

LISE GAUVIN

Université de Montréal

## Le palimpseste poulinien : réécritures, emprunts, autotextualités

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.

Julia Kristeva

Dieu soit remercié pour les livres. Tous les livres.

Hemingway, cité en épigraphe  
de *La Tournée d'automne*

Jean Giraudoux avait fait dire par l'un de ses personnages : « Le plagiat est la base de toutes les littératures, sauf de la première, qui d'ailleurs est inconnue » (*Siegfried*, acte 1, sc. 6). Simple boutade ou facétie, comme aimait en faire Giraudoux ? Le plagiat, quoi qu'en dise l'auteur de *Siegfried*, n'est qu'une des formes de relation entre deux textes, la moins glorieuse et la moins subtile, puisque l'emprunt y est masqué et procède davantage de la superposition que du détournement ou de l'invention. Et Le Clézio de reprendre la formule girauducienne en la modifiant à peine, suffisamment toutefois pour lui donner ses lettres de noblesse, puisqu'il y est question du pastiche, genre réputé littéraire, et non plus du plagiat : « Toute littérature n'est que pastiche d'une autre littérature » (LE CLÉZIO, J.M.G., 2006 : 333). Plus sérieusement, la question très générale de l'intertextualité n'a cessé, notamment depuis les travaux de Bakhtine et de Kristeva, de retenir l'attention. Un Michel Leiris déclare qu'écrire, « c'est confronter, grouper, unir entre eux des éléments distincts, comme par un obscur appétit de juxtaposition ou de combinaison » (cité par COMPAGNON, A., 1979 : 32). Antoine Compagnon, reprenant cet énoncé, précise pour sa part que « le travail de

l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...]. Toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire » (COMPAGNON, A., 1979 : 38). Alors que Compagnon s'intéresse aux formes d'inclusion et d'interférence d'un texte à l'intérieur d'un autre, Gérard Genette se préoccupe de ce qu'il désigne sous le nom de transtextualité, soit la co-présence de deux ou de plusieurs textes et les procédés de dérivation qui sont alors en cause. Bien que les modalités d'interaction fictionnelle puissent prendre des formes extrêmement variées allant de l'imitation directe à la parodie, au pastiche et au travestissement, Genette ne craint pas d'affirmer l'universalité de son propos en déclarant que la transtextualité recouvre « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (GENETTE, G., 1982 : 7). Ainsi toute littérature serait donc une « littérature au second degré ». On sait aussi, toujours selon Genette, qu'il n'y a pas de transposition « innocente », c'est-à-dire pas de réécriture qui ne transforme d'une manière ou d'une autre le texte de base : la mise en scène par Borges d'un « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » montre bien qu'une modification, aussi minime soit-elle, dans les conditions de production d'un texte en change également la perspective. Et Genette de citer abondamment pour illustrer ses théories les auteurs les plus célèbres de la littérature française.

Eut-il connu l'oeuvre de Jacques Poulin qu'il y aurait trouvé aussi matière à plusieurs exemples, à tel point qu'on pourrait croire qu'une connivence secrète s'est établie entre le théoricien et le romancier, ou plutôt une certaine forme de dialogisme qui reproduit en quelque sorte celle que l'on retrouve, dans l'oeuvre de Poulin, entre ses romans et les oeuvres de ses devanciers, ou encore entre les uns et les autres de ses récits. Poulin n'écrit pas, il réécrit. Quelles sont les modalités de ces réécritures ? Sans prétendre ici à quelque exhaustivité, nous en aborderons quelques-unes en examinant la réécriture proprement dite des modèles Defoe et Kerouac dans *Les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, la référence et l'emprunt dans *La Tournée d'Automne*, et enfin l'autotextualité dans *Les Yeux Bleus de Mistassini* et *La Traduction est une histoire d'amour*.

### *Les Grandes Marées* ou le contre-modèle

Les relations d'un texte à un autre texte peuvent être de différents types. Dans son ouvrage *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Genette s'intéresse tout particulièrement à ce qu'il appelle l'hypertextualité. « J'en-

tends par là, précise-t-il toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Ou encore « un texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la Poétique d'Aristote) "parle" d'un texte (Oedipe Roi). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer » (GENETTE, G., 1982 : 12).

