presque automatiquement à être interprétée aussi comme une proximité sémantique. Les personnages des Grandes marées en usent et en abusent...

As-tu déjà lu un roman qui s'appelle Cat's Cradle?

-Scrabble? fit-il parce qu'elle avait une curieuse façon de prononcer l'anglais. (p. 96)

-C'est l'histoire de l'ermite de l'île Saint Barnabé, dit-elle en fermant le dictionnaire. (...)

Il disait seulement qu'il s'appelait Toussaint Cartier et...

-...et il toussait beaucoup parce qu'il s'était enrhumé en traversant la forêt, ricana Teddy. (pp.93-94)

Selon Kerbrat-Orecchioni, la proximité phonétique n'entraîne pas de parenté sémantique du point de vue dénotatif. Mais c'est là que la connotation remotivante "nous suggère que malgré tout, l'accord des sons recèle l'accord des sens, que quelque affinité profonde assemble les mots qui se ressemblent"¹.

C'est en jouant avec cette "affinité profonde" entre deux mots que Poulin construit une bonne partie des Grandes marées. Si dans les cas mentionnés ci-dessus la paranomase semble avoir un rôle strictement humoristique assez naïf, au fur et à mesure que le récit avance, cette naïveté devient

¹ C. Kerbrat-Orecchioni. Op. cit. p. 41.

I
agressivité:

-Vos dessins sont très bons, dit Tête Heureuse.

-Vous me flattez, madame.

-Pas du tout.

-A côté de vous Picasso n'était qu'un pique-assiette! Plaisanta l'Auteur.

- "Les jeux de mots sont la fiente de l'esprit", cita Mocassin en lui jetant un regard noir. (p. 103)

Pour nous, lecteurs, il est surtout important de constater qu'à la fin du roman, ce qui avait été un simple jeu de langage devient signe pour notre lecture. A plusieurs reprises, ces paranomases ne sont pas innocentes; au contraire, elles jouent un rôle fondamental dans notre lecture comme construction. Ainsi, parler de "dynamite" de groupe, ou de moyens "idiot-visuels" à un moment où nous essayons de rétablir les rapports entre les insulaires, est sans aucun doute un signe qui oriente nos synthèses de lecture.

Prenons le cas de la "dynamique/dynamite" de groupe, et essayons de retracer la trajectoire du lecteur qui, par l'effet de cette paranomase, ressent une certaine défamiliarisation vis-à-vis des schémas et des éléments de répertoire qu'il connaît. Sa lecture est ainsi conditionnée.

Plusieurs répertoires sont activés à la lecture des mots "dynamique de groupe". D'une part, cela renvoie à un individualisme basé, paradoxalement, sur l'interaction d'un groupe¹. Sous une apparente fraternité, les gens s'occupent uniquement de leurs propres émotions et sensations. C'est le culte de l'individu, mais un individu qui se veut respectueux des autres; de la même façon qu'il leur fait part de ce qui

¹ Lipovetsky. Op. cit.

lui tient à coeur, il veut être enrichi par leurs expériences. C'est une relation d'égal à égal. Le groupe nominal "dynamique de groupe" renvoie à une société où l'information a une valeur fondamentale. Tout doit être clarifié et connu. Toutes les opinions se valent; on s'intéresse à tout et à tous.

Au début de toute dynamique de groupe, chaque participant partage la même information de départ. Or, dans le cas de la dynamique de groupe qui réunit les insulaires dans Les grandes marées, le groupe est divisé en deux: ceux qui savent ce qui se passe, et ceux qui ne le savent pas. Teddy, n'étant pas au courant de ce à quoi il doit s'attendre de cette expérience, se sent interdit face à une telle situation:

Chacun fit part de ses sentiments, à l'exception de Teddy.

-Cher ami, dit l'Animateur, pourquoi croyez-vous que nous tenons cette séance sur le court de tennis?

Mocassin ouvrit la bouche mais l'Animateur, montrant tout à coup une attitude moins permissive qu'à l'accoutumée, lui commanda de se taire:

-Pas maintenant! lui dit-il.

-Je pensais que c'était pour jouer au tennis, répondit Teddy. D'ailleurs, on m'a dit d'apporter mes deux raquettes et le sac de vieilles balles.

-C'est seulement des moyens idiots-visuels, expliqua l'Homme Ordinaire. Je ne vous l'avais pas dit?

-Non.

(pp. 187-188)

La dynamique commence à être "dynamitée", divisée dans ses racines. Les insulaires se trouvent face à deux jeux différents. Pour les uns, c'est celui de la communication cosmique, à travers le contact corporel et l'échange de la parole. Pour Teddy, par contre, le manque d'information initial lui fait associer la dynamique de groupe à un acte

ludique: le tennis. D'où son silence.

La dynamique s'auto-détruit aussi par un processus de dégradation qui affecte le groupe, et cela par rapport à deux aspects différents. Tout d'abord, toute dynamique de groupe doit se fonder sur le schéma de l'interaction. Ici, par contre, on nous dit qu'"elle eut lieu sur le court de tennis et Teddy en fut le centre d'intérêt"(p. 187)¹. De même, l'Animateur dit: "J'ai choisi le court pour que vous vous sentiez chez vous" (p. 188). Ses interventions témoignent du fait que cette dynamique de groupe est en fait orientée vers un seul individu: "Nous allons vous aider. Tout le monde va vous aider" (p. 189). Dès que la conversation tourne autour d'un autre sujet, l'Animateur réagit d'une façon brutale pour la ramener vers Teddy: "Ne nous égare pas..." (p. 190). La dynamique de groupe en tant que telle se trouve dégradée en thérapie individuelle.

A cette dynamique de groupe orientée vers un sens unique, s'ajoute encore un élément de "dynamitage": la dégradation du groupe par la réduction du nombre de ses membres. En effet, la dynamique commence par être une activité à laquelle tous sont censés participer en partageant à haute voix leurs sentiments; tout le monde devrait parler. Or, cette activité est modifiée plusieurs fois par la suite. Tout d'abord, elle se transforme en un "touching" qui rassemble uniquement des couples. Le "touching" ne fonctionnant pas non plus, les insulaires ont recours au jeu du tennis. C'est ainsi que tout contact physique est supprimé entre eux. Le groupe est réduit à une somme d'individus. Ce triple processus (prise

¹ C'est nous qui soulignons.

de parole en groupe, touching par couples et jeu où un individu confronte un autre individu) marque une évolution contraire à une véritable dynamique de groupe.

La dynamique est également détruite par l'introduction de la force. Dans toute dynamique de groupe, la force doit émaner de chacun de ses participants, et lorsqu'il s'agit du leader, cela doit être sous la forme d'une invitation, d'une orientation. Dans Les grandes marées la force de la dynamique dégénère. D'abord, c'est une invitation; ensuite cela devient un ordre. Ce qui devrait être une dynamique, une somme de plusieurs forces en mouvement, devient une "dynamite", un acte de violence comme en témoigne la réaction défensive de Teddy:

-Ça suffit! coupa l'Animateur. Ne nous égarons pas. Maintenant, dit-il à Teddy, faites-nous part de vos sentiments.

-Mes sentiments ne regardent personne, dit le traducteur. (p. 190)

Nous voyons donc que le fait d'utiliser la paranomase dynamite/dynamique est un signe textuel qui oriente notre lecture et qui, avant même que nous commençons à lire l'épisode intitulé "dynamite de groupe", nous fait comprendre que les relations entre les insulaires vont se dégrader. Tout essai de rapprochement est tourné en dérision: ce sera idiot de continuer avec ces moyens audio-visuels...

D-Homonymie

L'exploitation d'un double sens pour un signifiant unique

pose aussi des problèmes de communication. Prenons le cas suivant:

Vous avez de la chance, mes amis, d'habiter un pays où tout est à faire...Et quel pays! Ces forêts vierges, ces superbes étendues sauvages, ce fleuve superbe...

-Fuck! rouspéta l'Auteur.

-Comment? Des phoques? Vous dites qu'il y en a dans le fleuve? Eh bien, je n'en suis pas surpris car il est bien connu que certaines espèces descendent jusque dans les eaux tempérées. Je vous signale, mon cher, qu'on a déjà rencontré un phoca vitulina dans le golphe de Gascogne!

(Les grandes marées, pp. 97-98)

Ici, nous constatons qu'une erreur d'audition, liée à un manque de connaissance du code linguistique, en l'occurrence la langue anglaise, pose un problème grave de réception. Les mots fuck et phoque sont considérés comme renvoyant à un signifié unique. Comme lecteurs, ce qui nous intéresse c'est de constater que le roman représente une lecture à haute voix. Pour le lecteur empirique, c'est la seule façon de faire le lien entre deux signifiants, qui en fait n'en font qu'un par contiguïté phonétique.

L'homonymie s'avère aussi une technique appropriée pour introduire une référence intertextuelle. On peut citer en faisant des blagues. Par exemple, quand Marie dit qu'elle n'a jamais vu un aussi gros Prince, Teddy répond: "C'est probablement le Petit Prince"¹. Ce genre de jeux langagiers, contrairement aux cas de paranomase cités auparavant, ne modifient en rien les synthèses de lecture du lecteur

¹ Les grandes marées. p. 44.

empirique. Ils ne sont pas pour autant exempts d'une forte composante connotative. Pour nous, ces moments nous font penser à l'impossibilité de prendre au sérieux tout problème posé dans les romans de Poulin, fût-ce la réflexion sur le problème de l'impossibilité de communiquer par le langage.

En définitive, une bonne partie des conversations des Grandes marées s'appuient sur un jeu de signifiants de connotation. La ressemblance de deux signifiants lexicaux entraîne soit une confusion involontaire de la part de celui qui parle, soit une possibilité de jouer avec les mots de façon volontaire. Pour nous, lecteurs, ces jeux d'associations de mots introduisent des sens connotatifs et souvent, comme nous l'avons remarqué dans le cas de la dynamique de groupe, orientent nos synthèses de lecture.

E- La connotation et la régression infinie des mots.

Les personnages écrivains créés par Poulin signalent l'impossibilité de contrôler les mots. Tant Jim que Teddy et Noël ont de la peine à maîtriser les mots, qui s'enchaînent les uns aux autres sans logique apparente. Même le petit Jimmy signale qu'avec les mots, on part à la dérive. Le coeur de la baleine bleue nous propose un exemple bien précis de ce que les personnages peuvent arriver à dire s'ils se laissent entraîner par le cynétisme des mots. A entendre Noël, nous croirions que les mots sont une forme d'intelligence supérieure qui nous manipule. En pensant à eux, on arrive à concevoir des choses insoupçonnées, comme les rapports entre le rejet et l'enfance:

Je cherchais à comprendre: l'enfance...le rejet...
l'enfance ...le rejet...l'enfance...Et si le langage
n'était pas en nous? Et si c'était l'homme qui habitait
dans le langage? A la fin je risquai:

-Vous croyez que l'enfance peut être une forme de
rejet?

-Vous allez trop vite, dit-il. (p. 23)

La réponse du Docteur, et l'éclat de rire des deux
interlocuteurs, mettent en relief le caractère absurde de
cette réflexion. Il n'empêche qu'elle est là et que, bien que
d'une façon hyperbolique, elle laisse entendre l'énorme
pouvoir du langage. C'est sans doute pour cela que Jack dans
Volkswagen Blues, et Jim dans Le vieux chagrin considèrent
l'écriture comme un moyen d'exploration. Une chose est sûre:
elle les entraîne vers des idées insoupçonnées.

Le coeur de la baleine bleue présente plusieurs exemples
de cet enchaînement des signes:

-Et la compatibilité des émotions?

-Hein?

-Vous ne serez pas d'accord, mais...si le coeur de
cette jeune fille était vraiment compatible avec le mien,
ses émotions devaient l'être aussi, non?

-Je suis curieux de savoir ce qui vous permet de
croire une chose aussi extraordinaire.

-Les mots!

(p. 55)

Noël signale aussi que "parfois à la longue les mots
prennent une couleur, le plus souvent jaune, sont nus,
habillés, poilus, sentent bon ou mauvais". Il croit même à
leur supériorité par rapport à l'homme et aux choses: "les
mots donnaient la vie aux choses, (...)les choses ensuite
cherchaient la parole (...)" (p. 55). Evidemment, sur un sujet

aussi épineux, il n'est pas étonnant de voir Noël avouer qu'il s'embrouillait: "Je partis une fois de plus à la dérive" (p. 55-6). Qui crée qui? Qui précède qui? A quoi tient ce pouvoir des mots?

Les critiques ont souvent signalé que les mots n'ont aucune relation naturelle avec leurs référents. Toutefois,

les usagers de la langue s'accrochent à leur illusion que les mots signifient dans une relation directe à la réalité, pour des raisons pratiques, et cela d'autant plus qu'ils ont des choses une idée en partie façonnée par les concepts mêmes du signifié, comme si les mots engendraient la réalité.¹

Peirce est allé beaucoup plus loin en analysant les rapports entre les mots et les choses. Il constate que dans la langue il existe un processus de sémiosis illimitée. Les rapports entre l'objet dynamique (celui qui nous est extérieur, qui a une vie indépendante par rapport à la nôtre) et nous-mêmes ne peuvent être établis qu'à travers une multiplicité de signes linguistiques. Peirce pose le problème sous-jacent aux mots: celui des rapports entre l'interprétant (par interprétant il faut entendre un signe qui tient lieu de l'objet en référence à une idée, des faits connus autour de cet objet²), l'objet dynamique et l'interprète.

Peirce pose, en fait, le problème qui semble échapper à Noël: les "rapports entre les choses" (p. 152). D'après lui, pour comprendre et rendre intelligible le réel, on a recours

¹ Voir M. Riffaterre, "L'illusion référentielle". Loc. cit.

² Ch. Peirce. Ecrits sur le signe. Paris, Seuil, 1978, pp. 120-126.

à des signes ou interprétants; mais ensuite tout s'enchaîne, ces interprétants, en tant que signes, font l'objet d'une explication et donnent naissance à d'autres interprétants et ainsi de suite. Dans Les grandes marées, par exemple, on voit parfaitement que les mots renvoient les uns aux autres de façon illimitée. Les mots de Marie éveillent le souvenir des mots d'une chanson, qui à son tour rappelle la littérarité de tout: "Tout ce qui se trouve autour n'est que matière à discours" (p. 88).

En définitive, les romans de Poulin, en soulignant que les mots contribuent à établir mentalement des rapports inédits entre les éléments du réel, représentent cette "circularité" des signes, leur "régression infinie"¹. Tout semble être réduit à une question de mots. Comprendre cela nous permet de saisir pourquoi la lecture peut éveiller des pensées insoupçonnées et parvenir à changer le monde.

II- LES MOTS COMME FUITE DU RÉEL.

Vu que les mots peuvent nous mener bien loin dans leurs associations, il n'est pas surprenant qu'ils puissent être exploités précisément comme moyen de fuir le présent.

Dans Faites de beaux rêves, les mots jouent le même rôle que l'alcool ingurgité par Théo, ou que les somnifères d'Amadou. Ils sont des antidotes contre la prise de conscience d'une solitude, d'une impossibilité d'écouter sa seule voix

¹ U. Eco. Lector in fabula, Paris, Grasset, 1982, p. 35.

intérieure. Il faut parler à tout prix, se raconter des histoires et des rêves, et quand cela fait défaut, il faut les inventer¹. Surtout, ne jamais se taire².

Albert Béguin, critique et écrivain pour qui Jim voue une admiration particulière dans Le vieux chagrin³, exprime de façon extrêmement claire la cause profonde de cette soif de langage:

Pour ne jamais se trouver affronté à soi-même ou au mutisme d'alentour, on nomme, on énumère tout ce qui passe. La parole ne sert plus à relier, à retenir, à approfondir, mais à liquider chaque seconde du temps, pour faire face à l'impression suivante.

L'homme moderne fuit le silence et la lenteur de vivre⁴.

Ainsi conçus, les mots sont un des signes de notre temps, de cette "ère du vide" dont parle Lipovetsky⁵. On parle pour

¹ Même quand les personnages essaient d'inventer ou de raconter des histoires, cela se déclenche souvent par un "Dis n'importe quoi pour commencer", qui, comme le signale Marcotte, "invite à faire une confiance aveugle au langage comme s'il pouvait, par magie, ordonner le chaos des commencements". Loc. cit. p. 8.

² Pour Jeanne Demers, l'abondance de récits inclus dans les romans pourrait être une tentative "d'accrocher la dérive du texte romanesque à un cadre solide et évident, celui du conte fondateur ou de l'épopée moderne qu'est la bande dessinée". Voir "Besoin de tendresse over ou Jacques Poulin conteur". Etudes françaises, 21, hiver 1985-86, p. 32.

³ Cité à la page 75, lorsque Jim essaie d'exprimer sa théorie des âmes.

⁴ Albert Béguin. La réalité du rêve. Paris, Seuil, 1974, p. 334.

⁵ Gilles Lipovetsky. Op. cit.

ne rien dire, l'intimité cède la place à la camaraderie. Ce qui importe c'est d'éviter de prendre conscience de notre ultime solitude, de quelque chose qui pourrait nous faire souffrir.

L'ère du vide est aussi l'ère de la représentation¹, l'ère des aveugles par volonté propre, des sourds qui parlent trop fort et trop vite. C'est le monde du trop, qui cache le rien. En fait, l'usage du langage de la part des personnages de Faites de beaux rêves est étroitement lié à un monde théâtral. Pour ne pas sentir le vide, ils parlent. Comme ils n'ont rien à se dire, ils choisissent de représenter de petites scènes. Voilà un des rôles fondamentaux des mots dans les romans de Poulin: être la matière première du jeu auquel se livrent les personnages². Tant Mon cheval pour un royaume, que Les grandes marées et Faites de beaux rêves exploitent le langage comme moyen d'évasion du monde; on pourrait même dire que ces romans n'existent que grâce aux jeux de langage et de représentation théâtrale entamés par les différents personnages.

¹ C'est du "jeu pur". Voir Lipovetsky. Ibidem, p. 43. Notons au passage que le sens du mot représentation tel que l'entend Lipovetsky est lié au ludique et à la séduction des signes. Cette acception est, donc, différente de celle que nous exploitons dans le titre de cette thèse.

² Jeanne Demers, à son tour, montre que les personnages de Poulin racontent des histoires, "pour éviter les pièges d'une communication difficile". D'après elle, on pourrait même dire que les mots agissent comme "un rite de passage". Cette affirmation nous semble tout à fait pertinente et intéressante, et, à notre avis, pourrait être élargie pour souligner ainsi que toute activité reliée aux mots, (écriture/lecture) comporte une forte composante rituelle. Voir Loc. cit. p. 28.

Prenons le cas de Mon cheval pour un royaume. Le protagoniste, incapable de comprendre le pourquoi de ses sensations et de ses "visions", se sentant entouré de barreaux, décide de se construire une histoire qui justifie la présence de cette prison où il se voit enfermé. Sa vie n'est donc qu'une suite de mots. Des mots qui lui permettent d'avoir la sensation de vivre dans un monde ordonné, où tout s'enchaîne comme par magie. Les mots coulent:

[La ville devient mouvement liquide -le soleil liquéfie la dernière neige des toits dégouline en pluie sur les murs des maisons et les trottoirs dans la rue les autos font gicler l'eau sur les passants s'aventurent sans manteau prudemment regardant où ils posent les pieds pour ne pas trop se mouiller tout de même les pieds secs c'est le plus important- ils sont heureux même mouillés de la chaleur nouvelle du soleil qu'ils sentent sur la peau à travers les vêtements et disent bonjour comment ça va des gens qu'ils n'ont pas salués depuis le carnaval s'arrêtent au coin des rues pour parler fumer prendre des nouvelles et (...)le printemps me rejette et puis à quoi servirait de comprendre et mieux vaut rester là ne penser à rien et attendre mais c'est encore plus difficile de ne penser à rien on pense à ça et c'est déjà quelque chose surtout quand on est censé être un intellectuel un intellectuel ça pense que rien c'est quelque chose alors les idées mécaniquement embrayent l'une dans l'autre et la chaîne de montage se déroule inlassablement (...).

(pp. 59, 60 et 61)

Les mots remplissent sa vie et enlèvent, ne fût-ce que momentanément, la sensation de non-sens et de vide à laquelle Pierre Delisle succombe dès qu'il affronte sa solitude. Mon cheval pour un royaume est, en fait, un pur jeu de représentation, jeu qui s'appuie sur l'exploitation du pouvoir entraînant des mots. Comme le dirait Iser, les mots provoquent une diminution de la conscience de notre monde physique. Pierre fait de lui-même, et de nous en même temps,

I
des liseurs¹, des lecteurs qui décrochent totalement du réel pour se submerger dans une fiction à laquelle on réussit à croire par moments, entraînés par le verbiage. Ce sera seulement à la fin du roman, quand le protagoniste se retrouvera face à un silence "plein" et "glacé comme un miroir"(p. 189)², que l'adhésion à son récit, à son jeu verbal, sera brisée:

J'en arrive à me demander si vous existez vraiment. Vous ne dites jamais rien. Existez-vous réellement ou vous ai-je inventé comme je l'ai fait pour mon passé? Ou alors si vous existez, me suis-je inventé moi-même?
(p. 190)

Grâce au silence, nous "déconnectons" de cet univers de mots et prenons une attitude distante et critique: nous ne jouons plus. Il n'empêche que pendant quelques instants nous y avons cru, comme Pierre lui-même. Les mots remplissent un vide. Pendant qu'il est occupé avec son récit, Pierre oublie les questions qui le tourmentaient³. Dès les débuts de

¹ Cf. Didier Coste. "Trois concepts de lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire". Poétique, 43, 1980, pp. 345-371.

² Giacomo Bon Signore en ce que ce qui cause "la fin du héros, c'est le passage du plan dialogique au plan monologique"(...) "Le récit terminé, c'est leur fin. La fiction se trouve ainsi dénoncée. Son existence n'était que poétique". Loc. cit. p. 25

³ A ce propos, Gilles Marcotte signale que "la parole est à la fois le plus sûr refuge de la "chaleur humaine" et le moyen le plus sûr de se perdre dans les sables mouvants d'une interrogation sans fin". Voir, G. Marcotte, "Lisez Jacques Poulin, faites de beaux rêves". Le Devoir, loc. cit.

l'oeuvre de Poulin, les mots s'apparentent aux drogues douces... On plane!

Cette utilisation des mots, ou plutôt leur instrumentalisation (les personnages s'en servent comme qui se servirait d'une pilule contre la toux), acquiert de plus en plus d'envergure dans les autres romans de Poulin. Faites de beaux rêves n'existerait pas si on enlevait ce bavardage qui meuble le silence, ou plutôt le bruit de fond de la piste du Mont-Tremblant. Ce qui compte, c'est l'impression de se sentir entouré, de se sentir en communauté. Or, cette communauté, comme le signale Lipovetsky dans son essai sur l'individualisme dans la société des années soixante-dix¹, cache, derrière les apparences de camaraderie, le plus profond des narcissismes. Peu importe à Madou que Limoilou veuille parler sérieusement avec lui. Pour lui, ce qui compte c'est de raconter son rêve, ou encore de chanter une chanson².

Même si Limoilou lui dit qu'elle ne joue pas "pour vrai", il lui répond: "fais semblant de jouer pour vrai" (p. 148). Autant dire: "cela m'est égal, ce que tu penses. Ce qui compte pour moi, ce sont les apparences". Et les apparences se jouent avec les mots. Au moment où Limoilou veut parler "vrai", Madou choisit de la prendre pour "Kateri". Limoilou est dépourvue de sa propre personnalité, pour représenter aux

¹ Rappelons que Faites de beaux rêves est publié en 1974.

² "Le thème le plus récurrent dans les romans de Jacques Poulin est peut-être la narration d'une histoire: histoire que l'un des personnages raconte spontanément pour éviter les pièges d'une communication difficile". Jeanne Demers, Loc. cit. p. 26. Cette situation est poussée à l'extrême par Madou, chez qui la spontanéité se perd au profit d'une manipulation de la parole pour cacher le silence.

yeux de Madou quelqu'un d'autre. Limoilou, c'est Kateri, la jeune femme bretonne qui raconte des histoires à côté du feu de camp¹.

Comme dans Mon cheval pour un royaume, à la fin de Faites de beaux rêves, Madou, qu'il le veuille ou non, va devoir faire face au silence qui dévoile tout: Limoilou, à qui il n'a pas laissé s'exprimer et qu'il voulait prendre pour Kateri, la "raconteuse d'histoires", est partie, cette fois-ci sans laisser de mot. Personne n'a voulu entendre la vérité. Seules les histoires comptaient. Le départ se fait donc en silence. C'est ce terrible constat qui clôt le roman:

-Lili n'a pas laissé un mot? dit Madou.
Théo fit signe que non sans se retourner. (p. 200)

Le silence, paradoxalement, en dit plus long que tous ces mots qui ont meublé leur séjour au Mont-remblant.

Dès que les mots n'existent plus, un autre antidote s'avère nécessaire pour la survie: le sommeil et le rêve. Incapable d'affronter la solitude à laquelle il est voué, Madou choisit de prendre non pas une dose normale de somnifères, mais une dose triple: il faut dormir vingt-quatre heures. Les mots, associés au jeu de représentation, s'avèrent l'équivalent du rêve: ils nous ôtent à la réalité.

Dans les romans de Poulin, les mots ont la capacité de nous éloigner de la réalité. La lecture, faite elle aussi de mots, se joue sur les mêmes postulats de déconnexion. Dès que

¹ D'après Jeanne Demers, le fait que les personnages racontent des histoires tient à ce même souhait d'assurer au texte sa dimension de chaleur (cf. Loc. cit. p. 28)

le lecteur perd conscience du fait que les mots sont des signes, il commence à vivre dans une pure fiction. C'est en fait le phénomène sur lequel sont construits ces deux romans de Poulin¹.

Mais ce phénomène d'aveuglement créé par un langage mis au service d'un jeu de représentation est poussé à l'extrême dans Les grandes marées. En effet, nous voyons là encore, que toute la fiction se construit sur un jeu de manipulation de mots et de signes non linguistiques. Les grandes marées montre à son tour que c'est par les mots que nous sommes capables d'avoir l'impression de vivre, de remplir ce vide dans lequel nous craignons d'être entraînés par "le silence et la lenteur de vivre"².

Les mots, de même que les actions qui en découlent sont, encore une fois, le masque d'un narcissisme atroce. Si dans Faites de beaux rêves les mots, par le bavardage désordonné, sont le moyen de nier la peur de la solitude et du silence, dans Les grandes marées c'est encore l'usage des mots qui permettra à Teddy d'avoir une raison de vivre. Mais une

¹ L'écrivain J. Godbout, conscient du pouvoir des mots, compare l'écriture au pouvoir magique des Hougans qui font des cérémonies vaudou: "C'est meilleur que toutes les drogues. Il faut se piquer avec les mots, je pense". Voir D. Smith. Op. cit. p. 169.

Adrien Thério, lui aussi, se rapproche de cette vision des mots que nous découvrons dans Faites de beaux rêves. Les personnages se racontent des rêves, des histoires, des légendes. Pour Thério, la littérature ne nous rend ni meilleur ni plus moral, mais elle permet de mieux vivre sa vie, d'inventer un monde à notre mesure pour échapper à celui qui ne nous satisfait pas. Et ceci, signale-t-il, "est aussi vrai pour celui qui écrit que pour celui qui lit". Ibidem, p. 281.

² Béguin. Op. cit. p. 334.

différence fondamentale sépare les deux romans. Dans Faites de beaux rêves, il s'agit de mots désordonnés. Il faut dire "n'importe quoi pour commencer". Dans Les grandes marées, par contre, c'est tout le contraire du bavardage: c'est la précision appliquée aux mots qui sauve. Teddy se définit comme étant la personne de la rigueur par excellence. Le narrateur parle d'un plan de travail "bien précis", d'un "maniaque de la précision" (p. 13). La précision devient une qualité intrinsèque à Teddy. Elle ne se limite pas au domaine de la traduction. Ainsi, pendant la préparation de la tarte aux biscuits Graham, il s'oppose vivement à l'absence de méthode:

...Alors, qu'est-ce qu'on fait?
-On fait ça au hasard. Au hasard Balthasar!
-Jamais de la vie! protesta-t-il avec indignation.
(p. 42)

Si dans Faites de beaux rêves Poulin donne l'exemple d'un échec qui a pour source une utilisation "affolée des mots", un bavardage qui prétend occulter sa réalité, dans Les grandes marées nous constatons que cette manipulation du réel et la déception qui s'ensuit, peuvent aussi avoir lieu quand on a une attitude très rigoureuse face au langage et face au travail. C'est le cas de Teddy. C'est aussi le cas de son Patron. En effet, contrairement aux personnages de Faites de beaux rêves, qui semblent incarner le désordre le plus total (il n'ont aucun semblant d'horaire, ils sont tout le temps saouls...), le Patron voudrait trouver une solution au bonheur de Teddy, comme qui veut résoudre une équation mathématique.

Le problème central apparaît sous la forme d'une question: "qu'est-ce que je peux faire pour vous rendre

heureux?". Cette question, par souci d'efficacité et de précision, est posée une deuxième fois: "Qu'est-ce qu'il vous faut pour être heureux? (p. 13). Elle est "empreinte d'un grand souci d'efficacité" (p. 13).

Pourtant, ce Teddy que l'on croit le modèle de la précision répond à ces questions de façon non pas affirmative, mais interrogative:

Auriez-vous une île déserte?

.....

Pourquoi pas? (p. 14)

Les mots trahissent un certain "je m'en foutisme" de la part de Teddy. Le travail de traduction sur une île déserte n'est pas quelque chose qui lui tient à coeur. C'est un exutoire comme un autre. Dès le début, et à travers une analyse minutieuse des signes du texte effectuée par le lecteur, nous voyons que la traduction n'est pas un engagement total de sa personne, mais un "pourquoi pas?" C'est du remplissage! C'est le début de son jeu, non pas de mots, mais avec les mots. En effet, le fait de travailler avec les mots, en faisant ses traductions, lui permet de simuler qu'il ne doute point du sérieux de son entreprise.

Or, à notre grande surprise, nous constatons que le roman était un double jeu. D'une part, nous avons affaire au jeu du Patron et de ses employés, qui voulaient faire croire à Teddy que leur entente était sérieuse. Etant donné qu'ils croient que Teddy ne soupçonne rien, leurs mots et leurs actions débordent les limites d'un jeu de représentation, pour

s'approcher du monde de la séduction¹. Il faut que Teddy "embarque" dans leur entreprise. Il faut qu'il y croie.

Mais, d'autre part, la deuxième partie du jeu se dévoile quand Teddy avoue:

Je pense que je me doutais, sans vouloir me l'avouer, que les traductions n'étaient pas publiées.

Q: Mais tu les faisais quand même?

R: Bien sûr. (p. 175)

S'il travaillait malgré tout, c'est parce qu'il privilégiait les signes sur toute autre réalité. Ce qui compte pour lui, c'est la perfection du signe lui-même. On a vu comment il s'astreignait à des horaires rigides, dans un cadre strict. Or, pour pouvoir continuer à être cet homme du rituel, il accepte de ne pas "voir" que ce qu'il vit est une représentation.

Comme dans Faites de beaux rêves, les mots ont été pour lui le moyen de vivre en croyant à la vérité de quelques relations humaines qui, au fond, étaient fictives. Pour Teddy, la seule chose qui compte c'est lorsque "dans les yeux des gens, parfois, on voit passer quelque chose. Une sorte d'éclair qui brille, une sorte de chaleur" (p. 176). Teddy est en fait le double de Madou qui voulait conserver à tout prix le regard fascinant et chaleureux de Lili, fût-ce au prix de jouer tout le temps au moyen des mots.

Pour nous résumer, une réflexion de Pierre Délisle dans Mon cheval pour un royaume nous semble condenser une grande partie de cette problématique des mots chez les personnages de

¹ Séduire, c'est "abuser par le jeu des apparences".
Lipovetsky. Op. cit. p. 20.

Poulin: "Ils construisent autour d'eux, en mots et gestes raccourcis, un monde de douce gaieté et de tendresse heureuse" (p. 141).

Le désenchantement final qui semble clore aussi bien Mon cheval pour un royaume que Faites de beaux rêves et Les grandes marées est dû précisément à ce désir de vivre dans le dorlotement des mots et des gestes feints: "Il me semble qu'on devrait avoir le droit de ne pas devenir soi-même" (Mon cheval pour un royaume, p. 83).

Malheureusement (ou heureusement?), les masques tombent à un moment donné, et les personnages de Poulin doivent affronter un réel assez choquant:

- Le renvoi de l'île pour Teddy.

- Le constat que tout est une fiction pour Pierre Delisle.

- L'éveil dans la solitude, le lendemain des courses du Mont-Tremblant pour Madou.

Dans les derniers romans de Poulin, la possibilité existe encore de retourner dans ce monde fictif créé par les rêves et les mots. C'est le cas de Volkswagen Blues, avant-dernier roman de Poulin, où nous voyons que Jack sourit à la pensée que les dieux sont réunis en assemblée pour le protéger. C'est encore le cas de Jim dans Le vieux chagrin, qui entérine l'adoption de la Petite sur un bout de papier, avec une formule quelconque et les chats comme témoins. Dans un cas comme dans l'autre, rien de "légal". Pas de vraie assemblée des dieux ni de contrat d'adoption officiel. Ce sont les mots qui comptent et qui donnent l'impression de vivre quelque chose de réel. La fiction recommence.

III- DES MOTS-INDICES: UNE RECEPTION "NON ELEMENTAIRE".

Si assigner un signifié à un signifiant est l'activité élémentaire de la réception, cela implique qu'il y a des types plus complexes de réception. Un signe linguistique est fondamentalement conventionnel et, en langage peircéen, essentiellement symbolique, mais étant avant tout un signe, il peut aussi avoir d'autres types de rapports avec son référent. C'est le cas des signatures.

Si je signe mon manuscrit, mon lecteur réel va avoir des réactions différentes. Tout d'abord s'il me connaît, le fait de lire "Blanca" le renvoie à une jeune Espagnole qui attend impatiemment le moment de porter son bonnet de Doctoresse... Par convention, lire "Blanca Navarro Pardiñas" implique établir une relation entre ce signe et son référent. J'aurais pu m'appeler "Augustine" mais, hélas! (ou plutôt, Dieu merci!) on a décidé de m'appeler Blanca.

Pour ceux qui ne me connaissent pas, cette même lecture n'évoque que des généralités, inférées encore une fois par des traits marqués de ce prénom. Le "a", par convention, évoque le féminin, et la racine du mot évoque une origine latine. Voilà à qui nous avons affaire. Une femme, sans doute d'origine espagnole ou italienne. Un point, c'est tout. Pas d'âge, pas de visage.

Mais, à un deuxième niveau, la lecture de cette signature dépasse les rapports de convention entre un signe et son référent. Cette signature met en relief qu'une personne a été bel et bien là pour signer. Il y a un rapport existentiel,

physique entre le signe et son référent (sa cause)¹. Nous sommes donc face à un indice.

Dans le cas de Poulin, nous trouvons un exemple de signature, "Marie. K." dans Le vieux chagrin. De prime abord, cette signature ne peut pas jouer pleinement comme symbole (comme signe qui renvoie à son référent par convention), étant donné que Jim ne connaît pas la personne en question. Dans ce cas-ci, la nature symbolique du signe est suspendue au profit de sa nature indicielle.

Jim saisit bien la nature indicielle de cette signature. Il conclut à la présence de quelqu'un dans les parages, en l'occurrence une femme. Mais le fait que cet indice soit de nature linguistique entraîne Jim à le traiter comme n'importe quel signe linguistique. Oubliant que c'est lui qui a créé d'abord le signifiant de ce nom (il a passé d'un Marie K. à un Marika), il veut ensuite l'associer à un signifié, comme s'il s'agissait d'un nom connu. Seulement, c'est lui qui crée sa propre convention à lui: Marika ressemble à Marlène Dietrich et aussi, de façon incroyable, à lui-même. Ce faisant, Jim enfreint le code du langage. Celui-ci a un caractère non pas individuel, mais social. L'emprise profondément imaginaire et personnelle de ce désir d'accorder un sens au mot Marika va jusqu'à aboutir à une quête désespérée et aveugle d'un référent qui correspondrait à ce signifiant et à ce signifié qu'il a créés. Rien d'étonnant à ce que le référent finisse par être Jim lui-même. Quand les mots sont dépourvus de signifiés conventionnels, si on insiste pour leur en accorder

¹ A noter que même s'il s'agissait d'un pseudonyme, la signature serait le signe de l'existence de quelqu'un.

un, ils ne pourront évoquer que les propres fantasmes de celui qui les utilise. La lecture de Jim , donc, est une entreprise narcissique.

IV- LES MOTS ET LE CODE LINGUISTIQUE

Un phénomène très répandu dans l'ensemble de l'oeuvre de Poulin, et surtout présent dans Les grandes marées, est le désir de définir le réel par rapport au code fixé par le dictionnaire.

Pour les traducteurs comme Teddy, qui font de la lecture un travail scientifique, le mot n'existe qu'à partir d'une définition écrite:

- Je vais m'en occuper. A part ça, vous êtes certain que tout va bien? Vous êtes vraiment heureux?

- Ecoutez, dit Teddy, c'est une question difficile. Comment fait-on pour savoir si on est heureux ou non? Le patron épongea la sueur qui perlait sur son crâne dénudé.

-Regardez dans le dictionnaire, proposa-t-il de façon inattendue.

Teddy ouvrit le Petit Robert et chercha le mot "heureux".

- C'est écrit: "Qui jouit du bonheur" dit-il un peu tristement.

-Alors regardez au mot "bonheur"! dit le patron en consultant sa montre une seconde fois.

Le traducteur obéit. Il lut:

- "Etat de la conscience pleinement satisfaite"

- Ça ne nous avance pas beaucoup

- Je vais chercher "conscience". Un instant...

Il tourna les pages du dictionnaire.

- Vous n'allez pas aimer ça, dit-il au patron pour le prévenir.

- Lisez toujours..., dit le patron d'une voix morne.

- "Connaissance immédiate de sa propre activité psychique", lut le traducteur.

(pp. 91-92)

Or, encore une fois, nous constatons que le réel existe de façon parallèle aux mots, qu'il a une existence indépendante.

L'adjectif "heureux" ne peut être défini que par rapport à d'autres substantifs qui s'enchaînent les uns aux autres¹:

- bonheur
- conscience
- connaissance immédiate

Cela nous amène à la définition aberrante que voici: "qui jouit d'un état de la connaissance immédiate de sa propre activité psychique pleinement satisfaite".

Les problèmes de définition se répètent. C'est le cas, par exemple, des mots "scoliose" et "cyphose", dans Les grandes marées. Etant donné qu'il s'agit de mots techniques et que leur méconnaissance empêche la communication entre Teddy et son médecin, celui-ci devra ajouter des dessins pour éclairer son diagnostic. Les mots par eux-mêmes sont incapables d'évoquer une image quelconque chez Teddy. Mais ce n'est pas tout. Le dictionnaire est en désaccord avec la définition du docteur lui-même. La valeur dénotative des mots est donc tournée en dérision.

Au fond, ce type de lecture de signes linguistiques, visant à leur accorder un signifié à l'aide exclusive d'un dictionnaire, nous renvoie à la problématique par rapport à laquelle s'opposent les sémioticiens de première et de deuxième génération: le passage d'une analyse sous forme de dictionnaire à une analyse sous forme d'encyclopédie ou de

¹ Voilà, en fait, un autre exemple du phénomène de sémosis illimitée dont on parlait auparavant.

thésaurus. Nous nous expliquons. Comme le signale Eco¹, la première génération s'oppose à la linguistique de la phrase. Il s'agirait d'une théorie selon laquelle la langue, à son niveau idéal d'institutionnalisation, permet ou devrait permettre de prévoir toutes les actualisations discursives possibles, toutes les utilisations possibles dans des circonstances et des contextes spécifiques. Cela implique que les expressions ne peuvent pas être désambiguïsées en recourant à une simple analyse grammaticale. Il s'agit de créer une théorie du discours à composante nettement pragmatique où on invalide toute analyse lexicale de composantes élémentaires².

Les sémioticiens de deuxième génération, tout en étant d'accord avec ces critiques de refuser l'analyse componentielle sous forme de dictionnaire, considèrent, cependant, que pour le décodage d'un discours, le contexte et les circonstances ne sont pas les seuls générateurs du sens. L'expression possède une "signification virtuelle" (p. 14) qui permet au locuteur de deviner son contexte. Ainsi, même si on abandonne l'analyse du genre "dictionnaire", on n'abandonne pas pour autant l'analyse de termes isolés. Seulement, on propose une nouvelle méthode: l'encyclopédie.

Le problème chez Teddy, c'est qu'il prend la langue comme système structuré antérieur aux actualisations discursives. Chez lui, le mot bonheur se présente dans son abstraction, sans aucun contexte ni circonstance, ce qui le rend inintelligible. Ce phénomène est aussi présent dans Le vieux

¹ U. Eco. Op. cit. pp. 13 et ss.

² Cf. Ibidem, p. 14.

chagrin, où on voit Jim lire à haute voix des mots pour la plupart inconnus pour "le plaisir d'entendre la sonorité des mots: Chandelier, laize, guindeau, chaumard..."(p. 125).

Le cas des Grandes marées est beaucoup plus grave puisqu'un mot aussi employé que l'adjectif "heureux" n'a plus aucun sens. Pourquoi? Tout simplement parce que Teddy est incapable de le rendre actuel en l'insérant dans une situation concrète. Il s'y prend comme s'il s'agissait d'un mot absolument inconnu, abstrait, jamais actualisé. Bref, comme si "heureux" n'était qu'une somme de phonèmes. L'affaire du bonheur restera pour lui sans solution possible.

Dans ce même ordre d'idées, ce qui est curieux c'est que, à un autre moment, cette étude de dictionnaire qui semblait totalement justifiée par la méconnaissance du mot "cyphose" va elle aussi être vouée à l'échec. Dans ce cas-ci, le manque d'intuition est justifié par le fait que ce mot est d'ordre technique et qu'il n'appartient pas au code linguistique d'une personne non initiée à la médecine. Or, à notre grande surprise, le sens que le dictionnaire accorde au mot ne correspond pas à celui qu'un docteur lui accorde. A travers un exemple aussi banal, Poulin met en relief le fait que la codification des signes linguistiques est elle-même déficiente.

La réalisation heureuse d'un acte de communication est donc l'un des actes les plus difficiles qui existe. Comme les sémioticiens de la première et de la deuxième génération, on constate, d'une part, que l'analyse lexématique est insuffisante parce qu'elle se situe à un niveau de non-actualisation (où il n'y a ni contexte ni circonstance d'énonciation: "bonheur" et non pas "mon bonheur") et de

I généralisation. Elle élimine l'efficacité d'un discours qui se voulait le reflet de l'état intérieur de Teddy.

D'autre part, paradoxalement, il n'existe pas de dictionnaire unique, mais des dictionnaires. De même, tout dictionnaire est fait par une équipe dirigée par une ou plusieurs personnes. Le fait que le docteur accorde un sens différent au mot en question signale qu'un seul dictionnaire est incapable de rendre compte de la dénotation d'un mot, et que le décodage d'un mot est un acte lié aussi bien au social qu'à la subjectivité.

Etant donné que des dictionnaires différents peuvent donner des définitions parfois nettement différentes (c'est le cas des mots scientifiques définis soit par des dictionnaires de la langue courante, soit par des dictionnaires techniques), nous aboutissons à la conclusion que des éléments "non contrôlables" jouent dans la production et la détermination des sens d'un mot. De même que deux dictionnaires donnent deux définitions différentes, deux personnes conçoivent deux mots de façon différente. La communication est-elle jamais possible? En fait, l'exemple des Grandes marées fonctionne comme une "critique métalinguistique du code"¹. Le mot ne présente même pas une série de marques dénotatives constantes. Dès que nous aurons constaté ceci, il vaudra mieux, comme Teddy, ne pas prendre l'affaire trop au sérieux et, pourquoi pas, employer les dictionnaires pour quelque chose de plus pratique: des oreillers... pas très confortables.

C'est ainsi que la vraie réponse à la problématique du bonheur ne se résout pas à l'aide du dictionnaire. J. Poulin

¹ Eco. Op. cit. p. 18.

reprend cette question dans son tout dernier roman pour, cette fois-ci, la résoudre au moyen d'une lecture bien différente: la lecture littéraire:

Je ne sais pas en quoi consiste le bonheur, dis-je. La meilleure réponse, je crois qu'elle se trouve dans le livre que tu avais tout à l'heure, le livre de Hemingway.

-D'accord, je le lirai....

(Le vieux chagrin, p. 99)

Puisque les mots ne semblent pas renvoyer à une réalité référentielle réelle et palpable, le texte littéraire, par le fait qu'il "ne s'épuise pas à dénoter des objets empiriquement donnés"¹, permet de construire une image mentale de concepts qui, tels le bonheur, ne peuvent être saisis que par une somme d'impressions, d'associations, d'évocations. A la différence du lecteur de dictionnaires, le lecteur du texte littéraire constitue son objet d'une façon plus riche qu'il ne le ferait à partir d'un texte qui se veut dénotatif (sans remarquer que les mots ne peuvent pas s'épuiser). "En détachant les objets du contexte, le texte de fiction fait exploser ce cadre de référence et met en lumière certains aspects invisibles dans le cadre de référence originel"².

En définitive, à travers ces réflexions, nous avons l'intuition de la complexité de toute la communication, orale ou écrite, qui se fonde sur l'emploi des mots. Dans la lecture, par conséquent, "le" sens n'existe pas; les mots ont leur propre vie et sont étroitement liés aux perceptions et

¹ U. Eco. Op. cit. p. 200.

² Iser. Op. cit. p. 200.

I
aux sensations du sujet lecteur, d'où polysémie, dérive, insuffisance du code, de la loi. Le traducteur expérimente lui-même cette insuffisance de l'ordre établi, et devient ainsi un "marginal", un non-conformiste. On voit là la "modernité" de l'oeuvre de Poulin, qui se veut une allégorie des rapports mot-choses (référents), d'une part, et des rapports signifiant-signifié, de l'autre. Elle pose la problématique encodage-code-décodage, et par là même, de la réception de la lecture, phénomène basé sur les mots.

Chapitre V

SOLLICITATION DU LECTEUR PAR LE RÉCIT: QUELQUES EXEMPLES

Dans notre premier chapitre nous avons vu que nos synthèses de lecture s'opposent souvent à celles que les personnages essaient de faire passer. Un présent de l'indicatif dans le récit de rêve de Jim, ou des imprécisions dans ses observations, mettaient en question la crédibilité de ses propos. Ces petits détails nous faisaient hésiter dans la construction de notre lecture, et passer tantôt d'une attitude de croyance vis-à-vis du personnage, à une attitude de non-adhésion. Une question s'impose alors: quels sont les éléments du roman qui permettent de maintenir cette "tension" dans notre acte de lecture?

Dans les romans de Poulin nous retrouvons plusieurs mécanismes d'adhésion du lecteur au texte. A ce propos, la description¹, ainsi que l'utilisation de photos et de différents types de signes typographiques, jouent un rôle important.

¹ D'après Ricardou, la description et la narration sont les deux procédures représentatives cardinales. Nouveaux problèmes du roman. Paris, Seuil, 1978, p. 185.

I- DESCRIPTION

Dans Le vieux chagrin, une série de chapitres descriptifs s'opposent au reste des épisodes, aussi bien par leur précision que par l'usage de mots techniques. Le chapitre quatre, "Le chêne sans coeur", est particulièrement éloquent:

non seulement les oies blanches et les outardes, mais aussi les bandes de gros-becs qui répandaient partout leurs taches mouvantes de noir et de jaune, des merles, des juncos et plusieurs roselins familiers; j'aperçus aussi des hirondelles et même un couple de fauvettes à gorge orangée. (p. 17).

Comme lecteurs de Poulin, nous avons déjà été confrontés à ce savoir dans des romans publiés avant Le vieux chagrin. Dans nombre d'entre eux on fait des allusions précises aux oiseaux. C'est le cas du Coeur de la baleine bleue, de Jimmy et des Grandes marées. C'est précisément en lisant ces passages de façon intertextuelle que nous parvenons à remarquer que cette description dans Le vieux chagrin nous fait signe. La précision de la vision du narrateur ne pourrait être plus remarquable. Il est capable de distinguer au vol les oiseaux les plus divers. Cette capacité, liée à l'emploi d'un vocabulaire précis propre à l'ornithologie, contribue à construire une image d'auctoritas chez le narrateur¹. C'est quelqu'un qui s'y connaît.

¹ Voir Hamon. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, Hachette, 1981.

La crédibilité du narrateur du Vieux chagrin est d'autant plus accrue que dans Jimmy, si le Petit se réfère aux oiseaux, il le fait d'une façon très simple. Il dit que sa mère est capable de les reconnaître tous, "même ceux que tu n'as jamais vus" (p. 31), sans pour autant les nommer. On doit se contenter de savoir que c'est Maman qui les connaît.

Dans Le coeur de la baleine bleue, les scènes où on fait allusion aux oiseaux sont nombreuses. C'est Charlie la Baleine qui en est l'experte. A l'exclamation de Noël, "Le moineau?" (p. 84), elle s'écrie: "Pas un moineau! un mésange à tête noire!" (p. 86). Elle consulte son livre sur les oiseaux, livre qui sera identifié plus tard dans Les grandes marées, et qui est précisément une des choses apportées par Marie lors de sa visite à l'île: "A Field Guide to the Birds, de R. T. Peterson" (p. 55). Dès son arrivée sur l'île, Marie dit qu'elle a vu toutes sortes de canards: "Des sarcelles à ailes bleues, des sarcelles à ailes vertes, des piletts, des morillons à collier, des garrots communs. Et des canards noirs, évidemment" (p. 30). Cette description, comme celles du Vieux chagrin, a une forte composante mathésique¹ et est sans aucun doute un instrument de diffusion du savoir de l'auteur.

La variété et la précision dans la description des oiseaux augmentent dans Le coeur de la baleine bleue, où on décrit un geai bleu et un sterne arctique (p. 194). Mais il y a un détail qui n'est pas à négliger dans toutes ces descriptions: aucune n'est faite par le protagoniste du roman. Les oiseaux intéressent Noël mais il est tout aussi incapable

¹ Descriptions qui transmettent un savoir. Voir Adam et Petitjean. L'ordre descriptif. Paris, Nathan, 1989.

de les voir que de les reconnaître. C'est Charlie qui constate cette incapacité, quand elle essaie de lui en faire voir un, qu'elle lui montre du doigt. Elle dit alors: "Au début, on ne voit pas les oiseaux. C'est comme si on était aveugle"¹(p. 194).

Cette remarque de Charlie nous fait tout de suite penser à Jim, dans Le vieux chagrin, par opposition à Noël ou à Jimmy. Une lecture tenant compte de l'intertextualité nous fait comprendre que Jim est quelqu'un qui a de l'expérience. Il n'est pas "aveugle". Il a une bonne vue, ainsi que des connaissances et une expérience remarquable dans l'observation des oiseaux. Nous comprenons alors que ce chapitre descriptif dont on parlait plus haut n'est ni innocent ni gratuit dans la composition du roman. Une fois que le lecteur a été impressionné par les facultés d'observation et les connaissances de Jim, il est moins attentif aux imprécisions qui vont suivre lors de ses observations futures.

Paradoxalement, c'est la précision des descriptions du début du roman qui aide à maintenir un niveau d'indétermination dans notre lecture. En effet, quand nous verrons par la suite que les allusions de Jim à Marika sont de l'ordre du fantasma, nos doutes seront mitigés par l'impression dégagée des descriptions précédentes². Le roman montre et cache à la fois, de sorte que nous devons prendre position tantôt en croyant le narrateur, tantôt en doutant de ses perceptions.

La fréquence des descriptions mathésiques et techniques,

¹ C'est nous qui soulignons.

² A ce propos, voir Philippe Hamon. Op.cit.

surtout dans Les grandes marées et dans Le vieux chagrin, explique l'énorme importance de l'intertexte chez Poulin. Des dictionnaires, des livres spécialisés de tout ordre, fonctionnent comme supports nécessaires à ces descriptions réalistes. Si les personnages parlent d'oiseaux, ils font référence à des ouvrages tels que A Field Guide to the Birds (Les grandes marées, p. 55), ou encore, s'ils parlent de cuisine, ils mentionnent, par exemple, La cuisine raisonnée. Cela confirme le bien-fondé des différentes observations et descriptions faites par les personnages.

A première vue, Poulin semble ainsi se dépeindre comme un de ces romanciers naturalistes dont parle Zola, qui collectionnent des histoires, des portraits, lisent tout ce qu'ils considèrent utile et finissent par visiter personnellement les lieux. Il s'agit de connaître le mieux possible ce qui va faire partie du sujet du roman¹. Poulin lui-même souligne qu'un roman comme Volkswagen Blues a exigé beaucoup de recherches², ce qui est d'ailleurs évident compte tenu du nombre de citations de textes historiques et de renseignements précis concernant le périple Gaspé-San Francisco. Nous retrouvons la même précision dans la description de recettes culinaires dans Les grandes marées:

$$(1\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}) + \frac{1}{4} = x$$

Ensuite il simplifie l'équation:

$$\frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4} = x$$

Il la réduit au plus petit commun dénominateur:

$$\frac{15}{12} + \frac{3}{12} + \frac{6}{12} = x$$

La solution donnait:

$$2\frac{3}{12} \times \frac{1}{4} = 2\frac{3}{48} = 0.46$$

¹ Zola. "De la description". Article repris dans Le roman expérimental, 1880.

² Entretien avec Jacques Poulin. Voix et images. Automne, 1989.

Il faut que le lecteur croie à la vérité de l'information transmise par le narrateur¹. Quoi de mieux que de lui fournir des équations qui semblent difficiles et ennuyeuses? Hamon signale que le degré de lisibilité d'une description est inversement proportionnel à la quantité de termes monosémiques, techniques, et propres à un idiolecte professionnel². C'est le cas de la reproduction de cette équation qui, en fait, peut tout simplement vouloir signifier la technicité. Dans ce cas-ci, c'est l'impression qu'elle nous laisse; même si nous avons oublié nos mathématiques, nous croyons à une telle "description". D'après G. Michaud, "on peut d'ailleurs se demander si ces accès de précisions, cette acuité quasi hallucinatoire de la perception ne sont pas l'envers de la confusion, de la "brume" qui affectent les narrateurs de Poulin: façon efficace d'échapper, par la reproduction d'une forme (découpée, distincte, aux contours tranchés), aux insondables profondeurs, à l'opacité nébuleuse du corps et de la conscience"³.

Or, quelle est notre surprise quand, refaisant les comptes, nous remarquons que les calculs de Teddy ne sont pas justes! Le résultat final devrait être 0,48. Voilà une preuve

¹ Selon P. Hamon, c'est là une des caractéristiques du récit réaliste. Cf. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, Hachette, 1981.

² P. Hamon. "Qu'est-ce qu'une description?", Poétique, 11, 1972, p. 447.

³ G. Michaud. Loc. cit. p. 74.

qu'en fait, dans les romans, tout est une question de langage et de signes. Nous avons tous pourtant cru à l'exactitude d'une telle équation. Les stratégies textuelles employées par le narrateur sont un leurre pour le lecteur qui, faisant pour un moment confiance à l'exactitude du langage mathématique, voit ses soupçons endormis et croit à ce que le texte lui propose comme vrai. Tendant un piège au lecteur, le narrateur a subverti le code de la vraisemblance. L'emploi du langage scientifique est un instrument efficace pour obtenir l'adhésion du lecteur au texte. Que ce soit dans l'emploi de termes techniques dans la description d'oiseaux, ou d'équations dans la manipulation de recettes, tout renvoie à la même chose: l'effet de réel.

On pourrait ainsi dire que ce genre de descriptions dans Les grandes marées visent à représenter non pas un référent externe (un objet dynamique, en termes peircéens), mais une caractéristique du narrateur: la précision, la scienticité. Cela se fait au moyen de signes mono-sémiques, comme des équations, uniquement accessibles à ceux qui ont des notions minimales de mathématiques. Ces descriptions techniques ont pour but de nous faire croire à l'authenticité du récit, même si les informations peuvent être fausses.

Les grandes marées nous proposent de nombreux exemples de ce que nous considérons être non pas seulement une représentation d'un référent, mais surtout un souci de précision de celui qui le représente. Nous nous référons à tout cet ensemble de descriptions qui se réduisent à être l'énumération pure et simple d'une série de choses. C'est le cas, par exemple, de la description des objets qui tombent de la valise de Tête Heureuse, ou des articles contenus dans le

sac de Teddy (p. 20). Décrire devient un acte de précision mathématique. Ce ne sont pas les qualités des éléments qui comptent, c'est leur nombre et leur nom. Peu importe si les gants sont blancs ou rayés. Ce qui compte, c'est de tout compter!

Il en sera de même lorsqu'il s'agira de décrire les étapes de tout massage:

1. L'effleurage
2. La pression glissée
3. Le pétrissage
4. La friction
5. La percussion
6. Le secouement des membres. (p. 81)

Le sens de ces mots semble importer moins que le fait de nommer de façon technique et exacte les étapes d'un massage. De tout cela, il nous reste une image très claire et très ordonnée de termes qui se suivent en ordre numérique. Au cas où le lecteur ne partagerait pas le savoir du narrateur, plusieurs titres lui sont proposés: L'Art du massage, Le Guide des caresses, Touchez-moi s'il vous plaît, etc. Un lecteur qui ne connaîtrait rien à l'art du massage ne douterait jamais de l'exactitude des données proposées par le narrateur. Dans Les grandes marées, tout semble exact, connu, vraisemblable.

Dans Les grandes marées les descriptions, pour une grande partie, sont des stratégies textuelles qui nous invitent à construire l'image d'un Teddy extrêmement précis et observateur, un homme qui est marqué par son travail et qui, même quand il ne travaille pas, ne se défait pas de sa valeur principale: tu fais bien une chose ou tu ne la fais pas. C'est

la consigne qui l'a marqué dès son enfance.

Ainsi, pendant la dernière séance, tout le groupe, à l'exception de Marie qui est partie, joue avec des raquettes et des balles de tennis. L'animateur voudrait en faire un instrument de communication, un moyen qui permette à Teddy d'exprimer ses émotions. Eh bien, quand Teddy, après avoir été silencieux pendant longtemps, affirme ressentir un certain étonnement, il ajoute que ce sentiment provient de l'observation du manque de technique de tous les "joueurs". Ce qui compte chez lui c'est la perfection, l'harmonie de ce qui est bien fait. A aucun moment il ne décrira ses sentiments. Tout reste au niveau du mesurable: il mesure la qualité de quelque chose, de la même façon qu'il mesure les quantités.