Un texte qui en évoque un autre plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer, telle est la situation du roman de Poulin, *Les Grandes Marées*, qui ne saurait exister sans le Robinson Crussoé de Defoe (comme *Ulysse* de Joyce ne saurait exister sans *l'Odyssée*) et qui pourtant ne le cite pas directement. Quelles sont les formes que prennent cette transformation ? Comment le récit de Poulin dérive-t-il de celui de Defoe ? Qu'en retient-il exactement et que choisit-il de modifier ?

À première vue, rien ne rapproche le personnage principal du Robinson de Defoe. Celui-ci n'a pas échoué sur l'île à la suite d'un naufrage, mais de son plein gré, son séjour n'étant pas l'effet d'une punition mais d'une récompense : une île de milliardaire pourvue de tout le nécessaire à la survie. Teddy Bear n'a donc pas à domestiquer son île ni à refaire les âges de l'humanité. Il vit en demi-oisif, occupé à régler sa vie selon son travail de traducteur et ses loisirs : jouer au tennis avec un robot surnommé le Prince, et faire la cuisine pour Marie. Ce qui nous donne une très bonne recette de tarte aux biscuits Graham. On apprendra plus tard que même son travail est une forme de loisir, ou plutôt une occupation que le patron lui offre pour le valoriser, puisque ses traductions n'ont jamais été publiées.

Cependant, dès les premières pages, la référence à Robinson est donnée par un avis laissé dans la Maison du Sud et destiné aux « naufragés ». Le texte se lit comme suit :

Cher naufragé, Vous trouverez ici la nourriture, la chaleur et le repos qui ranimeront vos forces et votre courage. Quand vous reprendrez votre chemin, ayez la charité de laisser ce lieu dans un état pareil à celui où vous l'avez découvert, pour que d'autres voyageurs en détresse puissent y trouver, par la grâce de Dieu, un semblable réconfort. BONNE CHANCE<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Les Grandes Marées*. Leméac 1978 : 19. Désormais indiqué par GM, suivi du numéro de la page.

Plus encore, nous retrouvons dans ce roman les isotopies principales qui fondent la robinsonnade : présentation d'une île déserte, thématization du rapport nature / culture, problématisation du rapport à autrui, implantation d'une nouvelle société, et enfin, relation au livre et à l'écriture. Comment s'inscrivent l'un et l'autre de ces axes ?

L'île, lieu par excellence des récits utopiques, est ici présentée comme une sorte de paradis terrestre, offrant aux humains les mille ressources dont ils ont besoin. Deux maisons y sont habitables, comme dans le *Robinson de Defoe*, à cette différence près qu'elles sont déjà là et ne sont pas le résultat de l'activité industrielle de *Teddy Bear*. Cette île est un lieu déserté plus que désert car on y retrouve les traces des habitants qui l'ont déjà occupée. Le protagoniste n'a donc pas à domestiquer son territoire. Il n'est pas la proie non plus de dangers venant de bêtes sauvages ou d'une nature hostile. Les véritables dangers viendront d'ailleurs, dans la présence envahissante des humains qui peu à peu prennent possession de l'endroit.

À mesure que l'île se peuple d'habitants, *Teddy Bear* s'en sentira exclu. Et c'est ici que *Poulin* opère la plus importante transgression quant au mythe de *Robinson*. Dans *Les Grandes Marées*, la présence des autres est vécue comme une forme d'agression et la nouvelle communauté qui s'édifie peu à peu devient une caricature de la vie sociale. Nous sommes bien loin du rapport colonisateur / colonisé présenté dans le roman de *Defoe* comme gage de civilisation. Il n'y a pas vraiment de « sauvage » dans l'île *Madame*, sinon de façon métaphorique par allusion à la tribu formée par les nouveaux arrivants. En fait, ce retrait et ce rejet de la vie sociale s'explique par l'importance que prend l'activité principale du protagoniste, l'écriture.