Dans un autre ordre d'idées, nous constatons que les romans de Poulin, dès le tout début, sont extrêmement bien situés géographiquement. Québec, dans Mon cheval pour un royaume et Le coeur de la baleine bleue, Cap Rouge dans Jimmy et Le vieux chagrin, la route de l'Oregon dans Volkswagen Blues, l'île Madame pour Les grandes marées et le Mont-Tremblant dans Faites de beaux rêves. D'après H. Mitterrand, le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: "puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai"¹. D'entrée de jeu, le lecteur n'exprime aucune réserve vis-à-vis de ce que le texte lui propose. Ce que nous lisons, étant contenu dans un espace familier et géographiquement "pointable" du doigt, favorise le

¹ H. Mitterrand. Le discours du roman. Paris, PUF, 1980, p. 194,

passage d'un moment où on se dit "je vais lire une fiction", à un autre où on vit pleinement cette fiction, en y adhérant.

Mon cheval pour un royaume, Faites de beaux rêves et Le coeur de la baleine bleue nous semblent particulièrement intéressants parce que nous avons affaire à des récits qui fluctuent entre une représentation du réel et une représentation de l'imaginaire, tout ceci fondé, en grande partie, sur le jeu de descriptions présent dans les romans.

Prenons le cas de Faites de beaux rêves. La formule initiale "Il était une fois une fille qui s'appelait Limoilou", renvoie sans aucun doute aux contes merveilleux. Ce "il était une fois" est renforcé par une allusion au fait que la jeune fille en question "savait par coeur trente des cent quarante-trois histoires, contes et récits de l'Encyclopédie de la jeunesse", ce qui nous situe dans l'atmosphère des Mille et une nuits. On pense à la femme qui raconte des histoires et dont les connaissances du monde du merveilleux semblent inépuisables. J.-M. Adam signale que les récits commençant par la formule "il était une fois" introduisent un certain type de vraisemblable qui se caractérise par un souci d'universalité et de typification. C'est ce qui explique que dans ces récits, "les lieux, l'époque et les acteurs sont faiblement indiciés"¹. Curieusement, dans Faites de beaux rêves, cela commence par un "il était une fois", mais les références chronologiques et spatiales sont tellement précises que si nous continuons à lire, par la suite nous oublions ce "il était une fois", et sommes entraînés à construire une autre image de la fiction que nous lisons.

¹ J.-M. Adam et A. Petitjean. Op. cit. p. 34.

Cette introduction, où on nous dit que la jeune femme connaissait trente histoires par coeur, va être suivie par:

le premier chiffre correspond à l'âge de Madou lorsqu'il se réveilla...au circuit du Mont-Tremblant, le lundi 21 septembre 1970, lendemain du Grand Prix du Canada.

Le Grand Prix du Canada est une épreuve inscrite au Championnat du Monde des conducteurs... et se dispute alternativement Théo, le frère de Madou disait que Limoilou avait les yeux bleu saphir des chats siamois.
(p. 9)

Cet exemple nous semble illustrer ce qu'est notre lecture dans l'ensemble des romans de Poulin: une fluctuation, un va-et-vient de signes partagés entre l'imaginaire et le réel. L'utilisation de la description y est pour beaucoup. Dans Faites de beaux rêves, il est absolument clair que cette première phrase, "il était une fois", est vite mise de côté par le lecteur et va jouer tout simplement le rôle d'horizon, déplacée par cette précision de détails historiquement et géographiquement vérifiables. Nous voyons ainsi que le cadre du roman se trouve partagé entre deux pôles: un chronotope¹ imprécis et intemporel, et un autre qui est daté et situé de façon extrêmement précise. Il est donc impossible d'étiqueter les descriptions de Poulin. Elles affirment un genre pour le nier tout de suite.

Cet effet métonymique dont parle Mitterrand est également exploité dans le premier roman de Poulin, où le protagoniste prétend remplacer ses souvenirs perdus, se "construire un passé" (p. 11). On comprend alors son intérêt à préciser les noms des rues du Vieux-Québec, par où il passe:

¹ Nous empruntons le mot à Bakhtine.

Rue Couillard.

C'est bien le numéro. La maison, qui a de l'âge, fait le coin de la rue Saint-Flavien (...)
(p. 21)

La rue Couillard est sombre et grise. (...) En tournant le coin de la Fabrique...
(p. 25)

Je débouchai finalement sur la Place d'Armes et reconnus le Château.
(p. 29)

Le calèche laisse les vieux murs en passant la Porte Saint-Louis et va s'engager sur les plaines.
(p. 40)

Nous avons suivi le parcours habituel: rue des Remparts, d'Auteuil, Sainte Geneviève, et retour en marchant sur les murs jusqu'à la porte Saint Jean. (...) Nous remontons la rue de la Fabrique, Nathalie entre nous deux; nous nous arrêtons en face de la Basilique.
(p. 50-51)

Les références sont tellement claires qu'on pourrait dessiner ces itinéraires sur un plan. Par moments, on oublie que tout part de la subjectivité de Pierre et que, en fait, il est en train de construire une histoire imaginaire qui puisse rendre compte des barreaux qui l'entourent dans son imaginaire¹. Il y a une fluctuation, une sorte d'équilibre qui sera brisé à la fin, par une intervention directe du narrateur². Tout est inventé.

¹ André Major remarque que le récit est "sobre, onirique et dépouillé à la fois. Tout se passe entre le rêve et la réalité. On se demande si l'action se déroule vraiment ou si, plutôt, elle n'est pas un songe". Voir "Mon cheval pour un royaume". Le Devoir, 8 Juin 1967, p. 6.

² D'après Réginald Martel, "le pouvoir de séduction des romans de Jacques Poulin est peut-être l'aspect de son oeuvre le plus difficile d'expliquer. La littérature québécoise n'offre aucun point de comparaison". Voir "Du bon usage de la tendresse". La Presse, 22 Juin 1974, p.

Quant au Coeur de la baleine bleue, l'histoire oscille entre un récit chronologique d'événements vécus par le protagoniste, et un récit parallèle qui se présente comme quelque chose d'imaginaire¹. Celui-ci est le développement de la phrase: "C'est une histoire de coeur" (p. 17) qui se concrétise de plus en plus pour devenir "une histoire de coeur entre moi et le Vieux-Québec" (pp. 19 et 24). Nous observons qu'à la fin du roman, la frontière entre l'histoire que le roman représente comme fictive et l'histoire de coeur qu'il représente comme étant "réelle" s'efface. Et l'un des moyens de rendre de plus en plus crédible ce qu'il représente comme réel, c'est précisément d'utiliser des descriptions de lieux géographiques concrets².

D'une histoire de coeur tout court, nous passons à une histoire de coeur entre moi et le Vieux-Québec (p. 19), qui à son tour devient "une histoire de coeur entre moi et le Vieux-Québec. Je suis assis dans les marches de la librairie Garneau, pas devant l'entrée principale, mais devant la section des livres pour enfants" (p. 24).

c-3.

¹ Jacques Garneau signale que le lecteur d'un roman comme Le coeur de la baleine bleue doit "se sentir attentif à ces constructions enchevêtrées, à ces perspectives de rêves et de souvenirs; il éprouve l'angoisse et l'incertitude du narrateur qui se perd et se retrouve dans son labyrinthe intérieur". Jacques Garneau. "Le coeur de la baleine bleue ou le labyrinthe intérieur". Nord, 2, hiver 1972, p. 68.

² Du Coeur de la baleine bleue à Volkswagen Blues, "Poulin ne cesse de mettre en question le rapport entre le vrai et l'imaginaire, entre la vérité et sa transformation littéraire". Voir Jonathan Weiss. "Une lecture américaine de Volkswagen Blues". Loc. cit. 91.

Cette histoire, parallèle à celle du récit principal du roman, est en fait construite comme une description en amplificatio. Chaque fois que le protagoniste la reprend, il y ajoute une touche descriptive, il précise et développe de plus en plus le motif initial, pour déboucher sur une histoire à laquelle, à la fin du roman, le lecteur ne sait plus quel statut accorder, d'autant plus que les deux récits partagent le même topos: le Vieux-Québec.

Pour nous lecteurs, la description est une stratégie qui travaille pour créer de l'indétermination. Tant dans Mon cheval pour un royaume que dans Le coeur de la baleine bleue, Le vieux chagrin et Faites de beaux rêves, la description nous empêche de faire un partage clair et net entre ce qui se veut imaginaire et ce qui cherche à être représenté comme réel.

La description est une stratégie textuelle qui suscite l'adhésion du lecteur au récit de fiction. Dans les premiers romans, les descriptions ont, toutefois, une forte composante subjective. On nous présente le Vieux-Québec, mais à la précision de la localisation spatiale se joint une métaphorisation très forte de ces lieux. Ainsi, dans Mon cheval pour un royaume, la rigueur avec laquelle on cite les rues est contrebalancée par des associations symboliques. La rue de la Fabrique est associée au sexe féminin ("Cette rue s'offre beaucoup mais avec une grande dignité. Regarde, tu descends cette pente, douce, invitante. Tu coules tranquillement parmi les vêtements délicats (...) et le cinéma Empire, au beau milieu du jour, ou on pénètre pour son plaisir...")(p. 15-16).

De la même façon, dans Le coeur de la baleine bleue, les descriptions sont teintées à leur tour de sentiments et

d'émotions. Pendant plus de quatre pages, le narrateur décrit le trajet de la promenade de Noël convalescent, avec tous les souvenirs qui s'associent aux différents lieux:

Je saluai au passage l'Hôtel du Gouverneur et ma carrière de garçon de tables (...) au numéro neuf, le Petit Château où mon compagnon d'université avait logé (...) au pied de la côte, le café des Jardins (...) avec la vieille irlandaise qui nous avait servi si souvent une saucisse de porc (...)

Passé la rue Saint-Louis, je retrouvai la Café de la Paix devant lequel il m'était maintes fois arrivé de croiser Marie-Claire Blais (...).

Il finit son périple à la rue de la Fabrique qui, elle, lui fait ressentir quelque chose qui ne venait ni de la fatigue ni des "souvenirs un peu tièdes comme les vieilles maisons délavées" (p. 37). Cela vient de plus loin, "du fond de la mémoire collective et inconsciente" (p. 37). Son malaise est identifié au moment où Noël se rend compte que cette rue est le coeur du Vieux-Québec, et que ce coeur est aussi féminin, comme celui qu'on lui a transplanté. Cet espace si précisément identifié (Québec), est en fait un espace très intériorisé. De cette façon, les descriptions semblent nous mettre en rapport tantôt avec un univers déjà connu qui se donne à voir, tantôt avec un univers recréé par le biais des sentiments de celui qui le voit¹.

¹ Ce genre de descriptions se rapprochent de ce que Hamon appelle "descriptions représentatives", mais s'en éloignent à cause du souci symbolique dont elles sont empreintes. On veut nous mettre en contact avec un espace physique, mais aussi avec un espace intériorisé, assimilé intellectuellement par une personne. Ainsi, les rues sont féminines, elles ressemblent au corps de la femme, elles dégagent des sentiments, des émotions, etc.

I

Nous voyons, en définitive, que ces descriptions jouent un rôle "déstabilisant" dans notre lecture et introduisent une certaine indétermination dans nos constructions¹. Dans Faites de beaux rêves elles empêchent d'assimiler la fiction à un pur récit de contes. Dans Mon cheval pour un royaume et dans Le coeur de la baleine bleue, elles permettent de régler le degré de fictionnalité des fictions mêmes. La description n'échappe pas à la tendance bipolaire qui empêche toute simplification de l'oeuvre de Poulin. Nous avons remarqué la présence de descriptions fortement "savantes", spécialisées et dotées d'un grand souci de précision. Mais chez Poulin, rien n'est simple. Les descriptions peuvent sembler mimétiques, mais souvent, elles ne "miment" que l'acte même de décrire, sa précision. La description, en fin de compte, se présente comme un lieu privilégié où s'organise ou se détruit la lisibilité des récits².

¹ D'après G.-A. Vachon, le "créateur se reconnaît à ceci, qu'il retire au lecteur tous ses appuis". A ce propos, il note la déroute du lecteur du Coeur de la baleine bleue qui, dès la première page, se voit dans l'impossibilité de savoir si la voix entendue par Noël et Elise renvoie à un homme ou à une femme. Voir, "Une littérature qui se louisianise?". Etudes françaises, 4, automne 1971, p. 413.

Gabrielle Poulin fait une remarque semblable à propos du Coeur de la baleine bleue: "Mais est-il possible de résumer une histoire dont les faits se confondent avec des états d'âme, qui échappe à toute tentative de situation chronologique et où l'irréel a plus de densité que le réel sur lequel il se greffe?". "Le coeur de la baleine bleue. Un roman piégé". Relations, mai 1972, p. 154.

² Ph. Hamon. "Qu'est-ce qu'une description?", p. 482.

II-PHOTOS

Le désir de contrôler l'activité du lecteur réel est poussé à l'extrême avec l'emploi de photographies et de dessins. Ces phénomènes jouent un rôle important dans la représentation de notre lecture, et contribuent en même temps à nous donner une impression de réalisme très marqué¹. En effet, la photo réduit toute imagination et nous renvoie à quelque chose de précis². On a affaire à une image déjà élaborée qui nous laisse moins de liberté qu'une description ou qu'une peinture, étant donné qu'il y a une nécessité, un a priori transcendant³. Cela ne laisse pas d'être surprenant dans des romans qui, comme nous l'avons déjà vu dans les chapitres précédents, présentent des anecdotes qui s'apparentent bien souvent à des fictions vécues et à des rêves⁴.

Dans les photos nous retrouvons un instrument fondamental

¹ A ce propos, voir Philippe Hamon. "Le discours contraint", p. 411-445.

² Jusqu'à présent, une analyse des photos n'a pas été entreprise par les critiques. Certains d'entre eux, dont Réginald Martel, ont éprouvé l'"écho d'un léger agacement" vis-à-vis de l'utilisation de techniques de visualisation dans les romans de Poulin. Cf. "Un beau livre qui reste ouvert". La Presse, 13 Mai 1978, p. d-3.

³ Cf. Francesca Alinovi e Claudio Marra. La fotografia. Illusione o rivelazione? Bologna, Società editrice il Mulino, 1981, p. 18.

⁴ Nous pensons aux divers phénomènes d'héroïsation vécus par des personnages comme Jack, ou à l'expérience de Teddy dans Les grandes marées, ou encore à celle de Jim dans Le vieux chagrin.

I pour la construction de notre lecture. Todorov signale: "Only referential sentences allow construction to take place"¹. Dans le cas de Poulin, nous avons affaire à une référentialité poussée à ses dernières limites. On pourrait se permettre de dire "not only referential sentences, but all that refers to reference allows construction to take place"...

Les photos sont des signes qui modifient la lisibilité du roman et qui, sans aucun doute, la dirigent. Alors, qu'est-ce qu'elles apportent à notre lecture? La réponse à une telle question exige de considérer plusieurs facteurs.

A- Statut peircien de la photo

Dans un premier temps, il nous semble que la clé de la question se trouve dans la réflexion suivante, proposée par Denis Roche: "Avec quoi une photographie peut-elle avoir quelque chose à faire, dès qu'on la prend?"². Cela nous oblige à nous interroger sur la nature même de la photo comme signe³.

La photo, avant d'être une image, est de l'ordre de "l'empreinte, de la trace, de la marque"⁴. Barthes signale que

¹ T. Todorov. "Reading as construction". In The Reader in the Text. Suleiman and Crosman, Ed. Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 68.

² Denis Roche. La disparition des lucioles. (Réflexions sur l'acte photographique). Paris, Ed. de l'Étoile, coll. Écrit sur l'image, 1982.

³ Pour ce faire, nous reprendrons l'analyse peircienne de la photographie comme index, présentée par Dubois dans son essai L'acte photographique. Bruxelles, Labor, 1983, pp. 40-109.

⁴ Ibidem, p. 59.

"la photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici"¹. En ce sens, la photo appartient à la catégorie de signes que Peirce appelle "index", par opposition à "icône" et à "symbole".

L'indice se caractérise par le fait d'avoir entretenu avec son référent (sa cause) une relation de connexion physique. Par contre, les icônes se définissent par une relation de ressemblance et les symboles par une relation de convention générale.

D'après Peirce, "Les photographies (...) sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes: les signes par connexion physique"². Prenant comme point de départ le principe de l'empreinte lumineuse régie par les lois de la physique et de la chimie, la photo est conçue comme une trace, bref, comme un indice.

Le fait que l'indice exige une connexion physique avec sa cause implique que leurs rapports sont de l'ordre de la singularité, de l'attestation et de la désignation. Voyons ce

¹ R. Barthes. La chambre claire. Paris, Co-éd. Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 126.

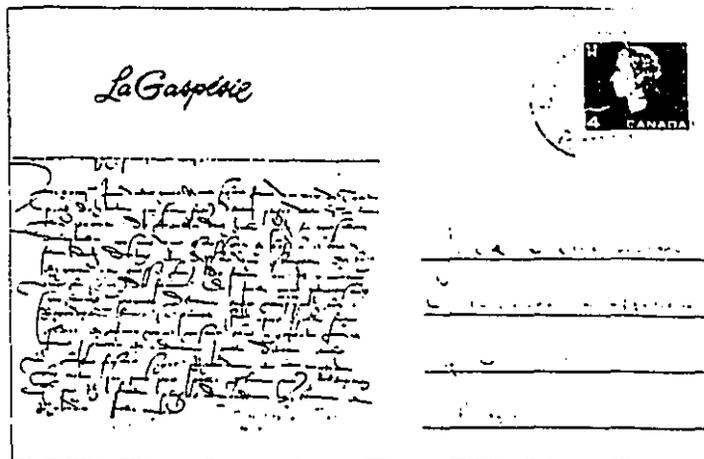
² Cité par Dubois. Op. cit. p. 63. D'autres théoriciens, comme Barthes, Bazin ou Roche, ont repris cette étude de Peirce.

que tout cela dévoile dans le cas des photos présentes dans les romans de Poulin. De quoi sont-elles l'indice?



Jean-Louis Rioupproux, *Histoire de Est-ouest*, Paris, Tchou, 1982, p. 603

(p. 144)



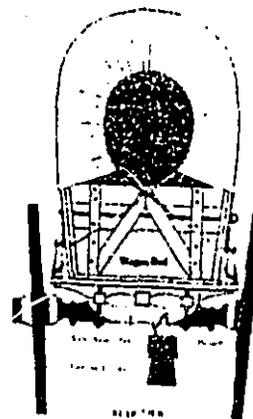
Camille Poulin, *La granditèrenne de Jacques Cartier*, p. 42

(p. 12)



Bret Angell, Edited by Arthur and Kit Knight, p. 11

(p. 265)



Les pionniers: par O'Neill Collection - Le Est-ouest de Time-Life (voir bibliothèque de l'Université Laval)

(p. 199)

Tout d'abord, ces photos témoignent d'une double manipulation:

- La manipulation d'une photo déjà existante, que l'on a photocopiée.

-La manipulation première, celle qui a donné lieu à la photo originale.

Les photos que le lecteur de Poulin retrouve dans ses romans renvoient, en effet, à ces deux moments précis. Elles ne sont pas des photos originales. On a affaire à la photocopie de la photo. C'est la photo de la photo. En ce sens, le contact physique qui garantit l'existence de la photo est lui aussi double.

Ce qui nous intéresse, c'est de constater qu'elles conservent la trace de cette double manipulation: nous voyons une photo qui semble "originale"; mais, à côté, une référence écrite "accuse", et dévoile qu'il s'agit d'une reproduction. Les photos qui parsèment les romans de Poulin sont, donc, un produit résultant de deux moments temporels différents.

Le fait que les photos présentent une référence écrite aux livres d'où elles sont issues est intéressant. Nous nous rendons compte alors que les photos que nous regardons ne sont pas les traces d'un paysage ou d'une personne, mais les marques d'une page d'un livre donné. En définitive, elles sont l'indice d'une littérarité¹.

Les photos se comportent alors comme les citations, si fécondes dans les oeuvres de Poulin. Elles contribuent ainsi

¹ Pour Jacques Garneau, le langage, plus que le simple matériau des livres de Poulin, est "leur finalité même".
Loc. cit. p. 38.

à créer un système auto-réflexif. A première vue, les photos nous donnent une impression de réel et semblent contribuer à l'adhésion du lecteur à la fiction racontée. Cependant, ces mêmes signes trahissent la présence ultime non pas d'un réel, mais d'une écriture, et par là même, d'une fiction. Elles nous font signe: "Attention, ceci est de l'écrit".

Il est extrêmement intéressant, et même amusant, de voir qu'à propos d'une de ces photos dont la référence à la source n'est pas complète (il manque la page), on dit au lecteur: "Voir la Bibliothèque de l'Université Laval". En fait, cela équivaut à nous dire "allez voir là-bas, je n'invente rien, mais j'étais trop distrait pour copier la référence exacte". On sait déjà où nous pouvons aller passer quelques jours...

En fait, ces détails ne renvoient pas à la présence d'un narrateur; ils vont beaucoup plus loin. Ils sont l'indice de la présence d'un auteur réel¹, qui est allé fouiller dans les livres. Ces signes sont, donc, la trace d'un acte de lecture de sa part. En ce sens, comme le dit Iser, la photo brise toute imagination; elle nous fait "débrancher" de la fiction pour nous mettre à un niveau de métalecture. Le lecteur se met à réfléchir et à critiquer le code dans lequel il était plongé. La photo, voulant contrôler notre lecture et en faire une lecture excessivement claire et précise, contribue en fait à briser la crédibilité que nous accordons au récit². La photo

¹ Suivant la théorie peircéenne, nous parlons d'indice quand il y a connexion physique entre le signe et sa cause.

² Pour ce qui est de la photo reproduite dans Beat Angels, Ginette Michaud signale qu'elle "n'est pas simplement reproduite dans Volkswagen Blues à titre de preuve de l'existence de Théo, dans une perspective de

est instrument de déconnexion. Elle instaure des distances entre nous et le récit¹.

Toutefois, il faut soulever le cas d'une photo qui ne présente aucune référence à un livre donné. Cela se trouve à la page 188 de Volkswagen Blues. Il faut croire donc que c'est l'écrivain lui-même qui l'a prise, et qu'alors il n'est aucun besoin d'en mentionner les sources. En ce sens, la photo, à nouveau, serait la trace d'un voyage. Elle est le signe indiciel qui nous renseigne sur un fait: l'écrivain a fait le voyage que le narrateur nous raconte (cette hypothèse, d'ailleurs, nous a été personnellement confirmée par Jacques Poulin lui-même). La photo est donc un signe de l'acte d'énonciation du roman.

Nous voyons ainsi qu'une analyse de la genèse d'une photo peut nous renseigner sur plusieurs aspects. D'après Bazin, la caractéristique essentielle de la photo est à chercher non pas dans le résultat mais dans la genèse. La photographie chez Poulin, comme tout index, procède d'une connexion physique avec son référent. C'est une "véritable empreinte lumineuse

vérisimilitude. Elle s'inscrit au contraire fortement dans le texte en rompant la linéarité du récit de voyages, en provoquant en creux toute une série d'associations". En fin de compte, elle "amène le lecteur à douter, non seulement du bien-fondé de sa propre lecture, mais également de tout processus interprétatif". Loc. cit. pp. 84 et 87.

¹ A ce sujet, nous mentionnerons les propos de G. Michaud, pour qui la photographie de la carte postale de Gaspé est une "allégorie très lisible de l'illisibilité". Les problèmes de lisibilité ne sont pas nécessairement le fait de textes difficiles mais peuvent émerger de ce qui paraît le plus évident. Ibidem, pp. 67-88.

par contact"¹. A un moment et à un lieu donnés, une singularité est venue s'inscrire sur un papier "sensible"². Mais dans notre cas, cet a priori existentiel ne coïncide pas avec ce que les personnages ont vu. Les références écrites à côté des photos ont trahi une manipulation et, comme dans un film où soudainement on verrait un microphone tomber d'en haut, notre adhésion à la fiction est complètement brisée. Ces photocopies renvoient à une littérarité et, en ce sens, jouent le même rôle que le phénomène intertextuel de la citation.

Normalement, les divers procédés d'adhésion du lecteur au texte dans des romans qui cherchent un effet de réel ont pour but d'amener le lecteur à croire au "toujours-déjà-là"³. La présence des photos chez Poulin, avec leurs références à côté, nous fait penser à un "jamais-là"⁴. Le réalisme de Poulin est bien autre chose. Le seul réel auquel nous ayons droit c'est l'écriture.

B - Emplacement des photos dans le texte.

Les photos sont disposées de plusieurs façons différentes dans les romans de Poulin. A un moment précis nous voyons que les dialogues et la description se poursuivent tout en faisant abstraction de la photo qui représente la même chose qu'eux.

¹ Dubois. Op. cit. p. 67.

² Ibidem, p. 77.

³ B. Gervais. Op. cit. p. 316.

⁴ Nous avons l'impression que les personnages n'ont jamais vu ce que le narrateur nous fait voir.

LA FEMME DU «BULL RIDER»

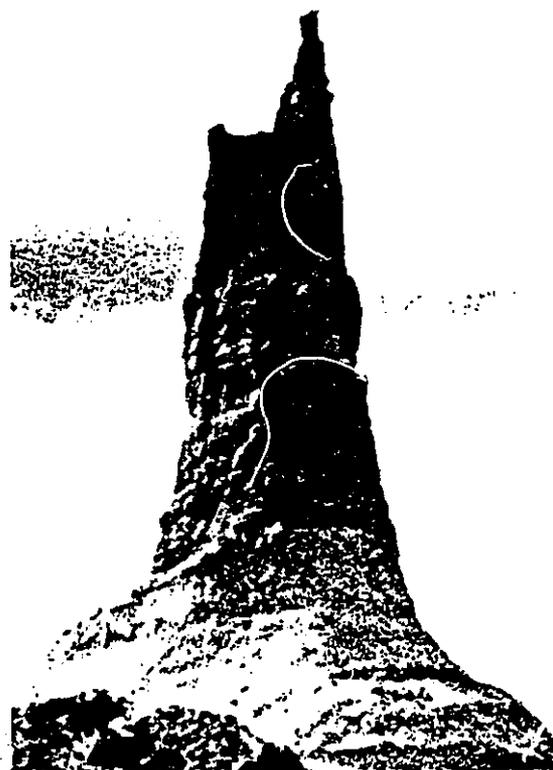
C'était une grande femme, blonde avec les cheveux longs et les yeux verts; elle devait mesurer un mètre quatre-vingt-deux.

Ses épaules étaient larges.

Elle avait un visage ouvert et chaleureux, et elle donnait des renseignements aux touristes dans une maison mobile située sur une route de terre qui menait à Chimney Rock.

Chimney Rock était une formation rocheuse qui faisait penser à une cheminée. Certains émigrants disaient qu'elle avait l'air d'un entonnoir renversé, mais la plupart lui trouvaient une ressemblance avec une cheminée d'usine ou la cheminée d'une maison détruite par un incendie. Voici de quoi elle avait l'air:

Elle avait 150 mètres de hauteur et on la voyait de très loin dans la plaine. Elle constituait un point de repère. Quand ils apercevaient la longue et mince cheminée de pierre dans le lointain, les émigrants



savaient qu'ils allaient bientôt affronter les montagnes Rocheuses. Et, en effet, les jours où le temps était clair, ils pouvaient distinguer à l'horizon les premiers contreforts des Rocheuses, les monts Laramie.

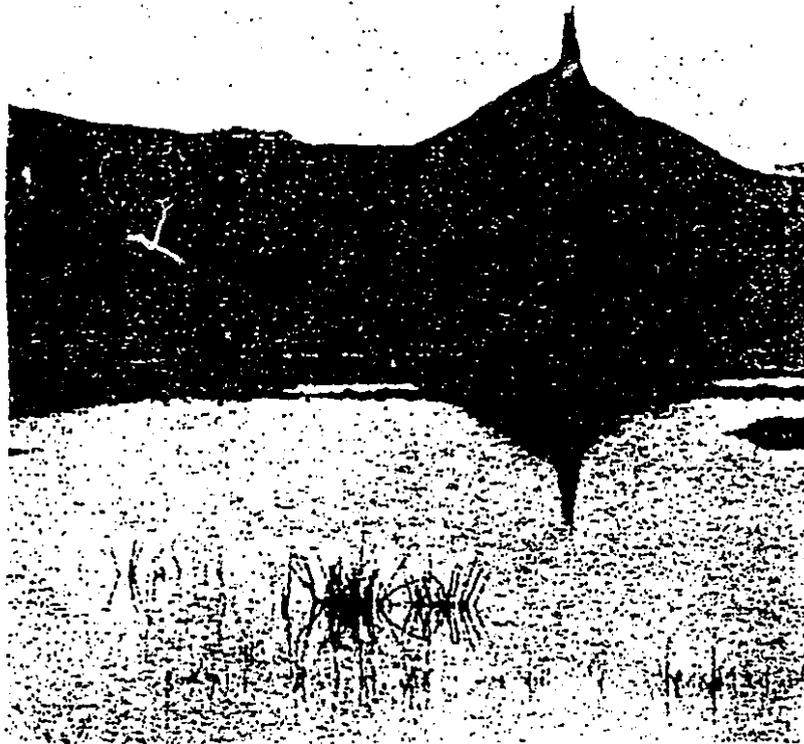
Toute la journée, la Grande Sautelette avait eu le pressentiment qu'il allait se passer quelque chose de

(pp. 187-188)

En tournant la page, cette photo s'impose à notre vue. L'emplacement de cette photo, insérée au milieu d'un paragraphe, contribue, à notre avis, à diriger, à manipuler la synthèse de lecture du lecteur réel. Elle devient une sorte d'empreinte rapide sur notre imagination.

Dans le paragraphe qui précède la description de la photo nous trouvons "voici de quoi elle avait l'air:". Cela nous fait penser que probablement la photo avait été conçue pour suivre le signe typographique des deux points, mais que, faute d'espace, elle a dû être déplacée ailleurs. Il n'empêche que c'est à ce moment-là que nous la retrouvons, en tournant la page. Cela crée un effet de surprise, certainement. Mais cela renvoie également à la littérarité du roman, à sa matérialité d'objet. Nous sommes face à de l'écrit, à un livre en papier; et la preuve, c'est ce signe de la limitation de l'espace matériel d'écriture: "voici de quoi elle avait l'air:" n'est pas suivi de la photo. Il faut attendre qu'il y ait de la place!

Cette photo a aussi un autre effet sur notre processus de lecture. Le narrateur dit que cette roche, "on la voyait de très loin" et qu'elle "constituait un point de repère" (p. 188). Cette photo pourrait produire sur nous un effet contraire à celui qu'elle eut sur les émigrants (surprise soudaine pour nous, une vision lointaine et prolongée pour les émigrants); il n'en est pourtant rien. En effet, cette photo réactive tout à coup notre mémoire de lecteurs, et nous rappelle qu'en fait, elle appartient au "déjà vu". Cette photo faisait partie de la couverture du livre! C'est à ce moment-là que nous, lecteurs, avons commencé à la voir de loin:



Maintenant, comme les protagonistes, nous nous en sommes rapprochés. Nous avons l'impression d'avoir voyagé avec eux. On croirait que l'auteur ne veut pas que nous lisions une fiction; il veut nous la faire vivre...

Pour ce qui est des autres cas dans Volkswagen Blues, nous remarquons que la photo vient parfois à la suite d'une réflexion du narrateur où il nous donne une synthèse claire de ce que nous allons voir tout de suite.

Ainsi, après avoir dit "regardez", le narrateur ajoute: "elle reconnut la photo qu'elle avait vue au mur du café Trieste". C'est alors que nous voyons la photo. Si elle nous avait été montrée après ce "regardez!" nous aurions pu regarder en même temps que la Sauterelle, et notre imagination aurait été activée en même temps que la sienne. Mais ce ne sera pas le cas. Le narrateur dit "regardez" et nous donne en

même temps la clé, le code de lecture de cette photo. A sa vue, plus aucune imagination n'est possible: notre lecture a été orientée.

C'est aussi le cas de la photo de Jesse James. Le lecteur voit sa photo une fois que le narrateur a dit: "Jack regarda qui était le personnage (...) c'était nul autre que Jesse James, le fameux hors-la-loi" (p. 144).

Cette technique est poussée à l'extrême quand, après avoir regardé un authentique "schooner de la prairie", on nous dit que "quand on le regardait de l'arrière, il avait une drôle d'allure avec ses roues un peu arquées comme les jambes d'un vieux cow-boy et sa bêche de toile qui faisait penser à un bonnet de vieille femme:" (p. 199). C'est ce ":" qui est intéressant, car il témoigne du fait que le narrateur représente et oriente notre lecture.

L'utilisation de photos entraîne des conséquences lors d'une des étapes fondamentales de notre acte de lecture, tel que conçu par Wolfgang Iser: la construction de synthèses passives. Le critique allemand considère que dans toute lecture il y a une tension entre une anticipation et une rétroaction, tension qui crée une synthèse "par laquelle les rapports entre signes peuvent être identifiés"¹. Mais normalement ces synthèses ne sont ni explicitées par le texte ni purement imaginées par le lecteur. C'est une réalité complexe parce que ces synthèses "se déroulent en dessous du seuil de conscience", et pour cela elles ne peuvent devenir objets d'observation, "à moins qu'on les enlève au-dessus de

¹ Iser. Op. cit. p. 245.

ce seuil afin de les analyser"¹.

Voilà, finalement, ce que les photos présentes dans les récits de Poulin viennent faire dans notre lecture: elles rendent consciente une synthèse qui devrait être située au niveau flou de l'inconscient.

Une expérience de lecture s'accompagne, d'après Iser, d'un flot d'images plus ou moins nettes "sans que cette séquence d'images puisse être aperçue comme objet"². Chez Poulin, ces images sont biffées. L'imagination est remplacée par la perception. En empêchant l'établissement de synthèses passives, les photos de Poulin deviennent un instrument de contrôle de la lecture. Elles mettent ainsi "en suspens l'activité de composition suscitée par la lecture"³.

En ce sens, la lecture de ces passages s'éloigne d'une lecture littéraire standard, et nous rapproche plus de la lecture d'une notice historique ou d'un journal. Cela donne au roman l'allure d'un récit de voyage qui se veut aussi historique que celui des premiers voyageurs américains.

Cela a d'autres conséquences au niveau du rythme de lecture. Les conséquences varient selon l'emplacement des photos elles-mêmes. Une photo comme celle de Chimney Road, placée au milieu d'un paragraphe qui la décrit, crée un effet paradoxal. D'une part, un effet d'anticipation et d'accélération dans la construction de la lecture, parce qu'avant d'avoir fini de lire la description, le lecteur a vu ce qu'elle représente. D'autre part, un ralentissement, car le

¹ W. Iser. Op. cit. p. 246.

² Ibidem, p. 247.

³ Ibidem, p. 252.

lecteur, après avoir lu ce qui suit, et à cause de la coupure introduite par la photo, est appelé à revenir sur ses pas. Il arrête sa lecture pour regarder la photo dans la perspective de la description au complet.

Dans les autres exemples de photos, où elles suivent une explication terminée, les étapes de la construction de la lecture sont également dirigées. Les photos suivent non seulement une description, mais aussi une phrase finale qui synthétise parfaitement l'ensemble. Le narrateur dit au lecteur que c'est Jesse James, ou bien que ce chariot a l'air d'un bonnet de femme. Il ne laisse aucune place pour notre propre configuration du texte.¹

La photo a ainsi une fonction rectificatrice, correctrice. Il ne s'agit pas d'une redondance vis-à-vis du texte. Elles finissent par en modifier notre construction. Nos synthèses vont être remplacées par celles du texte. En ce sens, les photos arrêtent le rythme normal de la lecture.

C- Représentation de la "lecture" de photos.

Lorsque nous abordons les romans de Poulin, nous ne sommes pas les seuls à regarder des photos. Volkswagen Blues et Le vieux chagrin nous proposent des exemples concrets où l'un ou l'autre des personnages regardent des photos que,

¹ Contrairement aux photos des romans de Poulin, qui sont souvent précédées d'une explication qui leur accorde un sens (il reconnut le visage de Jesse James le fameux hors-la-loi), et qui ne laisse aucune place à notre imagination, chez Nicole Brossard (Désert mauve), où des photos sont introduites sans aucune explication, notre imagination est activée de façon très efficace. On se demande le pourquoi d'une telle série de photos.

parfois, nous ne verrons même pas. Ces représentations de "lectures" de photos nous permettent de nous interroger sur les causes de la forte attraction que les photos exercent sur ceux qui les regardent, surtout s'il s'agit de photos sentimentales, comme dans le cas des albums de famille de Jim dans Le vieux chagrin.

D'après Dubois, c'est la dimension pragmatique préalable à la constitution de toute sémantique qui explique ce phénomène d'attraction¹. Une photo quelconque, même si on veut lui accorder une charge symbolique, renvoie à "une singularité existentielle première qui, à un moment et en un lieu donnés, est venue s'inscrire sur un papier si bien qualifié de "sensible"². C'est ainsi que la photo devient un "véritable objet de croyance"³. Evidemment, la croyance existe parce que les personnages sont censés regarder des photos non manipulées, ce qui n'est pas notre cas.

Prenons le cas du Vieux chagrin. La Petite regarde l'album de Jim et le "lit" à un rythme très lent, qui a même quelque chose d'agaçant pour Jim. Pour elle, il s'agit d'imaginer l'existence d'une famille qu'elle n'a jamais eue⁴, et de se submerger dans cette singularité existentielle

¹ Dubois. Op. cit. p. 77.

² Ibidem, p.77.

³ Ibidem.

⁴ En ce sens, la vision d'une photo, signe indiciel et trace d'un référent, peut se charger de connotations iconiques, activées par contiguïté. Dans ce cas-ci, la Petite fait le parallèle entre la famille de Jim et sa famille idéale.

première¹. Pour elle, regarder les photos c'est vivre ce qu'elle n'a jamais vécu auparavant. D'où son attention. D'où sa lenteur. Elle veut rattraper le temps².

D'après Dubois, ce qui confère une valeur à ce genre d'albums ce n'est "ni les contenus représentés eux-mêmes, ni les qualités plastiques ou esthétiques de la composition, (...), mais c'est leur dimension pragmatique, leur statut d'index (...) le fait qu'il s'agit de véritables traces physiques de personnes singulières qui ont été là et qui ont eu des rapports"³. Ce sont des "momies" du passé⁴.

Cet album est gardé dans un coffret. D'ailleurs, il est intéressant de constater que c'est le même coffret qui contient précieusement les notes de cours sur Hemingway et le livre préféré de Jim: Le vieil homme et la mer. Cela rend compte de la vénération spéciale que Jim voue à l'album de famille.

Pour la Petite cette "lecture" de photos a une fonction d'exorcisation du passé⁵, fonction apparentée à celle des rituels funéraires. Tous les deux ravivent indissociablement

¹ Nous voyons bien que la photo, comme tout indice, exploite le principe de la "désignation" dont parle Peirce.

² Si on représente ici un personnage qui adhère tellement au référent existentiel de ces photos, c'est en fait parce qu'il est supposé regarder des photos "authentiques".

³ Dubois. Op. cit. p. 77.

⁴ Ibidem, p. 79.

⁵ Voir Bourdieu. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1965, p. 54.

I le souvenir des disparus et la conscience de leur disparition¹. C'est donc dans la représentation de la lecture de photos de la part des personnages que nous voyons s'ajouter aux valeurs indicielles déjà signalées, une valeur symbolique. Peirce insiste sur le fait qu'un signe ne se trouve jamais à l'état pur. Il est toujours un mélange de ses diverses catégories.

En définitive, la photo, d'après l'exemple de la Petite, a une fonction émotive marquée. Cette fonction, en fait, est une conséquence de sa nature mixte, indicielle², symbolique et iconique à la fois.

III- LES SIGNES ORTHOGRAPHIQUES ET TYPOGRAPHIQUES:

SIGNES DE LECTURE

Tout au long de notre lecture nous sommes confrontés à certains éléments qui nous font signe. Des photos, des descriptions extrêmement minutieuses, des formules mathématiques attirent notre attention et modifient notre lecture. Dans ce désir de diriger notre lecture pour la rendre le plus précise possible, les romans de Poulin exploitent des signes particuliers dans la graphie de certains mots:

¹ Cf. Dubois citant Bourdieu. Op. cit. p. 107.

² La photo, comme le signale Alinovi, "attribuisce una patente di autenticità a tutto quelle che registra sulla pellicola". Op. cit. p. 12.

-Jacques Kouture, répondit un type (...)
-Il veut dire Jacques Couture, dit Théo.

(Faites de beaux rêves, p. 166)

Selon l'alphabet phonétique international, il n'existe aucune différence de prononciation entre le son correspondant aux lettres K et C. Ils sont équivalents. Seulement, le fait de remplacer le C par le K renvoie plus à une langue anglo-saxonne qu'à une langue comme le Français, la lettre K étant très peu employée dans les langues romanes. Et pour renforcer le fait qu'il existe vraiment une prononciation différente entre Kouture et Couture, l'auteur se sert d'italiques¹.

D'ailleurs, par la suite, l'emploi d'italiques est de rigueur quand le texte veut reproduire un parler anglais. Les exemples se multiplient: "Private"², "strip-tease please"³, "top secret"⁴, etc.

Les italiques sont également utilisées avec un mot français, pour signaler qu'il est mal employé et qu'il "sonne faux", comme s'il s'agissait d'un mot étranger:

-Madou, est-ce que tu dirais que les Formules I font du bruit?

-Ce n'est pas exactement le mot que j'emploirais, dit Amadou. (p. 74)

¹ Dans notre texte, les mots en italiques apparaissent soulignés.

² Faites de beaux rêves, p. 176.

³ Ibidem, p. 167.

⁴ Ibidem.

Ces italiques, pour un lecteur, impliquent non seulement que le mot est employé dans un sens non usuel, mais aussi qu'il est prononcé d'une façon particulière.

Les italiques sont également le moyen de souligner que nous sommes face à un mot fondamental pour le récit. Ce sera le cas du début de la course du Mont-Tremblant, dans Faites de beaux rêves. Les mots trois, deux, un, vont ponctuer le récit pour souligner l'approche du moment culminant du roman:

- Moins trois minutes, dit la voix de Théo. Over. (p. 185)
(...)
- Moins deux minutes. Over. (p. 186)
(...)
- Moins une minute. (p. 187)

A d'autres endroits, cet accent est mis non pas pour souligner l'importance de la signification dénotative d'un mot, mais pour signaler qu'un jeu de connotations s'ajoute à ce mot. C'est le cas des mots qui servent de point de départ à des blagues:

Alors je me disais que c'était plutôt comique de dormir dans un lit continental quand on est sur une île. (...). Est-ce que tu m'invites sur ton continental? (Les grandes marées, p. 59.)

Les italiques sont, ainsi, le signe d'un accent particulier dans le parler des personnages ainsi que de

l'importance signifiante du mot en question¹. Ce qui importe c'est de comprendre que, comme signes visuels, elles entraînent des conséquences d'ordre à la fois phonétique et sémantique. Elles ajoutent un signifié de connotation².

Finalement, nous voudrions relever un cas particulièrement intéressant d'usage d'italiques dans Faites de beaux rêves. Limoilou a l'habitude d'écrire une carte postale à Madou et à Théo chaque fois qu'elle s'absente. Voilà ce qu'elle écrit dans l'une d'entre elles:

Bien chers frères. Je mets la main à la plume pour vous dire que j'ai bien aimé la nuit passée en votre compagnie et vous en remercie. J'entends des bruits de moteurs et je vais voir ce qui se passe aux stands; puisque vous dormez, c'est encore la mère poule qui va faire le travail; elle va même vous préparer un repas dans la vieille Gipsy. Dormez bien et faites de beaux rêves. Votre dévouée mère poule, Lili. (p. 43)

Nous voyons là que les italiques, signe visuel qui engendre une lecture particulière, jouent à deux niveaux. D'une part, elles font remarquer l'énoncé, et par là même mettent en relief un contenu bien précis: le souhait de Limoilou³. Mais, à un deuxième niveau, ce signe dévoile l'existence d'un acte d'énonciation. Pour nous, lecteurs, ces

¹ Nous pensons à ce "Etes-vous vraiment heureux?" dans Les grandes marées, p. 92.

² A propos de la notion de signifié de connotation, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni. Op. cit.

³ Cela renforce également la thématique du rêve, fondamentale dans le récit.

italiques dénotent le roman même que nous sommes en train de lire.

Les italiques jouent, donc, plusieurs rôles. Mais ce qui nous semble le plus intéressant dans notre étude de la représentation de la lecture, c'est le fait que ces signes sont la marque évidente d'un acte d'énonciation qui prétend diriger la lecture de son énoncé. Le rôle des italiques est, en fait, semblable à celui de l'intertexte: tous les deux représentent le sujet d'énonciation comme étant un lecteur. Il lit les oeuvres des autres, de la même façon qu'il lit les siennes et en représente leur lecture. Les italiques nous font signe. Voulant représenter une lecture, elles nous rappellent paradoxalement que tout est écriture.

Chapitre VI

INTERTEXTUALITE

Tout au long des chapitres précédents, nous avons remarqué les éléments du récit qui, dans une certaine mesure, conditionnaient notre lecture. Ainsi, les blancs et les négations du texte, en y introduisant des indéterminations, nous forçaient à revoir nos synthèses de lecture et à les confronter continuellement avec celles que le protagoniste du récit essayait de faire passer. Dans ce même ordre d'idées, il est fondamental de s'arrêter plus longuement à un phénomène qui, d'après Riffaterre, "oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire": l'intertextualité¹.

Comme le dit la Grande Sauterelle, "un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres"(p. 169). D'une part, les romans de Poulin citent des romanciers américains ou français; c'est ce que Ricardou appellerait intertextualité générale². Mais d'autre part, leur élan intertextuel ne s'arrête pas là. Les différents romans de Poulin renvoient les

¹ Michael Riffaterre. "L'intertexte inconnu". Littérature, 41, février 1981, p.5-6.

² J. Ricardou. dir. Claude Simon. Paris, Union Générale d'éditions, coll. 10-18, 1975, pp. 17 et ss.

uns aux autres. Quand on lit n'importe lequel d'entre eux, "cela sent le Poul(a)in"...¹.

Le mot "intertextualité" a été introduit dans le domaine de l'analyse littéraire par Julia Kristeva², dans ses écrits publiés dans Tel Quel et Critique, et repris dans Séméiôtikè, Le texte du roman et dans sa préface de La poétique de Dostoïevski de Bakhtine³. Par intertextualité il fallait entendre "le croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes"⁴.

Au tout début, ce terme est employé dans un contexte très général, dans une réflexion sur la productivité textuelle. Marc Angenot souligne que l'idée d'intertextualité comme "engendrement du texte"⁵ sert à plusieurs critiques de Tel Quel à proclamer la "mort du sujet". C'est le cas de Jean-Louis Baudry ou de Philippe Sollers.

Le mot "intertextualité" apparaît plus tard sous la plume de Barthes, dans Le plaisir du texte (1973), mais c'est dans

¹ Il s'agit de l'intertextualité restreinte. J. Ricardou, dir. Op. cit.

² Bien que le mot intertextualité ait été employé pour la première fois dans les années soixante, la réflexion sur ce phénomène, comme le signalent Judith Still et Michael Worton, remonte déjà à l'antiquité grecque. Pour une étude approfondie du sujet et de ses origines, voir Intertextuality. Theories and Practices. Michael Worton and Judith Still Ed., Manchester University Press, 1990, pp. 1-45.

³ A propos de l'histoire du mot "intertextualité", voir l'article de Marc Angenot, "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel". Revue des Sciences Humaines, LX, 189, Janvier-Mars 1984, pp. 121-132.

⁴ Julia Kristeva. Op. cit. p. 115.

⁵ Angenot. Loc. cit. p. 125.

un sens tout autre que celui présupposé par J. Kristeva: "c'est bien cela l'intertexte, l'impossibilité de vivre hors du texte infini"¹.

Le mot employé par Kristeva en 1966 renvoyait à la production du texte par un travail de préconstruits et d'idéologèmes. Parler d'intertextualité au début des années soixante-dix n'impliquait pas parler de la problématique de la réception du texte littéraire, ce qui n'est plus le cas de nos jours.

Comme le montre Angenot, le mot intertextualité est actuellement dans la bouche de la majorité des critiques littéraires². Pourtant, peu de chercheurs ont élaboré un cadre théorique qui permette un emploi rigoureux de ce concept. Il existe toutefois de notables exceptions: Paul Zumthor et Michael Riffaterre. Pour P. Zumthor, l'intertextualité est rattachée à la présence de marques internes qui signalent la présence de l'histoire dans le texte et qui construisent son historicité³. Quant à Riffaterre, il lie la notion d'intertexte à une réflexion sur les faits rhétoriques et les lisibilités littéraires⁴. Pour lui, l'intertextualité est le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule produit

¹ R. Barthes. Le plaisir du texte. Paris, Gallimard, 1973, p. 6.

² Genette, par exemple, identifie l'intertextualité comme étant l'une des cinq relations transtextuelles possibles (métatexte, paratexte, hypertexte, architexte et intertexte). Cf. Palimpsestes. Paris, Seuil, 1982, pp. 7-14.

³ Cf. Paul Zumthor. "Intertextualité et mouvance". Littérature, 41, Février, 1981.

⁴ Cf. M. Riffaterre. Loc. cit.

la signifiante¹. Dans une telle lecture, le lecteur perçoit les rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.

Dans notre étude, bien que le mot "intertextualité" conserve en partie son acception originelle de "croisements dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes", nous analyserons surtout la façon dont le réseau intertextuel est reçu par le lecteur empirique. Ce n'est pas tant la genèse de l'oeuvre de Poulin qui nous intéresse, que le problème de sa réception². C'est pour cela que nous laisserons volontairement de côté certaines considérations concernant les influences littéraires repérables dans l'oeuvre de Poulin.

Nous tiendrons tout particulièrement compte du modèle théorique qu'Antoine Compagnon développe dans La seconde main³. Bien que sa théorie ait été conçue pour l'analyse de la citation, il nous semble que son applicabilité peut s'étendre au phénomène général de l'intertextualité. En effet, envisageant la citation comme un phénomène sémiotique complexe, le modèle de Compagnon permet de mieux comprendre le phénomène de l'intertextualité, peu systématisé jusqu'à présent.

¹ Cf. M. Riffaterre. "La trace de l'intertexte". La pensée, 215, 1 octobre 1980, pp. 4-18.

² Certains critiques, comme Jonathan Weiss se sont intéressés aux influences américaines dans l'oeuvre de Poulin. Cf. "Une lecture américaine de Volkswagen Blues". Son étude se situe au niveau de la création textuelle, et reprend ainsi le sens originel du terme "intertextualité". Dans notre cas, le développement de cette question, fort intéressante, dépasserait le cadre de nos recherches.

³ A. Compagnon. La seconde main ou le travail de la citation. Paris, Seuil, 1979.

I- INTERTEXTUALITÉ RESTREINTE

Ce qui est spécifique aux citations, d'après Compagnon, c'est qu'elles possèdent des valeurs de répétition. Ces valeurs procèdent de la mise en correspondance de deux systèmes sémiotiques: S1 (A1 T1) et S2 (A2 T2), où A1 = auteur du premier texte, T1 = texte premier et S1 = premier système sémiotique.

Dans ces systèmes, une ou plusieurs relations peuvent être actualisées. Une citation peut mettre davantage en relief les relations entre un auteur 2 et un texte 1 ou vice versa; ou encore elle peut être fondée sur des relations entre deux textes pris comme signes en faisant abstraction de leurs auteurs, etc. Les possibilités sont multiples. Les effets pour la lecture le sont aussi.

Ainsi, si les deux éléments reliés dans la citation sont exclusivement T1 et T2, c'est-à-dire si on fait l'abstraction de leur énonciation, la répétition est conçue comme "symbole"¹. Il y a une relation d'"homologie"² entre les deux systèmes. On a affaire à des énoncés qui se répètent sans qu'il y ait de renvoi à leurs auteurs respectifs. C'est à ce niveau qu'il faudrait situer le réseau de renvois internes dans l'oeuvre de Poulin. Ses romans reprennent des personnages, des motifs, sans pour autant faire allusion à leurs sources. On a parfois l'impression que Poulin réduit ses

¹ A. Compagnon. Op. cit. p. 77.

² Ibidem, p. 78

textes à de purs énoncés sans énonciation. Ce sont les idées véhiculées qui importent, et non le fait qu'ils soient énoncés par lui-même. En ce sens, il nous semble que l'une des idées fondamentales que Poulin s'efforce de faire passer, c'est la tendresse et les problèmes moraux qui s'y rattachent¹. A notre avis, c'est ce schéma qui peut expliquer la présence de personnages comme Simon le caléchier, dans Mon cheval pour un royaume et dans Le coeur de la baleine bleue, de mères poules dans tous les romans de Poulin, de scènes de viol et d'abus sexuel dans Le coeur de la baleine bleue et Le vieux chagrin, de l'image obsédante d'une femme qui quitte son foyer pour s'en aller avec un autre (Le coeur de la baleine bleue, Le vieux chagrin), de la femme qui est partagée entre deux hommes (Mon cheval pour un royaume, Le coeur de la baleine bleue, Faites de beaux rêves), ou encore du frère (cas des cinq derniers romans de Poulin)². En reprenant des personnages et des motifs, ces romans présupposent un lecteur qui aurait lu toute l'oeuvre de Poulin, faute de quoi il ne saisirait pas ce réseau de renvois internes qui jouent un rôle autre que purement esthétique³.

Mais le fait de reprendre des motifs et des personnages renvoie aussi le lecteur au moment de l'acte d'énonciation du

¹ Pour F. Ricard, c'est "le pôle intérieur".

² Signalons au passage que le but de notre étude ne réside pas tant dans l'analyse détaillée de tous les exemples d'intertextualité restreinte que dans l'établissement de lignes générales.

³ Cette technique est de plus en plus utilisée par les romanciers québécois. C'est le cas, entre autres, de Victor Lévy Beaulieu ou encore de Roch Carrier.

roman¹. Nous apercevons que nous sommes face à des motifs déjà lus quelque part, et après avoir remarqué les idées qu'ils véhiculent, notre réaction est de laisser de côté l'énoncé pur et simple pour penser au fait qu'il s'agit d'une pure fiction: un acte d'écriture préside à tout cela. L'intertextualité restreinte, en plus de souligner des schémas précis, joue aussi un rôle de déconnexion dans l'acte de lecture². Comme le signale Compagnon, ces renvois "font signe".

Ces reprises jouent un rôle tout aussi important à d'autres niveaux. Pour ce qui est du rythme de lecture, l'intertextualité restreinte a un effet paradoxal: elle active notre mémoire et, en même temps, favorise une activité prospective en nous aidant à construire des hypothèses de lecture. D'une part, nous faisant signe, la répétition de motifs nous fait ralentir. Le texte provoque une déconnexion tout en nous disant "attention, ceci doit être lu d'une façon particulière", parce que cela a déjà été lu quelque part auparavant. D'autre part, cela nous permet aussi d'aller plus vite dans la compréhension des faits et, par conséquent, dans la création de synthèses de lecture. En déclenchant un ensemble de connotations, ces renvois nous permettent d'avancer des hypothèses de lecture.

Dans ce double mouvement, à la fois de ralentissement et d'accélération de l'acte de lecture, les renvois contribuent, en définitive, à la création d'une tension dans notre acte de

¹ Comme le signale Compagnon, toute citation suppose une répétition non seulement de l'énoncé mais aussi de l'acte d'énonciation. On écrit plusieurs fois. Cf. A. Compagnon. Op. cit.

² Pour la notion de connexion et déconnexion dans l'acte de lecture, voir Wolfgang Iser, Op. cit. pp. 245-286.

lecture. Il s'établit un dynamisme au coeur des énoncés car, à chaque fois qu'ils sont repris, ils fluctuent entre une signification dénotative stable (archétypale), produite par les moments où ils apparaissent antérieurement, et une signification produite par les nouveaux énoncés avec lesquels ils sont mis en relation dans le contexte actuel. C'est le cas de Jim dans Le vieux chagrin, nous l'avons déjà signalé. Le personnage est construit à partir de mots qui ont déjà joué un rôle défini auparavant¹. Ainsi, en parlant de son enfance, Jim nous donne à revoir la maison partant à la dérive dans Jimmy. Peu après, d'autres références nuancent nos associations tout en nous permettant de garder les connotations de tendresse et de fragilité, tant physique qu'émotionnelle, caractéristiques des personnages de Poulin. En effet, en même temps que Jim renvoie à Jimmy, il renvoie aussi à Teddy par son problème de dos, et à Jack ou à Madou par sa camionnette. Les références à une intertextualité interne jouent ainsi un rôle stimulant dans la création de synthèses. Dans Le vieux chagrin, le lecteur sait qu'il peut s'attendre à un personnage plein d'imagination et de sensibilité.

Le fonctionnement de l'intertextualité restreinte nous fait penser au phénomène des archiphonèmes en phonétique. Un archiphonème est formé de l'ensemble immuable de traits pertinents qui permettent de reconnaître un son /o/, par exemple, dans des cas aussi différents que le mot "son", ou le mot "porte". Que ce soit un o nasal ou un o ouvert respectivement, ils correspondent au même archiphonème et sont dotés d'un ensemble de traits pertinents communs.

¹ Cf. Riffaterre. Loc. cit. p. 6.

En reprenant plusieurs fois Théo, ou la mère Poule, ou Hemingway, Poulin crée des personnages semblables à des concepts immuables. A force de répéter, il construit un univers stable, fixe, formé d'archipersonnages qui puisent leur sens dans le contexte de leur première apparition. Tout en conservant des traits communs, à chaque reprise l'actualisation de l'archétype s'adjoindront quelques traits supplémentaires, sans pour autant que l'archétype cesse d'être ce qu'il est. "On n'invente que des choses anciennes"¹.

Tous ces cas d'intertextualité restreinte répondent au concept d'intertextualité tel que conçu, entre autres, par Riffaterre. Cela implique qu'on puisse reconnaître le mot comme "membre d'un ensemble où il a déjà joué ailleurs un rôle défini"². Dans le cas de Poulin, cette reconnaissance s'applique aussi bien à un nom propre, comme "Théo", ou "Simon", qu'à un nom commun comme "chat" et à des ensembles de mots qui construisent des syntagmes³. Le narrateur des différents romans ne mentionne pas le titre des romans dont ces mots-là ont déjà fait partie intégrante. Cependant, les références sont explicites par le maintien de certains éléments, comme l'appellation "Simon le caléchier":

Qui est Simon?