Deux images d'écrivains se font écho et se contredisent dans ce livre. Celle de l'Auteur avec un A majuscule, imbu de lui-même, qui tente tant bien que mal de cacher sa faiblesse et son manque d'inspiration par une série de poses. Celle du traducteur, qui propose au contraire l'écriture comme un artisanat et un travail assidu. Travail qu'il faut accomplir tous les jours avec l'aide, non pas du livre des livres, la Bible, qui servait de guide à *Robinson*, mais des différents dictionnaires, réservoirs de mots inépuisables. Les dictionnaires deviennent alors une sorte de Bible, où l'auteur puise son épigraphe et le traducteur ses citations.

Il faut écrire au ralenti, semble dire *Poulin*, comme il faut lire au ralenti, selon la méthode mise au point par *Marie*. Dans cet éloge de la lenteur que propose le livre, il reste peu de place pour l'agitation sociale. *Robinson* se servait de l'écriture pour tenir un mémorial de ses journées. *Teddy Bear*, également arithmomane comme son prédécesseur, se met au service des

mots et de leur pouvoir signifiant. Aussi pourrait-on dire de Teddy Bear qu'il est, à sa façon, un anti-Robinson, déjouant le modèle par une série de déplacements et d'inversions. Un modèle toutefois qu'il s'applique à retrouver en fin de parcours, au moment où il se laisse dériver vers l'île voisine, et devient le naufragé physique qu'il n'a cessé d'être, au plan symbolique, tout au long du récit : car Teddy Bear est surtout le naufragé critique d'une civilisation en mal de distractions futiles masquées par des étiquettes à la mode. Ainsi retrouve-t-il, au terme d'un détour dont on attendrait l'issue contraire, le point de départ du mythe mais également sa condamnation, le début du texte modèle servant de fin à celui-ci. Au lecteur d'imaginer la suite. Et peut-être n'y a-t-il pas de suite...

Cette image finale de Robinson — déjà soulignée par Gilles DUPUIS (2000 : 172) — permet de retrouver le modèle par transparence au début et à la fin du récit. Elle nous incite à identifier ce roman, selon les catégories genettiennes, comme une parodie sérieuse, ou encore une transposition, soit un récit qui réécrit un modèle sans intention satirique. Et Genette de préciser qu'il n'y a pas de transposition innocente, c'est-à-dire « qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte » (GENETTE, G., 1982 : 340). On peut alors parler des *Grandes Marées* comme un contre-modèle qui contient toutefois en germe plusieurs des éléments qui fonderont les récits à venir : l'allusion au frère Théo, les références à la traduction, aux livres, les réflexions sur l'écriture. Et aussi, bien que de manière désinvolte, la description du Grand Roman de l'Amérique, la mention de la piste de l'Oregon et l'histoire des immigrants qui traversèrent les Rocheuses avec des chariots en direction de l'ouest. Comme si Poulin nous donnait à l'avance le scénario de *Volkswagen Blues*. Sous l'ambivalence du personnage de l'Auteur se lit l'ambivalence que le romancier entretient avec le texte de Defoe, un double à la fois respecté et contredit.

### *Volkswagen Blues* ou le modèle explicite

Dans *Les Grandes Marées*, le texte modèle, Robinson Crusoe, restait implicite. Avec *Volkswagen Blues*, il est cité explicitement. Le récit raconte les aventures de Jack Waterman et de sa compagne, la grande Sauterelle, dans leur voyage à travers l'Amérique.

Le roman, construit tout entier sous le signe de l'ambivalence, est une interaction entre un lieu et ce qui a eu lieu, soit entre une antériorité et l'actualisation possible de cette antériorité par un parcours qui prend

l'aspect manifeste d'une quête. Le récit s'oriente donc autour d'un double prétexte : celui de retrouver la trace du frère Théo et, en même temps, de suivre la piste des explorateurs français qui, tels Louis Jolliet, le Père Marquette et Cavalier de la Salle, ont sillonné l'Amérique.