-Simon, c'est Simon, dit-elle. Simon le caléchier

¹ Le coeur de la baleine bleue, p. 49.

² M. Riffaterre. Loc. cit. p. 6.

³ Nous ne prétendons pas repérer de façon exhaustive les différentes reprises de mots dans les romans de Poulin. Ce qui nous intéresse, c'est de voir l'effet que cela produit chez le lecteur empirique.

Après avoir lu Mon cheval pour un royaume, la personnalité de cet homme se doit déjà d'être définie. Dire Simon, c'est tout dire. Tout au plus, on peut ajouter un "le caléchier". Mais cela suffit. Simon, c'est Simon¹.

Les romans de Poulin, tenant compte de nos lectures précédentes, débouchent sur la création d'archipersonnages; rien qu'à la lecture d'un mot ou d'un nom propre, tout un réseau dénotatif se met en place. Un nom propre comme "Simon" se met immédiatement à signifier des traits précis: une voix basse, sourde, étrangement monotone qui lui donne un air mystérieux². C'est un sage qui connaît le latin et tous les noms des fleurs; dire "Simon", c'est penser aussi bien à un enfant et à un amant qu'à un père qui a deux fois notre âge³.

Mais, comme dans tout phénomène intertextuel, cette allusion nie et affirme en même temps le texte auquel elle fait référence. En effet, un détail nous permet de constater que le Simon du Coeur de la baleine bleue appartient à la catégorie "Simon le caléchier" de Mon cheval pour un royaume, tout en étant un autre Simon. C'est lui, mais dans Le coeur de la baleine bleue il est vivant; Charlie, chose intéressante, se souvient avec tristesse d'un homme qui l'été dernier enjamba le garde-fou du fleuve et se jeta à l'eau, un homme "vieux, avec un habit noir et un chapeau noir" (p. 100). Cette

¹ D'après Riffaterre "chaque mot stylistiquement marqué, signifie dans la mesure où il présuppose un texte". Op. cit. p. 6.

² Cf. Mon cheval pour un royaume, p. 31.

³ Cf. Ibidem, pp. 67 et 107.

référence, qui renvoie clairement au suicide de Simon le caléchier dans Mon cheval pour un royaume, met en évidence qu'on est en train de construire un archipersonnage, /Simon le caléchier/, qui, tout en conservant le gros de ses caractéristiques morales et physiques, est individualisé de façon précise dans chacun des romans. Nous constatons alors que l'intertextualité, comme le remarque Paul Zumthor, suggère "l'idée d'une genèse illimitée de la signification. Le texte, pas plus que le discours, n'est clos"¹.

Dans Le coeur de la baleine bleue Simon se dépeint comme un personnage spirituel: "Ça sert à l'anima. Simon dit que c'est très important" (p. 96). C'est aussi le vieil homme qui est tendre et chaleureux, qui prend Charlie dans ses bras, de la même façon qu'il le faisait avec Nathalie dans Mon cheval pour un royaume.

Marie est un autre exemple de ce qu'on peut appeler un archipersonnage créé par un phénomène d'intertextualité restreinte. Si Charlie disait que Simon, c'est Simon, on pourrait en dire autant de Marie: Marie, c'est Marie. Rien qu'à l'écoute de ce prénom, le lecteur réactive le répertoire qui a été développé pour la première fois dans Le coeur de la baleine bleue. De cette façon, dans Volkswagen Blues ce ne sera plus nécessaire de nous présenter de nouveau cette Marie. Quand Jack pense à l'écrivain idéal et qu'il s'imagine en train de faire une "crise d'écriture", il crie à son ami: "Dis à Marie de ne pas venir demain!" (p. 49). Aucune description, aucune précision n'est nécessaire. Nous savons déjà que cette Marie est sa "mère", la femme chaleureuse qui sait l'aider

¹ Paul Zumthor. Loc. cit. p. 8.

1 dans les moments critiques. La présence de ces archipersonnages nous aide comme lecteurs dans la construction de synthèses de lecture. La reprise d'archipersonnages augmente la lisibilité des romans.

Dans le cas de Marie, nos attentes ne sont pas niées par le texte. Peu après avoir écouté son nom, nous la voyons à l'hôpital en train de rassurer le malade: "Tout va bien (...) ne bouge pas. Elle prend sa main et la soulève doucement pour qu'il puisse voir" (p. 50). Même lorsque Marie devient Mary dans Jimmy, elle conserve les traits de cette femme qui apporte le salut. Quand Jimmy pense à elle il se voit libéré de ses manies linguistiques, et s'imagine heureux dans un monde où on ne parlerait pas trop. C'est la femme qui n'a rien de superflu, la femme essentielle.

Il est intéressant de souligner que l'exploitation de l'intertextualité restreinte débouche sur la réactivation d'un répertoire appartenant à l'intertextualité générale¹. En effet, cette façon de concevoir des personnages immuables et "éternels" comme Simon et Marie, rappelle vivement une scène du "Livre de l'Exode" dans L'ancien testament. Dieu, à la question de Moïse "Qui es-tu?", répond "Je suis celui qui est". Le parallélisme avec la présentation de Simon est frappant. Cela donne un air mythique et intemporel aux oeuvres

¹ Bien que nous traitons plus loin la question de l'intertextualité générale, nous croyons bon d'y faire brièvement allusion maintenant pour souligner le fait que l'intertextualité restreinte n'est pas tout simplement un phénomène d'auto-répétition. En plus, ce qui nous intéresse dans cette analyse de la lecture, c'est de relever les effets de lecture créés par de telles répétitions. Intertextualité restreinte et intertextualité générale sont étroitement liées.

de Poulin. Elles représentent, dans une certaine mesure, une quête d'absolu¹. Le lecteur, comme l'auteur d'ailleurs, étant en terrain connu, se sentent en sécurité. La reprise de personnages répond au besoin de rituels dont parlent tant de fois les personnages de Poulin². "Dans ce monde où ...les rituels sont indispensables" (Mon cheval pour un royaume). Il n'y a rien d'étonnant à ce que le choix de leurs prénoms nous renvoie au monde du début des traditions chrétiennes. Simon, c'est la pierre (Pierre) sur laquelle le Christ a édifié son Eglise, et Marie, c'est la Mère par excellence, mère du Christ et mère des hommes d'après les évangiles³. On remarque bien ce que Bakhtine avait constaté à propos des mots: "the word does not forget where it has been and can never wholly free itself from the dominion of the contexts of which it has been part"⁴.

La valeur rituelle de ces répétitions pourrait être

¹ Nous laissons volontairement de côté tout ce qui tient à l'intertexte comme structure sur laquelle se fonde le récit. Jeanne Demers en y fait brièvement allusion dans son article. Une telle étude déborderait le cadre de notre recherche, qui se situe du côté de la réception et non pas de la création du texte poulinien.

² Cette valorisation des rites renvoie aussi à une scène du Petit Prince de Saint Exupéry, récit auquel nous ferons allusion plus loin. "Il faut des rites (...) C'est quelque chose de trop oublié" (p. 70).

³ Il est également curieux de remarquer que cette quête du frère est aussi une quête de "Théo", le dieu par excellence de la tradition grecque.

⁴ Bakhtine. Problems of Dostoievsky's Poetics. Trans R. W. Rotsel. Ann Arbor Ardis, 1973. Cité dans "Intertextuality: The soviet approach to subtext". In Dispositio. Revista hispanica de Semiotica literaria, 10, invierno 1979, p. 215.

concrétisée par deux points précis. Tout d'abord, elles exercent une fonction en tant que cadre. Comme nous venons de le dire, la reprise de personnages construit des archipersonnages. Ceux-ci pourraient bien être considérés comme le cadre sur lequel se construit le roman. Tout en gardant des éléments dénotatifs fixes, les personnages construisent l'ossature du roman. C'est l'ancien auquel l'auteur va donner l'air du nouveau¹. Comme tout cadre, ils sont rassurants².

Deuxièmement, Mary Douglas³ signale que les rituels changent le monde. Dans le cas de Poulin, ces reprises ont une fonction rituelle claire. Ses personnages écrivains signalent souvent qu'un roman devrait contribuer à l'avènement d'un monde meilleur. Jack, par exemple, n'aime pas ses romans parce qu'ils ne changent pas le monde. Ces répétitions nous proposent un ordre auquel nous accrocher. En ce sens, ils ont une fonction rituelle très marquée.

On pourrait aussi parler de la "fonction émotive" de cet intertexte poulinien. En effet, comme le signale Eco, ce qui "émeut à coup sûr, pour avoir été expérimenté", c'est " le lieu commun déjà utilisé avec succès dans un autre contexte"⁴.

¹ Jim dans Le vieux chagrin et Jimmy, dans le roman qui porte son nom, insistent sur le fait que tout récit comporte une forte composante d'éléments déjà utilisés ailleurs.

² Déjà, Montaigne avait signalé dans ses Essais le besoin de se tenir à une forme bien structurée.

³ Mary Douglas. De la souillure. Paris, Maspéro, 1981.

⁴ U. Eco. "Rhétorique et idéologie dans les Mystères de Paris d'Eugène Sue". Revue Internationale des Sciences Sociales, XIX, 4. p. 602

"Un livre qui bouleverserait toutes mes habitudes de lecture, qui ne demanderait aucune compétence spéciale mais les déborderait toutes, ce livre me serait proprement inaccessible et je le rejetterais"¹.

La récurrence de ce réseau poulinien est une manifestation technique de ce besoin de se sentir entouré qui caractérise nombre de personnages de Poulin. L'image du frère ou des mères poules, avec le soulagement et la tendresse qu'ils apportent, sont aux personnages de fiction ce que la répétition de motifs est au lecteur. Il se sent en terrain connu, en sécurité. Poulin lui-même signale qu'en écrivant Le vieux chagrin, il a voulu laisser passer de plus en plus d'émotions². L'intertextualité restreinte, en définitive, en serait un des moyens.

Cette fonction émotive développée chez le lecteur est redoublée par le fait que, comme nous l'avons déjà laissé entendre auparavant, les personnages et les motifs repris renvoient très souvent au schéma de la tendresse et de la chaleur humaines. Sous l'apparence de romans innocents, axés sur la recherche d'un sentiment de tendresse, nous constatons que les romans de Poulin cachent une réflexion sur divers problèmes de la société actuelle, et plus précisément américaine³.

¹ A. Compagnon. Op. cit. p. 23.

² Cf. Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas. "Entretien avec Jacques Poulin". Voix et images, 43, automne 1989, p. 14.

³ Nous ne nous attarderons pas à approfondir la question de l'américanité de l'écriture de Jacques Poulin puisque cela a été analysé par Jonathan Weiss, et que notre étude privilégie surtout ce qui concerne les rapports entre cet

Le vieux chagrin renvoie à la condition féminine et à l'abus des enfants, motifs déjà présents dans Le coeur de la baleine bleue, où on exploite l'image de la petite fille violée; mais, il est intéressant de constater que l'abus sexuel, abordé directement dans le dernier roman de Poulin, est au début de sa carrière traité de façon mitigée. En effet, dans Le coeur de la baleine bleue, le sujet est voilé par le fait d'être traité comme une fiction introduite dans la fiction. C'est Jimmy, protagoniste du roman préparé par Noël, qui veut à tout prix violer sa prisonnière, "pour avoir la paix". A ceci s'ajoute une touche comique; ce viol est impossible, tout simplement parce que la jeune fille est une "maudite Balance":

Pas de chance, se dit-il. Tu veux violer une fille et il faut que tu tombes sur une maudite Balance. Elles ne savent jamais ce qu'elles veulent, elles n'arrivent pas à se décider, elles ne veulent pas aller jusqu'au bout. Le pire, c'est qu'elles sont fidèles. C'est vraiment pas de veine. (p. 82)

D'ailleurs, le motif de la Balance sert de lien entre cette prisonnière fictive, son auteur Noël et Jim dans Le vieux chagrin. Tous les trois partagent ce signe qui renvoie à une indécision paralysante.

Mais ce n'est pas tout le monde qui est une Balance! Voilà que nous allons retrouver cette scène d'abus sexuel, cette fois accomplie avec succès. Les victimes: la Baleine

intertexte américain et le lecteur empirique de l'oeuvre de Poulin.

bleue et la Petite.

La violence est, toutefois, associée aussi bien aux femmes qu'aux hommes. Toute une série d'épisodes font contrepoids dans la balance¹ et montrent que les hommes, eux aussi, manquent d'affection. C'est le cas des scènes où le personnage masculin est rejeté par sa femme. Noël se voit abandonné et remplacé par un robuste joueur de hockey. Quant à Jim, il est déplacé par "Superman" en personne. De tout cela, une chose semble importante: "Il n'y a plus de place pour la douceur. Même aux femmes vous devriez greffer des coeurs d'hommes!" (Le coeur de la baleine bleue, p. 62).

Tant l'homme que la femme partagent l'agressivité. Cela semble un phénomène typiquement américain:

-La douceur, c'est normal aujourd'hui?

-Vous ne vous sentez pas normal?

-Je ne me sens pas Américain!

-Dans quel sens?

-Pas dans le sens de connaître Tchaikowsky par Walt Disney. Plutôt dans le sens d'avoir au coeur l'espoir fou qu'on peut tout faire de force. Je ne me sens pas citoyen de l'Amérique. (p. 62)

Le commentaire est certes très précis et critique vis-à-vis des Américains². Si dans le premier roman de Poulin la violence était justifiée par le contexte politique des années soixante, dans Le coeur de la baleine bleue un virage s'est

¹ Cette fois-ci, la balance de l'équilibre!

² L'Amérique de la violence apparaît dans plusieurs romans québécois contemporains. C'est le cas, entre autres, d'Une histoire américaine (Jacques Godbout), de La première personne (Pierre Turgeon) et de Copies conformes (Monique Larue).

produit qui nous fait voir le besoin de créer une nouvelle image de l'Amérique: celle de la tendresse. En ce sens, il nous semble que l'intertextualité restreinte joue un rôle fondamental dans le changement de cette société. A force d'insister, de reprendre les mêmes scènes, les mêmes archipersonnages, les mêmes idées, l'intertexte transmet une hantise, une urgence, auxquelles il est difficile de rester indifférent.

Les romans de Poulin mettent en question les schémas auxquels un lecteur américain est habitué. Ils défamiliarisent son contexte de violence et, par cette reprise insistante d'intertextes opposés (violence et tendresse), commencent à rendre familière une nouvelle façon de penser¹. Le lecteur assiste à des scènes de viol, mais aussi à des cris tels que "Besoin de tendresse, crotte de chat!", ou à des réflexions insistantes sur le désir de chaleur humaine. Ce faisant, l'intertextualité restreinte acquiert une fonction esthétique, voire idéologique. Elle nous fait expérimenter la nouveauté².

Le recours à ce genre d'intertextualité dans l'ensemble

¹ Dans son étude sur le discours rapporté, G. Lane-Mercier signale que "le fait même de rechercher une connivence, émotive ou herméneutique, de la part du destinataire nous conduit à y voir moins un phénomène exclusivement pragmatico-linguistique ("a community of words"), qu'un phénomène pragmatico-idéologique, formulable en termes d'une "community of worlds" et ressortissant à une pratique implicitement ou explicitement argumentative". Il nous semble que ces mots pourraient s'appliquer au phénomène général de l'intertextualité, et plus précisément au cas de J. Poulin et de Hemingway. "Le discours rapporté: stratégie de reproduction, de construction ou de déconstruction?". Bulletin de l'ACLA, 13.1, 1991, p. 29.

² Cf. Iser. Op. cit.

de l'oeuvre de Poulin est un phénomène qui tire toute sa force de l'activation des souvenirs du lecteur réel des romans. Ces références intertextuelles ne font signe qu'à un lecteur, il faut l'avouer, qui aurait une bonne mémoire et qui ferait bien attention pendant ses lectures. Un exemple tiré du Coeur de la baleine bleue nous semble assez révélateur de ce qu'une lecture "en mémoire", tenant compte de l'intertextualité, peut apporter à notre construction au cours de l'acte de lecture.

Vers le milieu du Coeur de la baleine bleue, et après avoir lu des scènes où il était question de rejet, d'écriture momentanément bloquée chez Noël et de promesses d'amour entre l'écrivain et Elise, sa femme, nous assistons à une scène qui fait changer radicalement nos attentes. De retour chez lui, Noël doit attendre longtemps avant que sa femme n'ouvre la porte. Une fois rentré, il va se faire embrasser "sur le nez" (p. 68). Rien d'étonnant chez deux amoureux, sauf si, tout à coup, le lecteur se rappelle ce que le petit Jimmy dit dans le roman qui porte son nom: "sur le nez c'est la trahison, sur le front la tendresse, sur la joue l'amitié, sur la bouche l'amour, dans le cou la passion." (p. 14).

A partir de ce moment-là, le lecteur compétent sait qu'il peut s'attendre à une histoire d'infidélité conjugale. Nous ne serons pas surpris quand, tout de suite après, Elise dit à son mari qu'elle n'est pas seule à la maison. Elle est avec Bill, avec qui elle partira plus tard. Notre construction du roman avance ainsi. Nous faisons des projections à partir de cette référence intertextuelle. Sans être une citation, cette référence à un passage concret de Jimmy devient "signe", nous arrête dans notre lecture et nous fait comprendre qu'une certaine information nous est ainsi transmise. Seulement, pour

la saisir, il faut en avoir les compétences.

Volkswagen Blues lu par rapport aux Grandes marées nous fournit un exemple encore plus suprenant de ce qu'une lecture de ce genre peut apprendre au lecteur attentif. En effet, tout Volkswagen Blues tourne autour de la quête de Théo, ce frère dont Jack n'a pas de nouvelles depuis une quinzaine d'années. Eh bien, nous lecteurs, et Jack aussi d'ailleurs, aurions pu nous épargner bien des soucis si nous avions mis en rapport Volkswagen Blues et Les grandes marées. En effet, avant que celui-là n'ait été écrit, le narrateur des Grandes marées nous avait déjà dit où se trouvait Théo!

son frère ne donnait jamais de ses nouvelles, mais il devait être quelque part dans le Sud de la Californie (...) il devait sûrement se préparer à remonter vers San Francisco. (p. 16)

Comme lecteurs nous nous sentons troublés, à la fois embarrassés et heureux d'avoir oublié ce passage lors de notre première lecture. Mais, au fond, nous constatons l'avantage d'avoir une mémoire qui oublie, autrement, quel aurait été l'intérêt de lire Volkswagen Blues? De toute évidence, la citation est un phénomène rattaché à la mémoire; c'est pour cela que des personnages comme la Sauterelle dans Volkswagen Blues favorisent l'introduction de l'intertextualité, sa tête étant très claire, beaucoup moins brumeuse que celle des écrivains tels que Jack ou Noël, par exemple:

Merci beaucoup, dit Jack. C'est exactement le texte que je cherchais. Je veux dire: je l'avais oublié, mais il était resté quelque part dans mon inconscient et j'essayais de le retrouver (p. 44)

Dans la même perspective, il est intéressant de signaler un cas spécial, dans Le coeur de la baleine bleue, où la fiction se cite elle-même et non pas un autre roman de Poulin. On pourrait alors parler d'"intertextualité restreinte réflexive"¹. Toute une partie du Coeur de la baleine bleue se situe au niveau de l'imaginaire. Noël, tout en étant à l'hôpital ou chez lui, croit rencontrer une jeune fille qui semble ne pas avoir de sexe. Cette fiction va se poursuivre de façon éclatée tout le long du roman.

Lors de leur première rencontre, Noël ne peut pas s'empêcher de penser à la vieille Marie, à ce qu'elle disait sur les oiseaux et surtout à un poème qu'elle écrit un jour: "ça n'a pas de sexe..." (p. 52). Noël, dans la fiction qu'il vit, cite le début de ce poème dont nous pourrions connaître la suite si nous continuons à lire le roman. Effectivement, le lecteur, arrivé à la page 150, lit le poème au complet. Cette fois-ci, toutefois, le poème est situé dans une scène qui n'appartient plus à la fiction vécue entre la baleine Charly et Noël, mais à l'histoire "normale", représentée comme réelle par le roman, vécue cette fois-ci entre Noël, Elise et la vieille Marie:

Un soir que la chance ne venait pas, elle s'était penchée sur la petite nappe blanche à la place d'Elise, elle avait écrit quelque chose et s'en était allée à la cuisine ; j'avais pu lire:

Ça n'a pas de sexe, ça n'a pas d'âge
Ça ressemble parfois à un chat
C'est le contraire du mépris
Ça s'appelle la tendresse (p. 150)

¹ C'est nous qui lui donnons cette dénomination.

I

Le fait de citer un poème pendant une rencontre qui relève plus de l'imaginaire que du réel entraîne automatiquement une diminution du degré de fictionnalisation de cette fiction; ce qui est intéressant ici, c'est le fait de citer non pas un auteur de l'histoire littéraire mais un écrivain qui ne vit que dans le roman: Marie. On cite la fiction où cette fiction est insérée! Cela contribue sans aucun doute à y introduire une touche de réel¹. Comme le signale Hamon, ce faisant le roman s'accorde le statut de réel, "via la possibilité du vérifiable dans la fiction"². La localisation postérieure du poème cité dans la fiction produit un effet de vérité³. La confusion de niveaux de fictionnalisation devient ainsi évidente et constitue un des intérêts majeurs du Coeur de la baleine bleue.

En définitive, l'emploi d'une intertextualité restreinte provoque une suite d'effets paradoxaux dans la lecture. D'une part, le rythme oscille entre l'accélération et le ralentissement. D'autre part, en même temps qu'elle renforce l'énoncé à travers sa fonction émotive et rituelle, l'intertextualité restreinte nous rappelle que nous sommes face à des actes d'énonciation répétés. Nous sommes face à de l'écrit. Par ce jeu d'intertextualité restreinte nous nous sentons à la fois "in and out", touchés par ce monde familier, et étrangers à lui par le rappel de sa littérarité.

¹ Voir Philippe Hamon. "L'effet de réel". Poétique, 64, 1985, p. 503.

² Ibidem.

³ Sur les techniques de création d'effets de réel, voir Charles Grivel, La production de l'intérêt romanesque. Paris, Mouton, 1973. p. 104

II- INTERTEXTUALITE GENERALE

En règle générale, les allusions aux lectures faites par les personnages sont très précises, ce qui facilite la tâche du lecteur. En effet, qu'il ait lu ou non l'histoire de la colonisation, ou Le vieil homme et la mer, le lecteur, grâce aux commentaires faits par les différents personnages, parvient à comprendre clairement le sens des citations. Il se sent en terrain connu.

Le coeur de la baleine bleue présente toutefois une façon originale de faire des allusions intertextuelles. A plusieurs reprises le protagoniste suggère la lecture d'un auteur déterminé, sans pour autant en donner la référence exacte. Par exemple Noël, après avoir fait l'amour avec Elise, se met à caresser ses "cheveux blonds, coupés très courts comme un garçon" (p. 13), et dit: "je pensais au renard et à ce que Saint-Ex disait des cheveux blonds et des champs de blés". Dans ce cas-ci, le lecteur est face à une invitation ouverte à la lecture, faute de quoi il risque de ne pas comprendre le rapport entre Elise et Saint-Exupéry¹.

Dans l'exemple cité ci-dessus, deux systèmes sémiotiques sont mis en rapport: Le petit prince et Le coeur de la baleine bleue. Pour Saint-Exupéry, voir les champs de blé renvoie aux

¹ D'après M. Worton et J. Still, "a text is available only through some process of reading; what is produced at the moment of reading is due to the cross-fertilisation of the package textual material (say, a book) by all the texts which the reader brings to it". Op. cit. p. 2.

cheveux du Petit Prince. Le renard avoue:

Tu vois, là-bas, les champs de blé? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça c'est triste! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé...¹

Chez Poulin, c'est ce phénomène d'apprivoisement qui est représenté par ce renvoi intertextuel. Pour le renard, voir un champ de blé rappelle les cheveux de son ami. Pour Noël, dans Le coeur de la baleine bleue, voir des cheveux blonds apporte le souvenir d'une lecture. Et la meilleure façon de nous la rappeler, c'est de nous inviter à la lire. De là l'efficacité d'une "citation" sans "citation littérale".

D'ailleurs une autre référence à Saint-Exupéry se construit avec la même technique. Ce sera à la fin du Coeur de la baleine bleue, dans le testament de Noël à la vieille Marie. L'écrivain se sent coupable d'avoir regardé et non pas contemplé Tewksbury, un village qui vu d'en haut "te coupe le souffle" (p. 167). Il dit:

(...) j'ai eu l'impression, au retour, que l'église avait l'air vieilli ; j'ai songé à l'importance du veilleur et à ce que S Ex en disait dans son dernier livre. Depuis, par insouciance, j'ai laissé tout ça au hasard, qui est un lieu où les choses se perdent. Vous comprenez? (p. 167)

Dans ce cas-ci, le roman implique un lecteur compétent qui aurait lu l'oeuvre de Saint-Exupéry.

¹ Le Petit Prince. Paris, Gallimard; 1943, p. 69.

Si cette référence à Saint-Exupéry ne semble pas avoir une importance fondamentale pour la suite du roman, le cas de Saint-Denys Garneau semble, lui, plus grave. En effet, la lecture ou la non-lecture d'un de ses poèmes conditionne totalement notre compréhension du roman. Dès le début, Noël, qui vient de subir une greffe cardiaque, parle tout le temps de "cette histoire", sans en donner plus de précisions. "Cette histoire" va devenir de plus en plus concrète, sans toutefois être livrée au complet. Nous savons seulement ce qu'Elise et Noël se disent; l'image de l'oiseau blessé qui apparaît (p. 13), et qui commence à être le double avec lequel s'identifie Noël.

Petit à petit ce genre d'allusions se précisent, mais il va toujours y avoir un non-dit, une partie refoulée par la mémoire de Noël qui nous empêche de comprendre totalement le parallélisme entre l'histoire de l'oiseau blessé et l'histoire de cet homme au coeur transplanté. Ainsi, nous commençons par apprendre que l'histoire de l'oiseau vient d'un poème, mais Noël se souvient seulement du début:

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau (p. 21)

Sa mémoire efface, se refuse à ramener à la surface le reste du poème. De cette façon, la citation joue à un double niveau. D'une part, elle introduit un texte précis; elle renvoie à un texte vérifiable et antérieur à la création du discours dans Le coeur de la baleine bleue. Mais, en même

I temps qu'elle affirme cette textualité, elle la nie. L'acte de citation se présente clairement comme étant un travail de ciseaux, de découpage. Un fragment sollicite l'attention du lecteur fictif, mais celui-ci, en découpant le texte, le refait. Il laisse de côté la fin de l'histoire de l'oiseau pour faire revivre seulement son début, permettant d'établir une analogie entre deux expériences: celle du poème et celle de Noël.

La présence de citations met en relief le travail d'une mémoire qui sélectionne des textes et qui en laisse d'autres de côté. Noël lui-même définit les souvenirs comme "des fleurs le long d'un précipice" (p. 21). Cette image contribue à nous éclairer sur le découpage textuel fait par les personnages, et sur leur situation tout au long des romans. En effet, nous constatons que, comme ce précipice, les citations apparaissent surtout à des moments chaotiques. On dirait que les personnages ressentent le besoin de s'accrocher à quelque chose. C'est comme si le souvenir était rassurant et effrayant en même temps. Il sert à combler un manque. C'est "comme si ma mémoire avait rejeté dans l'oubli ce qui me menaçait" (p. 21), dit Noël. L'effacement d'une partie du texte original met en relief la volonté de s'identifier exclusivement à une image: l'oiseau dans la cage.

Mais cet exemple d'intertextualité, de citation d'un texte, met en relief que la mémoire n'est pas la seule à contrôler la présence de citations. En effet, bien que Noël sente qu'il ne veut pas se souvenir de la fin du poème de Saint-Denys Garneau, cette fin lui revient en mémoire dès qu'Elise lui dit que son besoin de chaleur humaine est si fort qu'il se dévore lui-même. C'est alors que nous comprenons la

pertinence du phénomène d'association dans l'acte de citation:

Il ne pourra s'en aller
Qu'après avoir tout mangé
Mon coeur
La source du sang
Avec la vie dedans (p. 50)

Le mot "dévorer" a déclenché la suite du poème, qui n'est que l'écriture imagée de cet acte de dévorer.

Les exemples se multiplient. En effet, le souvenir de certaines allusions intertextuelles est déclenché par un phénomène d'association qui peut présenter plusieurs variantes. Cela peut être une association entre une image mentale restée de la lecture de certains passages (la situation présente de celui qui cite) et une perception sensorielle concrète chez le personnage en question. C'est le cas de cette allusion aux cheveux, chez Saint-Exupéry. Si cela a lieu, c'est parce que Noël lui-même se trouve à caresser les courts cheveux blonds d'Elise.

Mais, le plus souvent l'association a lieu grâce à des associations presque inconscientes. Ainsi, le soir, allongé sur son lit et sans envie de dormir, Noël est soudainement envahi par des images qu'il essaie de repousser à cause de leur brutalité en fermant les yeux: "des personnages masqués, les mains tachées de sang perchés sur une masse sanguinolante qui tressaute" (p.44). Ce sont ces images faisant penser davantage à la folie et aux hallucinations qui renvoient Noël, sans qu'il sache pourquoi, à Henry Miller, "à sa prodigieuse honnêteté et à cette phrase: "le névrosé, s'il va jusqu'au bout de sa névrose, jusqu'à son amère extrémité, voit s'ouvrir devant lui une route merveilleuse" (p. 45).

Le fait que ces associations se fassent de manière inconsciente nous permet de comprendre que la citation, comme le signale Compagnon, présente deux moments: reconnaissance et compréhension¹. D'après lui, la citation est reconnue avant d'être comprise, et même parfois reconnue et non comprise. Le cas de Noël dans Le coeur de la baleine bleue nous semble caractéristique du décalage temporel existant entre le repérage d'un texte et sa compréhension ultérieure:

- Ça peut aller, dis-je pour ne pas compliquer les choses. Mais pourquoi l'Empire?
- A cause des oiseaux évidemment.
- Vous pensez aussi au poème de Saint-Denys Garneau?
- Bien-sûr
- Alors, je commence à comprendre. (p. 163)²

De la même façon, quand il veut commencer à écrire il a l'air absent :

- Raconte-moi. Explique un peu. Tu ne parles presque plus.
- C'est compliqué, mais il y a une phrase d'André Breton qui m'aide à comprendre; il dit: "Partir pour le pôle intérieur de soi-même". (p. 31)

Nous constatons que les personnages sont capables de citer Saint-Denys Garneau, Goethe ou A. Breton sans pour autant arriver totalement à comprendre le contenu de leurs références. En fin de compte, ceci met en évidence le fait que toute citation part d'abord d'une "sollicitation"³. En lisant, Noël s'interrompt, ravi par le texte. Le décalage existant

¹ Cf. Compagnon. Op. cit. p. 23.

² C'est nous qui soulignons.

³ Compagnon. Op. cit. p. 23.

entre l'appel du texte et sa compréhension donne au texte une valeur un peu irrationnelle et incontrôlable. Ce n'est qu'après avoir été sollicité par le texte que le lecteur, Noël en l'occurrence, se met à la recherche du fondement de cette sollicitation (p. 24).

En parlant de citations et de références intertextuelles, il faudrait aussi réitérer la relation étroite existant entre lecture et écriture¹:

Léo Ferré disait que les poètes écrivaient leur révolte avec des pattes d'oiseau; dans ma poitrine vivait cette chose nouvelle que Saint-Denys Garneau décrivait comme un oiseau; Goethe disait que les idées avaient des pattes de colombe. Sans pouvoir comprendre, je devinais que les poètes nous laissaient parfois derrière eux, sur une route faiblement éclairée, comme celle que j'avais empruntée pour écrire mon histoire et qui menait infailliblement au rejet et à ...
(p. 152)

Après avoir cité plusieurs poètes, Noël lui-même signale que ces lectures sont la source d'une écriture. Pour A. Compagnon, "lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose"². De même que la citation fait appel à la lecture dans l'écriture, la lecture, elle aussi, fait appel à une écriture qui l'a précédée.

Dans La production de l'intérêt romanesque³, Ch. Grivel montre la façon dont le roman répète le roman dans une chaîne infinie de variations; le genre n'a lieu que dans la diversité

¹ A ce propos, voir notre troisième chapitre.

² A. Compagnon. Op. cit. p. 23.

³ C. Grivel. Op. cit.

(apparente) des exemplaires¹. La reprise d'éléments déjà vus par le lecteur est une manifestation claire de ce que Jim constate en regardant sa façon d'écrire: "les histoires s'écrivaient le plus souvent avec des matériaux usagés (...) l'auteur devait donner à tout cela l'allure du neuf"².

Pour Kristeva, l'intertexte est à la fois affirmation et négation. Dans Le coeur de la baleine bleue Noël affirme une partie du poème de Saint-Denys Garneau, tout en niant sa totalité. La citation, en niant une partie du texte original, est instrument d'indétermination.

III- PASSAGE DE L'INTERTEXTUALITE GÉNÉRALE A L'INTERTEXTUALITÉ RESTREINTE: LE CAS DE HEMINGWAY ET DE VAN GOGH

Jim est conscient du fait que, comme écrivain, il doit donner aux mots un air de nouveauté. Or, cela n'est qu'une apparence: "ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir" dit la Sauterelle³. Dans le cas des romans de Poulin, Van Gogh et Hemingway se placent, sans aucun doute, parmi ces "plusieurs auteurs".

Il est intéressant de constater que dans l'oeuvre poulinienne il y a un point d'intersection, un passage entre l'intertexte général et l'intertexte restreint. En effet, certains éléments intertextuels, à force d'être répétés dans

¹ Et par "exemplaire" il entend le "texte actuel".

² Le vieux chagrin, p. 145.

³ Volkswagen Blues, p. 169.

les différents romans de Poulin, deviennent surtout des fictions empruntées à Poulin lui-même. C'est le cas des nombreuses allusions à l'oeuvre de Hemingway et à l'écrivain lui-même, ou encore aux frères Van Gogh. Cela entraîne un jeu entre le fictif et le réel.

Théo van Gogh et l'écrivain américain jouissent d'un statut à peu près semblable dans l'oeuvre de Poulin. Admirés de tous, bon vivants, contradictoires, fascinants, ils deviennent des personnages du monde de la fiction.

Chez Poulin, il est frappant de constater que dès le début de sa production romanesque, et sans qu'on nous le dise d'une façon explicite, nous nous trouvons face à un réseau intertextuel très solide. Ce qui a l'air neuf est, en fait, un rapiéçage de choses anciennes. Le début de Mon cheval pour un royaume, certainement étrange et mystérieux, renvoie ni plus ni moins qu'à une des lettres de Van Gogh à son frère Théo. Effectivement, la situation du protagoniste du roman de Poulin ressemble à maints égards à celle de Vincent Van Gogh en juillet 1880¹:

(...) On ne saurait toujours dire ce que c'est qui l'enferme, ce qui mure, ce qui semble enterrer mais on sent pourtant je ne sais quelles barres, quelles grilles, des murs.

Tout cela est-ce imaginaire, fantaisie? Je ne le pense pas.

(Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo)

Tout à coup survient la vision: je ne reconnais plus la fenêtre, je vois très nettement (...) une cour de prison, quatre murs gris se serrer autour comme une étreinte (...)

¹ Lettres de Vincent van Gogh à son frère Théo. Paris, Grasset, 1937.

(...) La vérité, c'est que je peux toujours sentir les barreaux.

(Mon cheval pour un royaume, p. 10)

J'en arrive à me demander si vous existez vraiment. Vous ne dites jamais rien. Existez-vous réellement ou vous ai-je inventé comme je l'ai fait pour mon passé?

(Mon cheval pour un royaume, p. 190)

Ces parallélismes, bien que frappants, nous surprennent un peu moins quand nous constatons que, par la suite, cette référence implicite prend de plus en plus de place dans l'ensemble de l'oeuvre de Poulin, jusqu'à devenir explicite dans Le coeur de la baleine bleue, le troisième de ses romans. C'est alors que Noël, au moment où il est abandonné par sa femme, cite pour la première fois directement Van Gogh:

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.

(Le coeur de la baleine bleue, p. 138)

Les allusions aux deux frères deviennent de plus en plus explicites et abondantes dans les romans postérieurs de Poulin.

Il est intéressant de remarquer que Le coeur de la baleine bleue est lui-même construit sur une image qui renvoie de façon claire, bien que non avouée, à la correspondance entre les deux frères. Comme Mon cheval pour un royaume, Le coeur de la baleine bleue est conçu à partir d'une image tirée de la lettre de Juillet 1880. Ici, cette image de la prison est concrétisée par l'image de l'oiseau enfermé. Cet oiseau, auquel on associe aussi le poème de Saint-Denys Garneau, apparaît déjà dans la correspondance de Vincent:

Puis il y a l'autre fainéant (...) qui est rongé intérieurement par un grand désir d'action, qui ne fait rien parce qu'il est dans l'impossibilité de rien faire (...) parce que la fatalité des circonstances le réduit à ce point. (p. 42)

Cet homme incapable d'agir est comparé à "un oiseau en cage au printemps (...) il se cogne le crâne contre les barreaux de la cage et puis la cage reste là et l'oiseau est fou de douleur. (pp. 42-43)

Un oiseau qui se dit: "Ah de grâce, la liberté, être oiseau comme les autres oiseaux". (p. 43)

C'est précisément cette image de liberté qui va se retrouver à la fin du roman: "Les nausées ont disparu et je me sens bien. J'ai une chanson dans la tête. Non, c'est plutôt comme le chant d'un oiseau. Un oiseau en liberté" (Le coeur de la baleine bleue, p. 201).

Van Gogh lui-même suggère ce qui pourrait faire sortir cet oiseau de sa cage, l'homme de sa sensation d'emprisonnement:

Sais-tu ce qui fait disparaître la prison, c'est toute affection profonde, sérieuse. Etre amis, être frères, aimer cela ouvre la prison par puissance souveraine (...) Mais celui qui n'a pas cela demeure dans la mort (p. 43)

Nous comprenons alors l'énorme distance qui sépare Mon cheval pour un royaume du reste des romans de Poulin. Celui-ci se termine sur une image de mort: le terroriste fait éclater une bombe au centre du Vieux-Québec. Ainsi, pour justifier cette prison qui l'entourait, Mon cheval pour un royaume choisit l'opposé de l'amour proposé par Van Gogh: la violence. Un jeu d'images oppose Le coeur de la baleine bleue, où le narrateur exploite l'image d'un oiseau, et Mon cheval

pour un royaume, où il parle d'"une bête sortant d'un long sommeil qui regardait autour d'elle calmement (...) Chose ou bête. La violence" (Mon cheval pour un royaume, pp. 184 et 185).

Pourtant, le protagoniste du premier roman de Poulin avoue à la fin: "Menée dans des conditions satisfaisantes, l'expérience m'a paru concluante: pas de vision, pas de barreaux, pas de prison. Je vais donc reprendre cette vie normale (...)", (pp. 188-9). Dans une certaine mesure cela ne nous surprend pas, étant donné que dès le début, dès le titre lui-même, nous avons été mis sur la piste de l'inversion d'un intertexte¹. En effet, ce n'est pas le "Mon royaume pour un cheval" de Shakespeare, mais "mon cheval pour un royaume". Suivant cette même technique d'inversion, ce n'est pas la douceur "à la Van Gogh" qui le sauve, mais la violence. Cependant, ce n'est pas une violence réelle, mais imaginaire. N'oublions pas que Pierre Delisle, protagoniste du premier roman de Poulin, est en train de se construire un souvenir qui justifie la présence de ces barreaux, et qui lui permette de vivre en ayant l'impression d'être dans un monde de causes et de conséquences logiques.

Comme dans Le vieux chagrin, nous retrouvons dans Mon cheval pour un royaume une circularité de signes; le dernier roman de Poulin commence et se termine sur des images de renouveau. Son premier roman, lui, dessine son cercle à partir

¹ Le phénomène de l'inversion semble caractériser l'oeuvre de J. Poulin. Jean Morency, faisant allusion à la théorie de l'anima exposée dans Le vieux chagrin, s'exclame: "L'inversion, toujours l'inversion". Voir "Jacques Poulin, partir pour le pôle intérieur". Loc. cit. p. 37.

d'un jeu intertextuel inversé. Le début et la fin se rejoignent par l'inversion d'un système de références. En fin de compte, les rapports intertextuels entre Mon cheval pour un royaume et la correspondance entre les frères Van Gogh, contribuent à donner une structure solide au roman de Poulin.

Pour ce qui est de Hemingway dans l'oeuvre de Poulin, nous devons signaler que lui aussi, comme Théo, dépasse les limites de la pure intertextualité générale. En effet, mises à part les références précises au Vieil homme et la mer et à Papa Hemingway de Hotchner, nous constatons un phénomène de fictionnalisation d'un personnage réel et historique. Hemingway devient quelqu'un de familier pour les personnages créés par Poulin. D'ailleurs, Hemingway et Théo partagent ce phénomène de fictionnalisation avec d'autres personnages historiques. Par exemple, Noël dans Le coeur de la baleine bleue est soigné par le docteur Grondin en personne, le pionnier des greffes du coeur au Québec. De même, dans Faites de beaux rêves, Amadou et ses copains vont voir une course automobile où circule Jackie Stewart, entre autres. Dans Volkswagen Blues Jack et la Grande Sauterelle rencontrent Saul Bellow.

Mais, à la différence des autres personnages historiques qui apparaissent seulement une fois dans l'un ou l'autre des romans de Poulin, Hemingway, comme Théo, se caractérise par son ubiquité: il appartient au répertoire textuel de six des sept romans de Poulin. En plus, à trois reprises deux personnages de Poulin s'y identifient. Par exemple, presque à la fin de leur périple Jack et la Sauterelle rencontrent un vagabond qui, en plus de leur conseiller d'aller en Californie et non pas en Oregon, " se prend pour Hemingway" (p. 237). De

la même façon, le petit Jimmy identifie son père à l'écrivain américain et croit voir le vieux Hemingway descendre du grenier. Le personnage et son obsession n'en font qu'un.

C'est dans Le coeur de la baleine bleue que l'on fait allusion à l'écrivain américain pour la première fois. Noël décrit une affiche avec une photo de Hemingway, et remarque un "contraste émouvant entre les cheveux noirs, à peine grisonnants aux tempes et la barbe presque toute blanche" (p. 43). Mais, comme le signale Noël, ce qu'il y avait de plus étonnant, c'étaient les yeux, "l'oeil gauche, petit et plissé, regardait fixement au loin, celui de droite, un peu agrandi, était vague et nostalgique". Il se présente donc comme un personnage qui regarde aussi bien au loin qu'en lui-même. Nous retrouvons ainsi une allusion à quelque chose d'obsédant chez Poulin: l'union de contraires¹.

Les allusions à cet écrivain américain sont si nombreuses dans le reste des romans de Poulin, qu'elles se présentent sous forme de citations ou de simples commentaires. Cette affiche, qui d'ailleurs réapparaîtra dans Le vieux chagrin, est présidée par une note "écrite à la main":

Tu regardes au loin
Et en toi-même
Trouve tout de même
Le moyen
Mon vieux Hemingway

¹ Pour ne citer qu'un exemple, l'union du masculin et du féminin chez Elise dans Le coeur de la baleine bleue (p. 12), chez Marie dans les Grandes marées et chez Mamie dans Jimmy. André Renaud relève plusieurs dualités dans Les grandes marées: "entre le réel et la fable, entre le drame et le tragique, entre la spontanéité et l'érudition". "Jacques Poulin, Les grandes marées". Compte rendu. Voix et images, V, 1, automne 1979, p. 194.

En fait, cette note n'est ni plus ni moins qu'une prière. L'activation du répertoire littéraire de Hemingway est accompagnée d'un processus de divinisation de l'auteur américain. Etant la toute première référence à Hemingway et étant écrite "de ma main" (de Noël écrivain), l'affiche souligne que, de prime abord, il s'établit un rapport d'Auteur à auteur, de quelqu'un de consacré à quelqu'un qui se voit comme un initié (le doyen des transplantés, un homme tout court, un enfant qui a besoin d'un père bienveillant). Nommer Hemingway, c'est penser au Créateur qui guide l'oeuvre des personnages écrivains¹.

L'importance de cette affiche tient aussi au fait qu'elle réapparaît plus tard pour servir de point de référence dans la description de Simon le caléchier. En effet, celui-ci "paraît presque aussi grand que la maison. Il a le teint bronzé, le front haut sous les cheveux noirs, la barbe grisonnante, les épaules très larges; il porte une chemise noire, un pantalon de velours avec des bottes qui montent aux genoux" (Le coeur de la baleine bleue, p. 197). En lisant ce portrait, nous

¹ Dans ce même ordre d'idées, nous renvoyons nos lecteurs à l'article de François Ricard, "Jacques Poulin: Charlie Brown dans la Bible", loc. cit. D'après lui, Les grandes marées présentent une structure mythologique tout à fait semblable à celle de la Genèse, le récit de la Création. "C'est en quelque sorte, une Genèse de la dernière chance". Gabrielle Poulin partage le point de vue de F. Ricard, et souligne les liens entre le livre de La Genèse et Les grandes marées. Cf. "Les grandes marées de Jacques Poulin". Relations, mai 1978, pp. 154-156.

pensons automatiquement à Hemingway. Notre synthèse de lecture est juste puisque tout de suite après Noël confirme: "Il ressemble à la photo de Hemingway que j'avais à Québec mais il me rappelle aussi quelqu'un que j'ai connu et oublié en cours de route" (p. 198). Cela contribue à donner une touche réaliste à ce Simon qui, dans Mon cheval pour un royaume, avait été caractérisé comme quelqu'un de mystérieux. Simon a un visage qui ressemble à celui de Hemingway, personnage historique. Par extension, cela le revêt des connotations de père protecteur et de divinité accordées au Hemingway divinisé. Nous voyons bien que le côté mythique dont nous avons parlé auparavant est sous-jacent à l'oeuvre de Poulin. Hemingway est un personnage de fiction au même titre que Simon, Marie, Jack ou Teddy.

Dans Le coeur de la baleine bleue, l'identification avec Hemingway est tellement grande que Noël imagine et souhaite de mourir comme lui: le suicide. Rien d'étonnant pour quelqu'un qui l'avait élevé à la catégorie divine.

Cette admiration pour Hemingway joue aussi un rôle purement technique dans la construction du Coeur de la baleine bleue. A un moment donné, Noël, craignant de mourir à cause d'un rejet cardiaque, parle avec le Docteur Grondin. Pour l'encourager, le Docteur lui rappelle le courage de Hemingway, sa "volonté de vivre". A ces mots, Noël rétorque: "Et comment il est mort?" (p. 63). L'identification entre Noël et Hemingway est totale. Le Docteur lui propose un modèle partiel de Hemingway. Noël, lui, veut le suivre jusqu'à ses dernières limites. Par cet acte d'identification, le narrateur construit une mise en abyme de la fin du roman. Noël, à la toute fin, incapable de supporter ces changements internes associés à sa

greffe, imagine sa propre mort "...je prends une grenade. J'enlève la goupille. Je glisse ma main, serrée sur la grenade, sous mon vieux chandail gris" (pp. 200-201). Comme on l'avait déjà remarqué dans l'analyse du Vieux chagrin, la représentation de Hemingway n'est pas gratuite. Elle oriente les synthèses du lecteur et, en même temps, elle fait avancer l'intrigue.

Si Hemingway semble avoir une aussi bonne réception chez Poulin, ou plus précisément chez ses personnages, c'est aussi parce qu'il personnifie quelque chose de caractéristique chez Poulin: la duplicité. Nous n'avons qu'à penser à Jim, cette "maudite balance" divisée, qui réunit des désirs opposés, signe qui était déjà incarné par Noël dans Le coeur de la baleine bleue.

La duplicité que nous constatons dans l'oeuvre de Poulin se manifeste clairement dans la conception de ses romans, où coexistent le référentiel le plus concret (formules mathématiques, marques commerciales, recettes culinaires...) et l'imaginaire des rêves éveillés, ou encore l'agressivité et la douceur (Noël imagine son propre suicide en douceur, dans la maison de son enfance).

Nous avons déjà souligné que Hemingway est associé à une dualité: barbe grise et cheveux noirs, yeux intimes et lointains, aimant la vie et choisissant de se suicider... Maintenant nous voyons aussi que le traitement de Hemingway comme étant fictif et réel en même temps renvoie encore une fois à la thématique du double. Il appartient à une intertextualité générale et restreinte en même temps.

Les allusions à Hemingway comme personnage historique illustrent à leur tour une des thématiques qui semblent

préoccuper le plus Jacques Poulin: la dualité douceur-violence coexistant dans l'être humain. Dans Jimmy, le lecteur apprend que cet amateur de "la chasse, la natation, la boxe, le baseball, les chevaux, les chiens..." (p. 71) bref, de tout, avait quand même été impuissant pendant quelques jours.

Dans Le coeur de la baleine bleue c'est la contradiction apparente entre ce personnage à l'incroyable volonté de vivre et son suicide qui frappe l'attention de Noël (cf. p. 3).

Finalement, dans Le vieux chagrin, la Petite s'étonne de ce que Hemingway, qui semble un chasseur de fauves, ait des connaissances aussi profondes et variées en littérature (p. 26). Jim, comme nous l'avons déjà signalé, croit que Hemingway serait parfaitement capable de connaître tous les détails sur la traduction de Galland des Mille et une nuits¹.

D'après A. Compagnon, quand les éléments mis en relation sont T1 et A2, la répétition est considérée comme une icône parce que le texte exhibe certaines caractéristiques qu'il partage avec l'auteur qui le reprend. C'est une citation qui qualifie le citateur lui-même, il "exhibe quelque qualité ou configuration qu'il a en partage avec l'objet"²; plus concrètement, c'est une image, une "citation qui découvre le sujet dans son histoire, dans son désir, une citation duelle, impudique"³. C'est le cas lorsque l'un des écrivains conçus

¹ Jacques Poulin lui-même avoue avoir été frappé par le "jeu de contraires et de contrastes" de la vie aux Etats-Unis. Il s'est fait dévaliser à New York et, par contre, au Nebraska, un inconnu a passé une heure à réparer sa Volks. Cf. Hélène Billy, Le Devoir, 19 mai 1984, p. 33. "Une Amérique panoramique sur la pointe des pieds".

² Compagnon. Op. cit. p. 78

³ Ibidem, p. 80.

par Poulin dit que Le vieil homme et la mer est un de ses livres préférés, ou encore quand un personnage se prend pour Hemingway (cas de Papou dans Jimmy, de Simon dans Le coeur de la baleine bleue, ou du vagabond que l'on rencontre sur la piste de l'Oregon dans Volkswagen Blues).

Mais l'icône ne se rencontre jamais seule, sans composante indicielle ou symbolique. Dans les exemples mentionnés ci-dessus il s'agit surtout d'une composante indicielle. Les personnages de Poulin citent Hemingway non seulement parce que c'est leur écrivain préféré, mais aussi par désir d'érudition, à la façon du discours universitaire¹. Non sans raison ceux qui citent Hemingway dans les romans de Poulin sont eux-mêmes des écrivains, (cas de Jack, de Noël et de Jim), ou des spécialistes comme Papou, qui écrit une monographie sur Hemingway, ou des anciens professeurs comme Jim, qui conserve les notes du cours sur Hemingway qu'il avait donné auparavant. Cela justifie dans une certaine mesure les allusions et diminue le côté irrecevable, presque "obscène"² de la citation iconique. En effet, plus on s'approche de l'icône, plus les rapports qui s'établissent entre les deux systèmes se fondent sur les rapports T1-A2 et plus il faut qu'il y ait un contrepoids à cette charge affective que l'on avoue pour Hemingway.

A. Compagnon souligne qu'il y a un livre avec lequel on souhaiterait que notre écriture entretienne un rapport

¹ Cette technique apparaît aussi dans L'été Rebecca, de René Lapierre.

² Compagnon. Op. cit. p. 80.

privilégié¹, sans que cela veuille dire qu'on aurait aimé écrire ce livre-là ou qu'on l'aime nécessairement. "Non, le texte qui est pour moi "scriptible", c'est celui dont la posture d'énonciation me convient (celui qui cite comme moi)". Et pour Compagnon "Ecrire...ne diffère pas de citer... Lire ou écrire, c'est faire acte de citation"². Jim avoue que tout ce qu'il sait sur l'art d'écrire il l'a appris de Hemingway. Sans aucun doute, on pourrait identifier chez Poulin ce livre comme étant Le vieil homme et la mer.

L'affirmation d'Antoine Compagnon illustre bien le cas de Poulin. Hemingway semble citer/écrire comme Poulin voudrait le faire. C'est que tous les deux semblent sollicités et excités par un même répertoire³. Et si ce roman de Hemingway "cite" comme Jacques Poulin c'est parce tous les deux partagent la même problématique: la quête du bonheur, avec tout ce qu'elle entraîne⁴. Par exemple, Le vieil homme et la mer permet à Jim de résoudre le problème de l'interprétation du bonheur qu'un traducteur comme Teddy dans Les grandes marées avait été incapable de comprendre. Les références intertextuelles

¹ Ibidem, p. 35.

² Ibidem, p. 34.

³ Pour Compagnon, sollicitation et excitation sont la substance de la citation et par là même de l'écriture et de la lecture. Cf. Op. cit. p. 34.

⁴ A noter que de la même façon que Hemingway joue un rôle inspirateur pour les personnages de Poulin, l'oeuvre de Poulin lui-même est devenue un intertexte explicite dans L'hiver de pluie de Lise Tremblay. Dans une entrevue, la romancière avoue: "ce que je ressentais, Jacques Poulin le nommait". Voir "Jacques Poulin et Lise Tremblay". Propos recueillis par J. Morency. Nuit blanche, 45, sept-décembre 1991, p. 45.

contribuent à éclairer un mot tel que "bonheur"¹. Cela sert de critique métalinguistique du code linguistique. Le vieil homme et la mer, une fiction, résoud un problème que les dictionnaires, dans Les grandes marées, avaient été incapables de clarifier:

Je ne sais pas en quoi consiste le bonheur, dis-je. La meilleure réponse, je crois qu'elle se trouve dans le livre que tu avais tout à l'heure, le livre de Hemingway.

-D'accord, je le lirai....(Le vieux chagrin, p. 99)

Puisque les mots ne renvoient pas à une réalité référentielle réelle et palpable, le texte littéraire, par le fait qu'il "ne s'épuise pas à dénoter des objets empiriquement donnés"², permet de construire une image mentale de concepts qui, tel le bonheur, ne peuvent être saisis que par une somme d'impressions, d'associations, d'évocations. A la différence du lecteur de dictionnaires, le lecteur du texte littéraire constitue son objet d'une façon plus riche qu'il ne le ferait à partir d'un texte qui se veut dU+notatif(sans remarquer que les mots ne peuvent pas s'épuiser)³. D'après Iser, "en détachant les objets du contexte, le texte de fiction fait

¹ Cet exemple nous permet de constater un des aspects pragmatiques du fait citationnel dont parle G. Lane-Mercier. D'après elle, "la citation fait partie intégrante de l'arsenal de schèmes argumentatifs que propose un état de société donné et s'avère apte, par là, à construire son destinataire". Voir Loc. cit. p. 29.

² Iser, Op. cit. p. 200.

³ Cette question a été développée plus longuement dans notre chapitre sur les mots comme matériau de lecture.

explorer ce cadre de référence et met en lumière certains aspects invisibles dans le cadre de référence originel"¹.

Dans ce même ordre d'idées, il est à remarquer dans Le coeur de la baleine bleue et dans Le vieux chagrin la reprise d'un épisode de la vie de Hemingway:

Vous savez comment le vieux Hemingway aimait la chasse. Pourtant, il s'était attaché à un hibou blanc qu'il avait blessé, en prenait soin, lui attrapait une souris chaque matin et se sentait malheureux au moment de le remettre en liberté. Comment pouvait-il aimer la chasse et faire ça? Ça se passait en 1958, dans... (Le coeur de la baleine bleue, p. 169)

Sans faire une théorie sur l'influence du passage du temps, Poulin illustre toutefois que le temps nous aide à comprendre des choses qui n'étaient pas claires. En reprenant ce passage de la vie de Hemingway dans Le vieux chagrin Poulin utilise ce même extrait non pas en vue d'exprimer une idée obscure, mais comme quelque chose qui, au contraire, éclaire l'idée abstraite de la complexité du coeur humain.

Maintenant je comprends un peu, dit-elle.

-Oui?

-Le vieux Hemingway était comme partagé en deux.

-Oui...

-Il était agressif et il était doux, alors...

-...

-...Alors c'est lui qui avait un coeur double, (....)

-Est-ce qu'on peut dire que le vieux Hemingway avait une moitié masculine et une moitié féminine? demanda-t-elle.

-Je pense que oui, dis-je.

-Et tu crois que tout le monde a un coeur double comme lui?

-Ça se pourrait.

¹ Iser, Op. cit., p. 200. C'est nous qui soulignons.

Je regardais son visage et cette fois je vis qu'elle était contente. Mais elle n'avait pas l'air triomphant, elle avait plutôt un sourire de satisfaction. (p. 102)

D'ailleurs, cette référence à Hemingway illustre indirectement la pensée de cet écrivain américain: "Il y a des choses qui ne peuvent être apprises rapidement et le temps qui est notre seul bien, sert à payer très cher leur acquisition"¹.

Par la référence à l'histoire du hibou, le lecteur de Poulin est doublement mis en garde, nous semble-t-il. Le phénomène d'intertextualité se complexifie. D'une part, Jim fait allusion à une histoire rapportée par Hotchner qui, à son tour, l'a reçue de Hemingway. D'autre part, Poulin, nous référant à Hotchner, nous renvoie également à une scène d'un de ses propres romans: Le coeur de la baleine bleue.

D'après Condillac, dans le Dictionnaire des synonymes, "on redit les choses, parce qu'il est nécessaire de les redire aux autres et qu'on les répète par oubli, ou parce qu'il est nécessaire de les répéter pour s'assurer de les savoir"². Si l'oubli est certainement une des causes possibles de cette reprise (nous pensons inévitablement à l'exergue de Mon cheval pour un royaume: "si du moins l'on avait des souvenirs! Mais qui en a?") et qu'on pourrait alors parler de répétition, il nous semble que le modèle d'écriture / lecture proposé par Poulin, fondé en grande partie sur l'intertextualité, justifie

¹ E. Hotchner. Papa Hemingway. Paris, Mercure de France, 1966. Exergue.

² Cité par Compagnon. Op. cit. p. 39.

que l'on parle de "redite" et non pas de répétition¹. On sent une urgence de communiquer aux autres tout ce qui relève de l'expérience du bonheur, un bonheur qui semble incompréhensible parce qu'on doit vivre avec des contraires, d'où sa difficulté. Jim lui-même avoue cacher le désir démesuré de contribuer par son écriture à l'avènement d'un monde meilleur². La Petite confirme ce point de vue intime et signale qu'en lisant son oeuvre, elle a l'impression que Jim lui donne la permission d'être douce. L'écriture, et par là même la citation, découlent d'une urgence.

En définitive, le phénomène de l'intertextualité dans les romans de Poulin instaure des relations qui concernent, outre deux textes ou plus, les deux sujets de l'énonciation³. Une relation s'établit non seulement entre les écrits de Poulin et de Hemingway, tous les deux préoccupés par une représentation du bonheur, mais aussi entre les deux écrivains eux-mêmes. Cela explique encore une fois cette fascination exercée par le Hemingway réel chez les personnages écrivains créés par Poulin.

Deuxièmement, comme on en avait déjà eu l'intuition auparavant⁴, l'introduction de Hemingway sert à établir des liens dans le réseau de citations proprement pouliniennes. Noël citant Hemingway, et Jim reprenant le même passage,

¹ On parle donc de répétition lorsqu'il s'agit tout simplement d'un oubli involontaire. La redite, par contre, est un acte volontaire, dû au besoin d'insister sur une idée.

² Cf. Le vieux chagrin, p. 139.

³ Cf. Compagnon, Op. cit. p. 56.

⁴ Cf. notre premier chapitre.

entrent inévitablement en "dialogue" en tant qu'énonciateurs / lecteurs d'un même énoncé. Ainsi, dans cette redite on ne pourra jamais parler de redondance car les textes ne sont pas de simples énoncés. Comme en témoigne le fait de se prendre pour Hemingway lui-même, la citation est la trace d'un désir¹.

Finalement on peut remarquer que certaines allusions à Hemingway présentent une fonction clairement métacommunicative. C'est le cas, par exemple, de cette conversation entre Papou et le Commodore dans Jimmy:

-Vous connaissez Hemingway? demande Papou.

-Je le connais de vue.

-Vous n'avez pas lu Le vieil homme et la mer?

-J'ai vu le film.

-J'écris un livre sur Hemingway, explique Papou.

(...)

-Je suppose que vous avez aimé le vieux Santiago.

-C'est une des plus belles villes du Chili, à mon avis, et le vieux palais de la Nonedad est magnifique!

-Bien sûr. Mais comment avez-vous trouvé le vieux pêcheur dans Le vieil homme et la mer?

Mamie vient s'asseoir entre les deux, replie ses jambes sous sa chaise. Le Commodore prend son temps, puis répond:

-Très bon marin, et comme pêcheur on ne peut rien lui reprocher non plus.

-Oui, mais...

(...)

-C'est symbolique, dit Papou, vous ne pensez pas?

-Excusez? (pp. 69-70)

A travers cette allusion à la lecture du Vieil homme et la mer, nous remarquons l'existence de plusieurs codes entraînant des niveaux différents dans la lecture. Comme le signale Dubois², un texte littéraire se présente comme la somme de

¹ Cf. Compagnon. Op. cit. p. 67.

² J. Dubois. "Code, texte, métatexte". Littérature, 12, déc. 1973, p. 4.

plusieurs codes (littéraire, générique, référentiel...). Dans le passage cité ci-dessus nous constatons que les deux lecteurs ne partagent pas les mêmes codes de lecture. Papou voudrait parler du niveau symbolique, tandis que le visiteur s'en tient à une lecture au niveau purement référentiel. Le fait de partager un même objet de lecture n'implique pas que la lecture du texte en question soit unique. Dans le cas de Papou, entamer une conversation sur une lecture devient impossible. C'est un pur dialogue de sourds. "Ab-surdu", c'est absurde...¹

M. Riffaterre suggère qu'une double lecture d'un texte littéraire permettrait d'ajouter dans un deuxième temps des significations cachées au niveau purement référentiel². Dans Jimmy, nous constatons clairement que Papou, se situant au deuxième niveau de lecture, est incapable de communiquer avec celui qui fait du langage littéraire une pure référentialité. On se rend compte que Poulin, prenant Le vieil homme et la mer comme élément intertextuel sans citer aucun passage précis du roman, partage avec Hemingway l'intérêt pour un schéma précis³: les failles de la communication verbale et l'impossibilité d'établir une vérité universelle⁴. En effet

¹ C'est ce que Bateson appelle "distorsion du code", quand deux interlocuteurs ou plus ne s'entendent pas pour se servir des prémisses de la communication. Cité par Lachance. Loc. cit. p. 58.

² M. Riffaterre. "L'illusion référentielle". Loc. cit.

³ Nous employons le terme "schéma" au sens où l'entend Iser.

⁴ Cf. Geneviève Hily-Mane. Le style de Hemingway. La plume et le masque. Paris, PUF, 1983.

les romans de Hemingway, comme ceux de Poulin, posent très souvent le problème de toute communication établie à partir des mots. C'est le cas du Vieil homme et la mer. A la fin on voit que la jeune femme comprend que le poisson est un requin et non plus que le poisson a été mangé par les requins. C'est un clin d'oeil sur l'ambiguïté de tout message et en particulier de celui du livre.

Cette duplicité qui caractérise la lecture, et surtout cette pluralité de codes, sont très bien mises en relief à partir d'un mot qui présente deux acceptions clairement différentes. A un niveau purement référentiel, le mot Santiago a déjà deux significations: ville du Chili et nom du protagoniste du Vieil homme et la mer, sans compter d'autres significations qui ont été biffées par le roman comme la ville de Santiago en Espagne (haut lieu de pèlerinage).

Tout en partant de Hemingway, Poulin montre que les ambiguïtés peuvent commencer, et en fait commencent déjà, au niveau dénotatif. S'il en est ainsi à ce premier niveau, ce n'est pas étonnant que le deuxième soit réservé à certains experts comme Papou, spécialiste de Hemingway.

En même temps, en tant que lecteurs de Poulin, nous nous rendons compte que ce même problème de communication soulevé grâce à une référence à Hemingway se trouve à la base du titre du dernier roman de Poulin; le vieux Chagrin c'est pour un lecteur de "premier niveau" le vieux chat, et pour le lecteur de deuxième niveau c'est aussi "le vieux chagrin", la douleur émotionnelle de Jim. Sans le dire directement, nous pouvons bien imaginer une discussion de la sorte:

-Comment avez vous trouvé le vieux chagrin?...

-C'est un chat superbe!

En définitive, les références intertextuelles à Hemingway jouent à plusieurs niveaux: métalinguistique et littéraire, en tant que critique du fonctionnement des signes linguistiques; iconique, en tant que reflet d'une admiration dévouée aussi bien à l'écrivain comme personne qu'à ses écrits. Cette admiration culmine avec la divinisation même de l'écrivain américain, qui rejoint ainsi le monde mythique recréé par Poulin. Elles jouent également un rôle fondamental dans la construction même des romans de Poulin qui, comme l'écrivain américain lui-même, fluctuent entre le réel et l'imaginaire, entre la douceur et l'agressivité. En reprenant des schémas et des motifs, les romans de Poulin construisent un monde littéraire à la fois ouvert et fermé sur lui-même. Dans l'oeuvre de Poulin, on sent que les mots, bien qu'ils ne soient que des mots, provoquent une hantise.

CONCLUSION

Au terme de notre analyse de l'oeuvre de Poulin, force est de conclure qu'une étude de l'acte de lecture à partir de la représentation forgée dans l'oeuvre d'un romancier ouvre des perspectives nouvelles dans la recherche en théorie de la lecture. W. Iser, G. Bachelard, M. Riffaterre, Peirce... plusieurs théoriciens nous ont permis d'aborder le phénomène de la lecture chez Poulin, sans pour autant le réduire à un modèle fermé et unique.

Cette étude aboutit tout d'abord au constat du caractère complémentaire des différentes théories de la lecture. Aucune n'est autosuffisante. L'étude de la représentation de l'acte de lecture dans l'oeuvre de Poulin, par la diversité des problématiques qu'elle pose, a exigé un travail symbiotique entre les différentes approches théoriques. Dans ses romans, plusieurs modèles de lecture coexistent en harmonie. La lecture de celui qui rêve¹ et la lecture de celui qui réfléchit et se transforme²; la lecture des lents et celle des dévoreurs; la lecture qui croit à la réalité des représentations mentales issues d'un texte et celle qui se

¹ La rêverie en lecture renvoie, comme nous l'avons souvent souligné, aux analyses de Gaston Bachelard.

² Modèle proposé par W. Iser.

rappelle constamment la littérarité du texte... Les personnages qui lisent ont quelque chose à proposer aux différentes théories.

Tout d'abord, la représentation de la lecture "ralentie", modèle tout à fait original, remet en question dans un certain sens le modèle standard de lecture littéraire proposé par certains phénoménologues, dont Iser. D'après lui, la perception et l'imagination sont deux modes différents d'accès au monde. La perception implique la préexistence d'un objet donné, tandis que la représentation, étant donné sa constitution de départ, se rapporte toujours à un élément "qui n'est pas donné ou qui est absent et qui apparaît grâce à elle"¹.

Lors de la lecture, la représentation a lieu au moyen de l'image, qui assure la présence d'éléments absents. En leur absence, elle "permet que soient représentées des innovations, nées du rejet d'un savoir qui nous a été donné, ainsi que des combinaisons inhabituelles de signes"². Evidemment, la représentation travaille aussi à partir de perceptions et de savoirs du sujet. Iser insiste toutefois sur un fait: il "ne s'agit pas d'un objet absent, normalement existant à qui la représentation donne une présence, mais il s'agit de la production d'un objet inédit"³.

Dans la description de l'acte de lecture faite par Iser, la perception travaille dans la lecture, celle-ci étant un acte essentiellement visuel, mais c'est l'imagination qui joue

¹ Iser, Op. cit. p. 248.

² Ibidem, p. 249.

³ Ibidem, p. 255.

le rôle le plus important. Dans le cas de la lecture ralentie présentée dans Les grandes marées, par contre, la perception l'emporte face à l'imagination, de façon à lui permettre de créer non pas du nouveau, mais du déjà vu. L'imagination re-crée.

Voilà donc ce qui nous permet de croire que le modèle de lecture proposé par Iser, bien que très intéressant, gagnerait à nuancer la part des différentes composantes de l'acte de lecture. L'acte de lecture, tel qu'il le décrit, présente un degré de généralisation trop élevé, qui ne permet pas de rendre compte d'un acte de lecture où l'image et la perception se veulent coïncidentes. Chez Poulin, il semble que la séparation entre la perception et la représentation dans l'acte de lecture n'est pas toujours une question simple.

Le modèle de lecture ralentie nous oblige également à repenser celui que propose Bachelard. Chez Marie, nous voyons que la lecture littéraire peut être quelque chose d'autre qu'"une dimension qui transpose les phénomènes psychiques déjà transposés par l'écriture"¹, comme l'entend Bachelard. Dans le cas de la lecture ralentie de Marie, il s'agit bien d'une transposition, mais non pas des "phénomènes psychiques déjà transposés par l'écriture"; c'est l'écriture elle-même qui est transposée. L'aspect perceptif de l'écriture et de la lecture devient essentiel. On transpose, on reproduit imaginairement une perception visuelle. Marie l'exprime sans aucune ambiguïté. On voit apparaître "distinctement et sans effort, le livre ouvert à la bonne page, le numéro de la page, chacun des mots et la ponctuation" (p. 50). Le tout part d'un acte de

¹ G. Bachelard. Poétique de la reverie, p. 22.

perception qu'on ne peut pas négliger, au risque d'annuler l'acte de lecture lui-même, comme c'était le cas de la lecture ralentie.

Chez Poulin la lecture semble se définir donc comme le produit de plusieurs facteurs. Partant de la matérialité d'un livre que l'on perçoit, on arrive à un état de déconnexion où les images de représentation jouent un rôle fondamental. Selon le mandat de lecture du lecteur, ces images pourront ou non coïncider avec la perception typographique du texte. L'acte de lecture, enfin, peut être ou non suivi d'un moment de réflexion conscient. Le lecteur mettrait alors en rapport la conception du monde proposée par le livre en question et celle qui lui est transmise par la société, et qu'il considère dans une certaine mesure comme sienne.

Tout cela nous permet de constater que l'acte de lecture fonctionne différemment selon les intentions de lecture de celui qui lit. Le modèle d'Iser, comme celui de Bachelard et de bien d'autres, demeure à la fois général et réducteur parce qu'il laisse de côté le lecteur réel, en chair et en os, une personne qui, comme être humain, se caractérise par l'exercice d'une volonté dirigée vers un but. Les théories de la lecture, à notre avis, gagneraient à s'ouvrir à des perspectives pragmatiques beaucoup plus larges.

Des critiques comme Gilles Thérien ont déjà remarqué que la lecture active cinq niveaux différents. D'autres, comme B. Gervais, parlent des mandats de lecture comme conditionnement fondamental de la lecture. Toutefois, ces mandats restent à être définis. Gervais parle de mandats de progression et de compréhension, l'un étant associé à la vitesse, l'autre à la lenteur. L'exemple de Marie dans Les grandes marées montre

bien l'insuffisance d'un tel modèle qui, malgré son indéniable intérêt, manque de précision et tombe, comme celui d'Iser, dans la généralisation. D'après Poulin, plusieurs mandats peuvent se dessiner: mémorisation, évasion, connaissances, rêve, critique...

L'étude de l'oeuvre de Poulin appelle l'interdisciplinarité. La lecture et l'écriture ne sont pas des actes simples, et comme tels, on ne peut en rendre compte sans toucher à plusieurs domaines en même temps. La lecture est un acte qui implique l'être humain dans ce qu'il a de plus original et essentiel: son imagination, sa volonté et ses affects. Psychologie, pragmatique et phénoménologie s'y mêlent.

Dans la lecture-rêverie, ce qui semble fondamental, c'est la disponibilité d'esprit de celui qui lit. Il ne faut rien chercher, mais se laisser entraîner par le flot d'images éveillées par les mots. Ces images peuvent aussi bien être le souvenir d'autres lectures, comme c'est le cas de la sauterelle dans Volkswagen Blues, la lecture devenant ainsi une activité intertextuelle, ou bien, au contraire, elles peuvent faire connaître quelque chose de nouveau. Elles peuvent renouveler l'esprit du lecteur et son avenir. La lecture relie étroitement le passé du souvenir et le futur à construire, le tout dans l'exercice présent d'un acte, la lecture, qui exalte l'imagination. Ce qui compte, c'est d'imaginer. L'activité représentative (au sens où l'entend Iser) est fortement valorisée par les personnages de Poulin.

Son oeuvre permet d'établir un lien entre deux théoriciens apparemment aussi éloignés l'un de l'autre que G. Bachelard et W. Iser. Une lecture qui fait rêver est une

I lecture qui fait vivre au lecteur une expérience nouvelle, en l'éloignant de ses expériences familières. C'est ainsi, par conséquent, que le monde peut changer. Iser insiste sur la dimension pragmatique de la lecture comme moyen de changer les valeurs socioculturelles d'une époque. Ceci, en fait, n'est possible que par la forte composante imaginative que comporte toute lecture. Dans l'oeuvre de Poulin, c'est la rêverie qui change la vie des personnages lecteurs. La dimension pragmatique de leurs lectures est très claire: il s'agit de combler un manque de douceur.

Pour ce qui est du lecteur empirique, ce changement ne peut être fait que par un processus de familiarisation avec des schémas qui semblent ne pas être valorisés dans son moment historique. C'est le cas de la douceur et de la tendresse. Cela explique l'importance de la réitération qui caractérise les romans de Poulin.

Nous, lecteurs, lisons des romans qui partagent de nombreux traits. Les personnages des romans de Poulin, à leur tour, lisent toujours des textes qui ont quelque chose en commun: la gravité et la douceur. Le phénomène d'intertextualité est donc fortement lié à la dimension pragmatique de la lecture. Cela donne à la lecture poulinienne, tant de la part du lecteur réel que de celle des personnages, une forte composante rituelle. Ce sont des lectures qui changent le monde par le retour constant au moment qui, par ses connotations féminines de douceur et de chaleur, renvoie à l'instant premier de la création.

Ce retour se fait non pas avec la grandiloquence des récits mythiques, mais avec le ludisme de textes qui adaptent le moment de la création à notre temps, fortement désacralisé.

Nous assistons à l'éternel retour des oeuvres de Hemingway, devenu le nouveau dieu, ou au retour à une Genèse qui se situe à l'île Madame (Les grandes marées); nous voyons le dieu Théo qui revient, tantôt comme un Bacchus, l'ivrogne de Faites de beaux rêves, tantôt comme un dieu qui critique les négligences de l'homme¹ dans Les grandes marées, tantôt comme un inconnu que l'on cherche sans répit dans Volkswagen Blues.

Cela est également créé par le maniement ludique des mots. Pour le lecteur empirique, la lecture de tels romans aux personnages qui jouent avec les mots, désamorce le sérieux qui découlerait d'une réflexion toute faite sur l'agressivité et la douceur. Chez les personnages de Poulin, la dimension pragmatique et imaginaire de la lecture passe tout d'abord par la dimension sémiotique du signe linguistique. Cette dimension est malheureusement négligée par la plupart des modèles de la réception de la lecture.

On pourrait se demander pendant combien de temps cette vie qui se nourrit de fiction peut tenir debout. Nous constatons chez Poulin que ces fictions vécues par les personnages se terminent par un éveil très dur à la réalité². Jim constate que Marika n'était qu'une invention, Jack avoue qu'il n'aimait pas son frère, Teddy dit qu'il savait que les traductions n'étaient pas publiées. Mais, contrairement aux premiers romans de Poulin où ce choc semble irréversible (Noël et Pierre meurent, Jimmy crie désespérément au secours, Teddy

¹ Nous pensons au moment où Teddy, se trompant dans sa lecture de la recette de cuisine, imagine les reproches de Théo.

² Iser a signalé que toute lecture finit par un éveil des sens et de la conscience.

Nous assistons à l'éternel retour des oeuvres de Hemingway, devenu le nouveau dieu, ou au retour à une Genèse qui se situe à l'île Madame (Les grandes marées); nous voyons le dieu Théo qui revient, tantôt comme un Bacchus, l'ivrogne de Faites de beaux rêves, tantôt comme un dieu qui critique les négligences de l'homme¹ dans Les grandes marées, tantôt comme un inconnu que l'on cherche sans répit dans Volkswagen Blues.

Cela est également créé par le maniement ludique des mots. Pour le lecteur empirique, la lecture de tels romans aux personnages qui jouent avec les mots, désamorce le sérieux qui découlerait d'une réflexion toute faite sur l'agressivité et la douceur. Chez les personnages de Poulin, la dimension pragmatique et imaginaire de la lecture passe tout d'abord par la dimension sémiotique du signe linguistique. Cette dimension est malheureusement négligée par la plupart des modèles de la réception de la lecture.

On pourrait se demander pendant combien de temps cette vie qui se nourrit de fiction peut tenir debout. Nous constatons chez Poulin que ces fictions vécues par les personnages se terminent par un éveil très dur à la réalité². Jim constate que Marika n'était qu'une invention, Jack avoue qu'il n'aimait pas son frère, Teddy dit qu'il savait que les traductions n'étaient pas publiées. Mais, contrairement aux premiers romans de Poulin où ce choc semble irréversible (Noël et Pierre meurent, Jimmy crie désespérément au secours, Teddy

¹ Nous pensons au moment où Teddy, se trompant dans sa lecture de la recette de cuisine, imagine les reproches de Théo.

² Iser a signalé que toute lecture finit par un éveil des sens et de la conscience.

pas égaux, par exemple) devient en fait un pur jeu de trompe-l'oeil. D'où le plaisir de la lecture de ces romans.

La lecture des romans de Poulin entraîne le lecteur à un point d'intersection entre deux mondes: celui de la croyance au récit et celui de sa critique. La forte composante mathésique de certaines représentations de l'acte de lecture¹, unie à d'autres stratégies textuelles, comme les descriptions qui représentent à leur tour un savoir livresque, contribuent à annihiler sa capacité critique. Le lecteur est séduit, entraîné à croire tout ce que des personnages aussi bien informés lui proposent. Les stratégies textuelles ont donc pour double fonction d'endormir les soupçons du lecteur tout en les éveillant. Cela maintient une tension dans son acte de lecture. La théorie d'Iser nous a permis d'observer à quoi tient cette tension qui caractérise la lecture des romans de Poulin. Le jeu entre l'indétermination du texte et la détermination que les personnages essaient de faire passer, agit de manière à opposer deux synthèses de lecture qui fonctionnent en parallèle.

La même diversité de modèles de lecture qui se dégage de la lecture des romans de Poulin est vécue et ressentie par le lecteur empirique lors de sa lecture. Nous avons vu que le lecteur de Poulin est tantôt entraîné par la rêverie des personnages, tantôt assailli par des questionnements critiques, lesquels, provoqués par différentes stratégies

¹ Nous pensons au grand nombre de lectures qui illustrent l'exploration américaine dans Volkswagen Blues, par exemple.

textuelles¹, séparent la lecture du lecteur réel de celle des personnages romanesques.

Les romans de Poulin, représentant des personnages qui lisent, posent le problème de la liberté du lecteur empirique. Jusqu'à quel point sa lecture est-elle réellement une interaction entre lui-même et le texte? Dans notre cas de lecteurs réels, ce flot d'images représentatives est parfois manipulé par le texte, à travers l'utilisation de photos. Le lecteur d'une oeuvre comme Volkswagen Blues ou Les grandes marées voit son imagination orientée par l'utilisation d'une telle stratégie textuelle. Le fait que les romans représentent des personnages qui lisent conditionne aussi notre lecture. Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, le fait que le personnage principal soit un lecteur expérimenté conditionne la lecture du lecteur empirique qui a tendance à croire à toute la construction mentale de Jim. Il en est de même dans Volkswagen Blues, où le lecteur, ébloui par les lectures de Jack, suit son aventure en croyant que le but du voyage est vraiment la quête du frère.

Dans les deux cas, seulement une lecture attentive faisant intervenir d'autres stratégies textuelles, comme les connaissances littéraires du lecteur, ou encore une lecture qui observe minutieusement le récit, peut séparer la construction de la lecture du lecteur romanesque et celle du lecteur empirique.

Pour ce qui est de l'acte de lecture de la part du lecteur empirique, nous devons signaler qu'elle se passe

¹ Nous pensons à l'utilisation de photos dans Volkswagen Blues, ou à l'apparition de nouveaux personnages dans Le vieux chagrin.

toujours dans une certaine tension. En effet, elle oscille entre plusieurs pôles: entre sa construction de la lecture et celle que les protagonistes du roman essaient de faire passer, entre une lecture où l'implication imaginaire du lecteur est totale et une autre où il se voit "débranché" de la fiction pour être renvoyé au moment de l'énonciation du roman. Nous sommes tentés de dire que ce dernier genre de désimplification du lecteur vis-à-vis du texte est en partie comparable au phénomène de lecture ralentie dont parle Marie. Une lecture lente, qui observe bien les signes du texte, surtout ceux qui semblent ne pas modifier la fiction (guillemets et photos) est capable de renvoyer le lecteur au moment de l'énonciation et lui faire regarder le récit l'espace d'un instant, comme un ensemble de signes. De même que la lecture de la part des personnages vacille entre plusieurs modèles, la nôtre fluctue dans son degré d'implication.

Quoi qu'il en soit, une chose semble évidente: la lecture est un acte qui ne se referme pas sur lui-même. Tant dans le cas des personnages lecteurs que dans celui des lecteurs empiriques, la lecture débouche sur un nouveau monde. Chez les personnages, la lecture devient vie. Pour nous, la lecture des romans de Poulin devient un rappel de la douceur du monde.

Ce sont, en fait, des romans qui avancent en exploitant l'effet de déconnexion de toute lecture. C'est une lecture qui ferme nos yeux sur l'autre côté de la réalité, le côté agressif et difficile à vivre. Coûte que coûte, il faut préserver la douceur d'un regard ou la chaleur d'un espoir.

C'est une lecture qui nous amène à privilégier le ludisme essentiel à toute lecture, afin de préserver et sauver la douceur nécessaire pour vivre. C'est bien une lecture aux

teintes féminines...

Il est d'ailleurs assez frappant de constater le fait que le modèle de lecture de Poulin passe principalement par ses personnages féminins. C'est Marie qui explique le fonctionnement de la lecture ralentie; la Sauterelle fait l'éloge d'une lecture intertextuelle ainsi que de la relecture; la Petite est chargée de parler de l'importance des sentiments en lecture et de la lecture comme moyen de transformer le monde.

Quant aux personnages masculins, ils nuancent les différents modèles. Noël, Jim et Jack sont des lecteurs parcimonieux et rêveurs. Sans théoriser, ils nous donnent l'exemple d'une lecture fortement liée à la rêverie que, comme par hasard, Bachelard caractérise comme essentiellement féminine...

Cela serait intéressant maintenant d'étudier la représentation de la lecture que construisent certaines femmes écrivains au Québec. Les femmes conçoivent-elles la lecture comme un acte essentiellement "féminin"? L'étude de romans tels que Désert mauve de Nicole Brossard, Copies conformes de Monique Larue, ou encore l'ensemble de romans de Yolande Villemaire, nous semble-t-il, pourrait ouvrir de nouvelles pistes de recherche dans le domaine de la lecture. Bien qu'utilisant des stratégies textuelles semblables à celles de Poulin (personnages lecteurs, utilisation de photos, forte présence d'un intertexte américain), l'oeuvre des romancières ci-dessus citées implique une façon de lire différente de celle de l'oeuvre de Poulin. La lecture de leurs romans, à notre avis, revêt des connotations moins douces, le lecteur réel étant souvent débordé par un texte qui lui accorde

souvent "trop" de liberté . Pourrait-on alors parler d'une lecture de "l'animus"? La question demeure ouverte.

Sans prétendre clore notre analyse par une définition unique du modèle de lecture auquel nous achemine la lecture des romans de Poulin, nous dirions que, par les stratégies qu'ils mettent en oeuvre, ils privilégient le ludisme et le rituel. La lecture chez Poulin se présente souvent comme un jeu, au sens où l'entend Bateson. Le lecteur est toujours en train de basculer entre une croyance à la fiction et un rappel continu de la littérarité de ce qu'il lit. A travers les descriptions et les photos, le texte lui fait croire à la vérité de ce qu'il lit, tout en lui faisant signe par ces allusions aux bibliothèques d'où l'auteur a tiré l'information présentée.

Mais la lecture ne s'arrête pas là. Pour Poulin, elle est liée de façon inexorable à un cycle de création. Elle semble être l'essence du "moteur" humain. Rien n'avance si ce n'est par la lecture. Lire, c'est agir, c'est rêver, c'est croire, c'est écrire, c'est changer, c'est... "re-vivre"². Tout se crée par la lecture: le texte écrit et le monde de celui qui lit.

L'oeuvre de Poulin valorise la lecture comme expérience esthétique, qui permet au lecteur, aussi bien fictif qu'empirique, de découvrir une nouvelle temporalité et qui le prépare à des expériences futures. Lire, c'est s'ouvrir au possible comme un "toujours là" et un "pas encore là". C'est un univers latent, toujours présent en puissance derrière les mots, mais qui n'est jamais épuisé. Lire, dans une certaine

² Vivre deux fois, dans deux mondes différents.

mesure, est une ouverture à un espace-temps rituel où tout est possible, où le lecteur peut s'attendre à tout, sans savoir exactement à quoi; une expérience, un monde auquel il croit parce qu'au fond, il est convaincu de son pouvoir. Lire, pour celui qui ferme la porte aux raisonnements, devient un acte de "délivrement", un voyage des plus économiques.

BIBLIOGRAPHIE

I-OEUVRES DE JACQUES POULIN

Mon cheval pour un royaume. Montréal, Editions du Jour, 1967.

Jimmy. Montréal, Editions du Jour, 1969.

Le coeur de la baleine bleue. Montréal, Editions du Jour, 1970.

Faites de beaux rêves. Montréal, L'actuelle, 1974.

Les grandes marées. Montréal, Leméac, 1978.

Volkswagen Blues. Montréal, Québec/Amérique, 1984.

Le vieux chagrin. Montréal, Actes Sud/Leméac, 1989.

II-ARTICLES DE CRITIQUE

BELLEMARE, Madeleine. "Le livre du mois: Volkswagen Blues (entrevue)". Nos livres, XV, juin-juillet 1984, pp. 4-5.

BILLY, Hélène de. "Une Amérique panoramique sur la pointe des pieds". Le Devoir, 19 mai 1984, pp. 25-33.

BOIVIN, Aurélien. "Bibliographie". Romanciers du Québec, Québec, Québec-français, 1980, pp. 160-161.

BONSIGNORE, Giacomo. "Jacques Poulin: une conception de l'écriture". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 19-26.

BOSCO, Monique. "Un menteur infiniment poétique". Le Magazine Maclean, mai 1969, p. 70.

BOURNEUF, Roland. "Jacques Poulin, Faites de beaux rêves". Livres et auteurs québécois, 1974, pp. 51-53.

BOURQUE, Paul-André. "La fascination de l'enfance, de la tendresse et de la mort chez Jacques Poulin ou la recherche de l'androgynisme absolu". Nord, 2, 1972, pp. 74-92.

----- "L'art de communiquer l'incommunicabilité". Québec français, mai 1979, pp. 38-39.

CHASSAY, Jean-François. "Un écrivain américain". Spirale, septembre 1984, p. 8.

CHOQUETTE, Sylvie. "L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin". Etudes littéraires, VIII, 1, avril 1975, pp. 43-55.

CLOUTIER, Rachel et al. "Entrevue avec Jacques Poulin". Nord, 2, hiver 1972, pp. 9-29.

DECARIE, Nicole. "Volkswagen Blues". Moebius, 22, été 1984, pp. 100-101.

DEMERS, Jeanne. "Le coeur de la baleine bleue de Jacques Poulin". Livres et auteurs québécois, 1970, pp. 46-47.

-----"Besoin de tendresse over ou Jacques Poulin conteur". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 27-35.

- DORION, Gilles. "La littérature québécoise contemporaine: 1960-1977 II. Le roman". Etudes françaises, 21, 3-4, octobre 1977, pp. 329-331.
- "Les grandes marées". Québec français, octobre 1978, p. 6.
- "Volkswagen blues". Québec français, octobre 1984, p. 4.
- "Les privilèges de la lecture. Un immense besoin de tendresse". Québec français, été 1990, p. 76.
- DUBE, Cécile. "Piste de lecture". Québec français, mai 1979, pp. 36-37.
- DUQUETTE, Jean-Pierre. "Les grandes marées". Livres et auteurs québécois, 1978, p. 19.
- ETHIER-BLAIS, Jean. "Mon cheval pour un royaume de Jacques Poulin". Le Devoir, 30 juin 1967, p. 15.
- "Le coeur emprunté de la baleine bleue". Le Devoir, 23 Janvier 1971, p. 11.
- FILION, Pierre. "La marche des mots, propos contacts". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 97-102.
- FISHMAN, Sheila. "Teddy Bear, Translator". The Montreal Star, 1 avril 1978, p. D-3.
- FRASER, Graham. "French explorers revisited". The Globe and Mail, 18 août, p. E-13.
- GARNEAU, Jacques. "Le coeur de la baleine bleue ou le labyrinthe intérieur". Nord, 2, hiver 1972, pp. 59-68.

GAUVIN, Lise. "Une voix discrète". Le Devoir, 29 avril 1978, p. 33.

----- "Romans". University of Toronto Quaterly, XLVIII, 4, été 1979, p. 331.

GAY, Paul. "Le cheval de Jacques Poulin". La Presse, 30 juin 1967, p. 16.

GODIN, Jean-Cléo. "Entre la pierre et l'extase". Nord, 2, hiver 1972, p. 38-47.

HEBERT, François. "Le Noir et le Blanc, Le Bleu et le Rouge". Etudes françaises, 21, 2, mai 1975, p. 117.

-----"Deux maîtres livres issus de l'humour". Le Devoir, 12 mai 1984, p. 25.

HEBERT, Pierre. "De la représentation de l'espace à l'espace de la représentation". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 37-53.

-----"Romans". University of Toronto Quaterly, LIV, 4, été 1985, pp. 346-347.

LABERGE, Pierre. "Le rejet. A propos du Coeur de la baleine bleue". L'Action, 20 février 1971, p. 19.

LACHANCE, Maurice. "Une (ou deux) voix dans l'orchestre". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 55-65.

LAURIN, Michel. "Le livre du mois: Volkswagen Blues de Jacques Poulin". Le Progrès, 30 juillet 1984, p. 15.

LEITH, Linda. "The Walls of Old Quebec". Canadian Forum, LX, 700, juin-juillet 1980, p. 34-35.

LEROUX, Odette. "Mon cheval pour un royaume de Jacques Poulin". Livres et auteurs québécois, 1967, p. 58.

L'HERAULT, Pierre. "Volkswagen Blues: traverser les identités". Voix et images, automne 1989, pp.

MAILHOT, Laurent. "Le voyage total". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 3-5.

-----"Bibliothèques imaginaires: le livre dans quelques romans québécois". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 81-92.

MAJOR, André. "Mon cheval pour un royaume". Le Devoir, 8 juin 1967, p. 6.

-----"Entrevues. Un poète et un romancier". Le Devoir, 1er mars, 1969, p. 15.

-----"Jimmy". Le Devoir, 15 mars 1969, p. 15.

-----"Jacques Poulin et Gilles Archambault. A la recherche de la bonne tendresse". Le Devoir, 22 mars 1969, p. 15.

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

-----"L'ambitieuse Volkswagen". L'Actualité, IX, 8, août 1984, p. 79.

-----"Histoires de zouaves". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 7-17.

-----"Les vieux chagrins de Jacques Poulin". L'actualité, 1er mars, 1990, p. 102.

MARTEL, Réginald. "C'est d'enfance qu'il s'agit". La Presse, 8 mars 1969, p. 23.

-----"Le voyage au pôle noir". La Presse, 23 janvier 1971, p. D-3.

-----"Salut, frère Jacques!". Nord, 2, hiver 1972, pp. 69-70.

-----"Du bon usage de la tendresse". La Presse, 22 juin 1974, p. C-3.

-----"Un très beau livre qui reste ouvert". La Presse, 13 mai 1978, p. D-3.

-----"L'Amérique entre rêve et violence". La Presse, 12 mai 1984, p. D-3.

MELANÇON, Benoît. "Roman américain, Jacques Poulin: Volkswagen Blues". Canadian Literature, hiver 1984, pp. 111-113.

MICHAUD, Ginette. "Récits postmodernes?". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 67-88.

MICHON, Jacques. "Heureux qui comme Ulysse". Voix et images, 11, 1, automne 1985, pp. 135-139.

MILOT, Louise. "Quand les beaux rêves tournent au blues: le Volkswagen Blues de Jacques Poulin". Lettres québécoises, 35, automne 1984, pp. 15-17.

MIRAGLIA, Anne-Marie. "Lecture, écriture et intertextualité". Voix et images, automne 1989, pp.

MORENCY, Pierre. "Le plus grand menteur de la ville de Québec ou lettres à Jacques Poulin". Nord, 2, 1972, pp. 48-58.

NOLIN, Jacques. "Les grandes marées". Nos livres, IX, 250, juin-juillet 1978.

OUELLETTE, Gabriel-Pierre. "Jacques Poulin: les grandes marées". Livres et auteurs québécois, 1978, pp. 71-74.

PELLETIER, Jacques. "Faites de beaux rêves". Livres et auteurs québécois, 1978, pp. 71-74.

PHILPOTTS, Jane. "Quiet reading of Jacques Poulin's trilogy leaves pleasant taste". Calgary herald, 29 décembre 1979, p. c-10.

POULIN, Gabrielle. "Le coeur de la baleine bleue de Jacques Poulin, un roman piégé". Relations, mai 1972, pp. 154-155.

-----"Les grandes marées de Jacques Poulin ou la genèse en bandes dessinées". Relations, mai 1978, pp. 154-156.

RENAUD, André. "Les grandes marées". Voix et images, 5, 2, automne 1979, pp. 193-195.

RICARD, François. "Jacques Poulin: Charlie Brown dans la Bible". Liberté, XX, 3, mai-juin 1978, pp. 85-88.

-----"Jacques Poulin: de la douceur à la mort". Liberté, XVI, 5-6, septembre-décembre 1974, pp. 97-105.

ROY, Michel et Jean GAUTHIER, "Conversation avec Jacques Poulin". La revue Pantoute, 3, septembre-octobre-novembre 1980, pp. 22-23.

ROYER, Jean. "Jacques Poulin, romancier artisan". Le Devoir, 29 avril 1978, p. 33.

SIMON, Sherry. "Québec Writer, Metis Girl, Go to Look for America". The Montreal Gazette, 21 mai 1988, p. L-12.

THOMAS, Yves. "La part des labels et des marchandises dans Les grandes marées". Voix et images, 41, automne 1989, pp. 43-57.

TREMBLAY, Robert. "Jacques Poulin devant le dur métier d'écrire". Le Soleil, 2 novembre 1974, p. D-6.

VACHON, André. "Le roman: une littérature qui se louisianise". Etudes françaises, 5, 4, novembre 1971, pp. 412-414.

VASSEUR, François et Michelle ROY. "Voyage à travers l'Amérique". Nuit blanche, 14, juin-août 1984, pp. 50-52.

WEISS, Jonathan M. "Une lecture américaine de Volkswagen Blues". Etudes françaises, 21, 3, hiver 1985-1986, pp. 89-102.

III- ETUDES ET OUVRAGES CONSULTES

ACOSTA GOMEZ, Luis. El lector y la obra. Madrid, Gredos, 1989.

ABASTADO, Claude. Mythes et rituels de l'écriture. Bruxelles, Ed. Complexe, 1979.

ALINOVI, Francesca e Claudio MARRA. La fotografia, illusione o rivelazione?. Bologna, Società editrice il Mulino, 1981.

ANGENOT, Marc. "Idéologie, collage, dialogisme". Revue d'esthétique, 31, 1978a, pp. 340-351.

-----"Intertextualité, interdiscursivité, discours social". Texte, 2, 1983a, pp. 101-113.

-----"L'intertextualité. Enquête sur l'émergence d'un champ notionnel". Revue des Sciences Humaines, 189, 1983b, pp. 121-132.

AUERBACH, E. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Paris, Gallimard, 1968.

BACHELARD, Gaston. Poétique de la rêverie. Paris, P.U.F. 1960.

-----Poétique de l'espace. Paris, P.U.F. 1958.

BAKHTINE, Mikhaïl. La poétique de Dostoïevski. Paris, Seuil, 1970, trad. I. Kolitchef.

BAL, Mieke. "Mise en abyme et icônicité". Littérature, 29, 1978, pp, 116-128.

-----"Narrativité et manipulation". Degrés, 24-25, 1980-1981, C-C24.

BARTHES, Roland. "L'effet de réel". Communications, 11, 1968, pp. 84-90.

-----"Sur la lecture". Le français aujourd'hui, 32, Mars 1976, pp. 11-18.

----- S/Z. Paris, Seuil, 1970.

-----Le plaisir du texte. Paris, Seuil, 1973.

-----La chambre claire. Paris, Co-éd. Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

BARTHES et al. Littérature et réalité. Paris, Seuil, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. "Rituel-loi-code", dans MAFFESOLI et BRUSTON (dir). Violence et transgression. Paris, Maspéro, 1979.

-----De la séduction. Paris, Galilée, 1979.

BEGUIN, Albert. La réalité du rêve. Paris, Ed. La Braconnière, 1974.

-----Le romantisme allemand: textes et études.
Marseille, Rivages, 1983.

BEHAR, Henri. "La réécriture comme poétique-ou le même et l'autre". Romanic Review, 72, 1, Jan. 1981, pp. 51-65.

BELLEAU, André. "Du dialogisme bakhtinien à la narratologie". Etudes françaises, 23, 1988, pp. 9-19.

-----Le romancier fictif. Montréal, PUQ, 1980.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Le texte et l'avant-texte. Paris, Larousse, 1972.

BEN-PORAT, Ziva. "The Poetics of literary allusion", PTL, 1, 1976, pp. 105-128.

BERTRAND, D. "Sémiotique du discours et lecture des textes". Langue française, 61, 1984, pp. 9-26.

BLANCHOT, Maurice. L'espace littéraire. Paris, Gallimard, 1955.

----- Le livre à venir. Paris, Gallimard, 1986.

BOURDIEU, P. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris, Minuit, 1965.

BRAULT, Jacques. "L'écriture subtile". Etudes françaises, 18, 3, hiver 1983, pp. 9-10.

BROSSARD, Nicole. Le désert mauve. Montréal, L'Hexagone, 1987.

BRISSET, Annie. "Intertextualité et traduction: un poème de W. H. Auden ". Journal canadien de recherche sémiotique, VIII, 1-2, 1980-81, pp. 201-14.

CAMPOS, H. de. "De la traducción como creación y como crítica". Quimera, 9-10, pp. 30-37.

CARPOV, M. "La lecture comme communication". Degrés, 28, 1981, c1-c3.

CASSIRER, Ernst. La philosophie des formes symboliques. Paris, Minuit, 1972.

CHAMBERS, Ross. "La lecture comme hantise: Spirite et le Horla". Revue des Sciences Humaines, 177, pp. 105 et ss.

CHARLES, Michel. "La lecture critique". Poétique, 34, 1978, pp. 129-151.

-----Rhétorique de la lecture. Paris, Seuil, 1977.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. Dictionnaire des symboles. Paris, Seghers et Jupiter. 1973.

CHEVREL, Yves. "Théories de la réception: perspectives comparatistes". Degrés, 39-40, 1984, pp. j-j15.

COGEZ, Gérard. "Premier bilan d'une théorie de la réception". Degrés, 39-40, 1984, pp. d1-d16.

COMBE, D. "Poésie, fiction, iconicité. Vers une phénoménologie des conduites de lecture". Poétique, 61, 1985, pp. 35-48.

-----"Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry: une phénoménologie de la lecture". Littérature, 57, février 1985, pp. 57-70.

I
COMPAGNON, A. La seconde main ou le travail de la citation. Paris, Seuil, 1979.

CORBEA, Andrei. "L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue". Cahiers roumains d'études littéraires, 3, 1986, pp. 21-30.

CORNEA, Paul. "From reader's fiction to the reality of reading". Cahiers roumains d'études littéraires, 3, 1986, pp. 59-70.

COSERIU, E. "Lo erróneo y lo acertado en teoría de la traducción". El hombre y su lenguaje. Madrid, Gredos, 1977.

COSTE, Didier. "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire". Poétique, 43, 1980, pp. 354-371.

COTEAU, I. "Théorie et pratique de la réception . La lecture peut-elle être linéaire?". Degrés, 28, 1981, pp. a1-a2.

CROSMAN, Inge. "Mise en texte et lecture réflexive". Littérature, 71, 1988, pp. 67-80.

-----"Poétique de la lecture romanesque". L'esprit créateur, 21, 2, 1981, pp. 70-80.

-----"Reference and the reader". Poetics Today, 41, 1983, pp. 89-97.

CULLER, Jonathan. "Presupposition et intertextualité". Modern Language Notes, 91, 1976, pp. 1380-1397.

DALLENBACH, Lucien. "Intertexte et autotexte". Poétique, 27, 1976, pp. 282-296.

-----Le récit spéculaire. Paris, Seuil, 1977.

-----"Actualité de la recherche allemande". Poétique,
39, septembre 1979, pp. 258-260.

-----"Réflexivité et lecture". Revue des Sciences
Humaines, 177, 1980, pp. 23-37.

DEMBOWSKI, Peter. "Intertextualité et critique des
textes". Littérature, 41, février 1981, pp. 17-29.

DERRIDA, Jacques. Marges. Paris, Minuit, 1972.

DILLON, G.L. "Styles of reading". Poetics Today, 2,
1982, pp. 77-88.

DOUGLAS, Mary. De la souillure. Paris, Maspéro, 1981.

DUBOIS, Jacques. "Surcodage et protocole de lecture".
Poétique, 16, pp.

-----"Code, texte et métatexte". Littérature, 12,
1973, pp. 3-11.

-----L'acte photographique. Bruxelles, Labor, 1983.

DUCROT, Oswald. "Présumé et sous-entendus". Langue
française, 4, 1969, pp. 30-43.

DURAND, G. Structures anthropologiques de l'imaginaire.
Paris, Bordas, 1979.

DURAND-BOGAERT et al. Traduire. Lille, Presses de
l'Université de Lille, 1986.

EAGLETON, Terry. "The revolt of the reader". New
literary history: a journal of theory and
interpretation, 13, 3, spring 1982, pp. 449-452.

"Ecrivain et lecteur". "Rencontre québécoise internationale des écrivains". Liberté, 118-119, 1978.

ECO, Umberto. L'oeuvre ouverte. Paris, Seuil, 1965.

-----La Structure absente. Paris, Mercure de France, 1972.

----- Lector in fabula. Paris, Grasset, 1982.

-----"Metaphor, dictionary and encyclopedia". Neohelicon, 15, 2, 1984, pp. 255-271.

-----"Rhétorique et idéologie dans "Les Mystères de Paris d'Eugène Sue". Revue Internationale des Sciences Sociales, XIX, 4, pp. 591-609.

ELIADE, M. Naissances mystiques. Paris, Gallimard, 1959.

ELI-BLANCHARD, Marc. "Up against the text". Diacritics, 11, 3, fall 1981, pp. 13-26.

FITZGERALD, Jill. "The relationship between reading ability and expectations for story structures". Discourses processes, 7.1, 1984, pp. 21-41.

FONAGY, "Les bases pulsionnelles de la phonation". Revue française de psychanalyse, 34, 1, 1970, pp. 101-136.

FOKKEMA, Douwe. "The concept of code in the study of literature". Poetics today, 6, 1985, pp. 643-656.

GAILLARD, Françoise. "Code(s) littéraire(s) et idéologie. Quelques remarques". Littérature, 12, 1973, pp. 21-35.

GARCÍA YEBRA, Valentín. Teoría y práctica de la traducción. Madrid, Gredos, 1982.

- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle. "La notion de connotation(s)". Littérature, déc. 1971, pp. 96 et ss.
- GELB, I.-J. Pour une théorie de l'écriture. Paris, Flammarion, 1971.
- GENETTE, Gérard. Figures III. Paris, Seuil, 1972.
- Introduction à l'architexte. Paris, Seuil, 1979.
- "Avatars du cratylisme". Poétique, 11, 1972, pp. 367-394.
- GERVAIS, Bertrand. Récits et actions. Pour une théorie de la lecture. Longueuil, Le Préambule, 1990.
- GIROLAMO, Constanzo di, et Ivano Paccagnella, Dir. La parola ritrovata. Palermo, Sellerio Ed, 1982.
- GLIDDEN, H. "Recouping the text: the theory and practice of reading". L'esprit créateur, 21, 2, 1981, pp. 25-36.
- GRIVEL, Charles. Production de l'intérêt romanesque. Paris, La Haye, Mouton, 1973.
- GUMBRECHT H.U. et al. La actual ciencia literaria alemana. Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.
- HAMON, Philippe. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, Hachette, 1981.
- "Décrire le descriptif". Degrés, 22, 1980, pp. h1-h16.
- "L'effet de réel". Poétique, 64, 1985, pp. 395-503.

-----"Texte et idéologie". Poétique, 49, février 1982, pp. 105-125.

HEIDEGGER, Martin. La "Phénoménologie de l'esprit" de Hegel. Paris, Gallimard, NRF, 1984.

-----Lettre sur l'Humanisme.

HEMINGWAY, E. The Old Man and the Sea. N. York, Scribner, 1952.

HILY-MANE, G. Le style de Hemingway. La plume et le masque. Paris, P.U.F. 1983.

HOLLAND, Norman. 5 Readers Reading. New Haven and Londres, Yale University Press, 1975.

----- The dynamics of literary response. New York. W. Norton and Company inc. 1985.

HOLMES, James S. dir. The nature of translation . Essays on the theory and practice of literary translation. The Hague/Paris, Mouton, 1970.

HOTCHNER. A. E. Papa Hemingway; a personal memoir. N. York, Random House, 1966.

HRUSHOVSKI. "Présentation et représentation dans la fiction littéraire". Littérature, 57, février 1985, pp. 5-16.

HUTCHEON, Linda. Narcissistic narrative. The metafictional Paradox. Waterloo, Ont., Wilfred Laurier University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique. Bruxelles, Mandarga, 1985.

-----"La fiction en effet. Eléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires". Poétique, 39, 1979, pp. 275-298.

-----"The indeterminacy of the text: a critical reply". Comparative criticism: a yearbook, 2, 1985, pp. 27-47.

JAUSS, Hans Robert. "La jouissance esthétique". Poétique, 39, septembre 1979, pp. 261-274.

JENNY, Laurent, ed. "Intertextualité". Poétique, 27, 1976.

-----"Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coup de ciseaux". Revue d'esthétique, 3-4, 1978, pp. 165-82.

JURT, Joseph. "L'esthétique de la réception: une nouvelle approche de la littérature?". Les lettres romanes, 37, 3, 1983, pp. 199-220.

KWATERKO, Józef. Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire. Montréal, Le Préambule, 1989.

KERBRAT-ORECCIONI, Catherine. "Le texte littéraire: non-référence, autoréférence ou référence fictionnelle?". Texte, 1, 1982, pp. 27-49.

-----La Connotation. Lyon, Presses de l'Université de Lyon, 1977.

KEROUAC, Jack. "Essentials of spontaneous prose". Evergreen Review, 2, Summer 1958, pp. 72-73.

KRISTEVA, Julia. Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969.

"Lecture et lecteur", SemenI, Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris, Les Belles Lettres, 1983.

LANE-MERCIER, G. "Le discours rapporté: stratégie de reproduction, de construction ou de déconstruction?". Bulletin de l'ACLA, 13.1, 1991, pp. 21-34.

LARUE, Monique. La cohorte fictive. Montréal, Les Herbes Rouges, 1986.

LEDEMER, M. "La traduction: transcoder ou réexprimer". Etudes de linguistique appliquée, 12, 1973, pp. 8-25.

LEROI-GOURHAN, André. Le geste et la parole. Vol. I et II. Paris, Albin Michel, 1967.

"Litteratura and Psychoanalysis: The question of reading". Yale French Review, 55-56, 1978.

"Logiques de la représentation". Littérature, 57, février, 1985.

LEVESQUE, Claude. "L'économie générale de la lecture", dans L'étrangeté du texte. Paris, 10-18, 1978.

LIPOVETSKY, Gilles. L'ère du vide. Paris, Gallimard, NRF, 1983.

LOTMAN, Iouri. Structure du texte artistique. Paris, Gallimard, 1973.

MARCUS, S. "La lecture générative". Degrès, 28, 1981, b1-b6.

MEREZALLI, F. "Sur la réception littéraire". Revue de littérature comparée, 52.2, 1980, pp. 133-149.

MERRELL, F. "A semiotics of perceptual modes for reading texts". Semiotica, 57, 3-4, 1985, pp. 289-316.

Mille et une nuits: contes arabes. Trad. par A. Galland. Paris, Gallimard, 1979.

MINER, M. "Gender, reading and misreading". Reader, 13, Spring 1985, pp. 10-18.

MOUNIN, Georges. Les problèmes linguistiques de la traduction. Paris, Gallimard, 1963.

NEPVEU, Pierre. L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Montréal, Boréal, 1988.

NOJGAARD, Morten. "Le lecteur dans le texte". Orbis Litterarum, 39.3, 1984, pp. 189-212.

-----"Le lecteur et la critique. Quelques contributions récentes à l'étude de l'instance de la réception littéraire. Degrès, 21, 1980, pp. a-a22.

OLSEN, Michel, "Lecteur modèle, codes et structures". Orbis litterarum, 37, 1, 1982, pp. 83-94.

PAVEL, Thomas. "Convention et représentation". Littérature, 57, février 1985, pp. 31-47.

PEIRCE, Charles. Ecrits sur le signe. Paris, Seuil, 1978.

PERRONE-MOISES, L. "L'intertextualité critique". Poétique, 27, 1976, pp. 372-384.

PETERFALVI, J. M. "Les recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique". L'année psychologique, 65, 1965, pp. 439-474.

PETRESCU, Dan, "Les audaces de la réception". Cahiers roumains d'études littéraires, 2, 1987, pp. 47-56.

PICARD, Michel. La lecture comme jeu. Paris, Minuit, 1986.

PONZIO, Augusto. "Altérité et écriture d'après Bakhtine". Littérature, 57, 1985.

POTIER, B. Linguistique générale. Théorie et description. Paris, Klincksieck, 1974.

POULET, Georges. La conscience critique. Paris, José Corti, 1971.

-----"The phenomenology of reading". New literary history, 1, 1969, pp. 53-68.

PRINCE, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire". Poétique, 14, 1973, pp. 178-196.

-----"Notes on the Texte as Reader", in Susan R. Suleiman and Inge Crosman, eds. The Reader in the text.

RABINOWITZ, Peter. Before reading: Narrative conventions and the politics of interpretation. Ithaca, Cornell University Press, 1987.

RAMBURES, Jean-Louis de. Comment travaillent les écrivains. Paris, Flammarion, 1978.

"La représentation en fiction". Actes du Colloque Synopsis IV à Tel Aviv, 1982, Littérature, 57, 1985.

RICARDOU, J. "Claude Simon, textuellement" in Claude Simon, Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1975, pp. 7-19.

- "Pour une lecture rétrospective". Revue des Sciences Humaines, 177, 1980, pp. 57-66.
- RICOEUR, Paul. La configuration dans le récit de fiction. Paris, Seuil, 1984.
- RIFFATERRE, Michael. La production du texte. Paris, Seuil, 1979.
- "La trace de l'intertexte". Pensée, 215, 1980, pp. 4-18.
- "L'intertexte inconnu". Littérature, 41, 1981, pp. 4-7.
- "L'illusion référentielle". Dans Barthes et al. Littérature et réalité. Paris, Seuil, 1982.
- RIQUELME, J. D. "The ambivalence of reading". Diacritics, 10, 2, 1980, pp. 75-86.
- ROCHE, Denis. La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique). Paris, Ed. de l'Etoile, coll. écrit sur l'image, 1982.
- ROGERS, Robert. "Amazing reader in the labyrinth of literature". Poetics today, 3, 2, 1982, pp. 31-46.
- ROVENTA, D. "Intratextual-Intertextuel dans une lecture pragmatique de texte littéraire". Degrès, 28, 1981, pp. g-g6.
- ROY, Jean-Pierre. Bachelard, ou le concept contre l'image. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1977.

- RUENZLI, R.E. "The intersubjective structure of the reading process: a communication-oriented theory of literature". Diacritics, 2, 1980, pp. 47-56.
- RUSINKO, Elaine. "Intertextuality: The Soviet approach to subtext". Dispositio, IV, 11-12, 1979, pp. 213-235.
- RUTTEN, Franz. "Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception. Revue des Sciences Humaines, 177, 67-83.
- SAINT-EXUPERY, Antoine de. Le Petit Prince. Paris, Gallimard, 1943.
- SARTRE, Jean-Paul. Situations II. Paris, Gallimard, 1948.
- SARKNAK, R. éd. "The language of difference: Writing in Québec(ois)". Yale French Studies, 65, 1983.
- SAUSSURE, F. Cours de linguistique générale. Paris, Payot, 1922.
- SCHAETTEL, Marcel. Gaston Bachelard. Le rêve et la raison. Saint-Seine L'Abbaye, Michaut, 1984.
- SIMON, Sherry, Pierre L'Hérault, et Al. Fictions de l'identitaire au Québec. Montréal, XYZ, Coll. Etudes et documents. 1991.
- SMITH, Donald. L'écrivain devant son oeuvre. Entrevues. Montréal, Québec/Amérique, 1983.
- SELESKOVITCH, D. "Traduire: de l'expérience aux concepts". Etudes de linguistique appliquée, 24, pp. 64-91.
- SELESKOVITCH, D., LEDERER, M. Interpréter pour traduire. Paris, Didier érudition, Coll. traductologie, 1984.

- SEGRS, R. I. "La détermination idéologique du lecteur. A propos de la nécessité de la collaboration entre la sémiotique et l'esthétique de la réception". Degrés, 24-25, 1980-1981.
- SMIDT, S.J., "Receptional problems with contemporary narrative texts and some of their reasons". Poetics, 9, 1-3, 1980.
- STIERLE, Karlheinz. "Réception et fiction". Poétique, 39, Septembre 1979, pp. 299-320.
- "Was heisst Reception bei fictionalen Texten?". Poetica, 1975, pp. 348 et ss.
- SULEIMAN, S. "Le récit exemplaire". Poétique, 32, nov. 1977, pp. 468-489.
- SULEIMAN, Susan et Inge CROSMAN, eds. The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980.
- THÉRIEN, Gilles. "Petite sémiologie de l'écrire". Etudes françaises, 18, 1, printemps 1982, pp. 5-20.
- TODOROV, Tzvetan. "Bakhtine et l'altérité". Poétique, 38, 1979, pp. 502-513.
- "Le sens des sons". Poétique, 11, 1972, pp. 446-462.
- VADJA, G.M. , "Points de vue pour la théorie esthétique de la réception". Neohelicon, 8, 1981, pp. 291-297.
- VAN GOGH, Vincent. Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo. Paris, Grasset, 1937.
- VILLEMAIRE, Yolande. Meurtes à blanc. Montréal, Les Herbes Rouges, 1986.

VULTUR, Smaranda. "La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire". Cahiers roumains d'études littéraires.

-----"Situer l'intertextualité". Cahiers roumains d'études littéraires, 3, 1981, pp. 32-36.

WARNING, Rainer. "Pour une pragmatique du discours fictionnel". Poétique, 39, septembre 1979, pp. 321-337.

WECTER, D. "Burke's theory concerning words, images and emotions. Publications of the Modern Language Association of America, 55, 1940, pp. 167-181.

WEINREICH, Regina. The spontaneous poetics of Jack Kerouac. A study of the fiction. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press, 1987.

WEINRICH, Harald. Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Trad. F. Latorre. Madrid, Gredos, 1968.

-----"Les temps et les personnes". Poétique, 39, septembre 1979, pp. 338-352.

WEISS, J. French-canadian Literature. Washington D.C., CSUS Papers, 1989.

WILWERTH, D. Visages de la littérature féminine. Bruxelles, Mandarga, 1987.

WOLF-DIETER, Stempel. "Aspects génériques de la réception". Poétique, 39, septembre 1979, pp. 353-562.

WORTON, Michel J. "Courbet, Corot, Char du tableau au texte". Littérature, 59, 1985, pp. 15-30.

ZUMTHOR, P. "Intertextualité et mouvance". Littérature,
41, février 1981, pp. 8-9.