Voyage mythique que celui-là, dont l'enjeu est rien de moins que la redécouverte de l'Amérique. Voyage doublé d'un récit policier : la recherche physique et concrète de Théo. Les personnages accomplissent un voyage ordinaire aussi, puisqu'ils transportent avec eux, dans un minibus Volkswagen qui a beaucoup bourlingué, leur monde du quotidien. Le roman propose enfin un voyage initiatique dont la clé est donnée par un grafito inscrit à l'intérieur du minibus : « Die Sprache ist das Haus des Seins »<sup>2</sup>. Cette phrase de Heidegger tirée de *Brief über den Humanismus* dit que « La langue — ou le langage — est la maison de l'être ». C'est donc aussi par l'écriture que le voyage a lieu, aura lieu. Ainsi ce livre est moins le roman de l'impossible redécouverte que celui de l'écrivain qui pose l'écriture comme errance, non-savoir absolu, métissage entre des textes déjà connus et une quotidienneté imprévisible.

Cette odyssée est un métissage qui prend appui sur un modèle explicite, *On the Road*, de Jack Kerouac. Roman du voyage et de l'écriture, celui de Kerouac est cité à quelques reprises : dans la description des affaires du frère Théo, sur la fiche de police, à Toronto, et aussi et surtout dans le pseudonyme du protagoniste : Jack. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'une traversée du continent qui prend l'aspect d'une quête : la recherche du frère dans un cas, la recherche de l'ami dans l'autre. La quête de ses origines françaises a aussi animé une partie de la vie de Kerouac : il l'exprime dans *On the Road* par des références à des livres tels que *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, un livre volé, ou même Proust (exemplaire appartenant à Dean), ou encore la recherche de Rémi Boncoeur, ami de l'école primaire. On sait aussi que le compagnon, le double qui a servi de modèle à Jack Kerouac est un nommé Neal Cassidy, que Kerouac considérait comme un grand frère et qu'il admirait à cause de son instinct de liberté. Or Théo était, selon Jack, « comme les pionniers », « convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait » (VB : 149). Cassidy, comme Théo, fut un repris de justice. À la suite d'une dispute avec cet ami qu'il est venu rejoindre à San Francisco, Kerouac a écrit un recueil de poésie composé de 24 chorus et intitulé *San Francisco Blues*<sup>3</sup>. La référence ne saurait être plus

<sup>2</sup> *Volkswagen Blues* (1984). Babel, 1998 : 92. Désormais indiqué par VB, suivi du numéro de la page.

<sup>3</sup> Disponible sur : [www.chantiers.org/kerouac.htm](http://www.chantiers.org/kerouac.htm). Référence donnée par Christelle Rodget, dans « Métissage et postcolonialisme dans le roman de Jacques Poulin *Volkswagen Blues* », mémoire de Master 1, Université Stendhal, Grenoble 3, septembre 2005. « Le chorus est synonyme d'improvisation en musique » — Larousse.

claire. Elle revient encore dans la dernière partie du roman de Poulin, par la mention à Ferlinghetti, l'un des maîtres de la *Beat Generation*. Dans l'un et l'autre cas enfin, la quête est décevante, puisque aussi bien Dean que Théo, au moment des retrouvailles, est privé de parole : « Comme dans un rêve, je le vis arriver dans le vestibule sur la pointe des pieds et en chaussettes. Il ne pouvait plus parler » (KEROUAC, J., 2004 : 475). La dernière image est celle d'un vieux Dean « déguenillé dans son manteau mité » qui s'en va « tout seul à pied » (KEROUAC, J., 2004 : 478).

On peut également trouver une série d'analogies ponctuelles entre les deux livres. À Chicago, Sal prend une chambre au Y. Il s'intéresse beaucoup à ce qu'il mange : son menu préféré, la tarte aux pommes avec une glace, est donné à quelques reprises. Il arrive un moment où il ne sait plus très bien où il en est, et pense s'arrêter, comme Jack Waterman. On fait également allusion aux chariots des premiers immigrants (KEROUAC, J., 2004 : 33), aux chansons entendues, aux cartes postales qu'on écrit, aux livres que l'on lit, notamment, aux oeuvres d'Hemingway, ainsi qu'à des lieux comme St-Louis, Missouri. L'une des personnes rencontrées par Sal Paradise, le narrateur de Kerouac, est un cheminot du nom d'Ernest Burke : lorsqu'ils sont à la recherche de renseignements sur les méfaits du frère Théo, accusé d'avoir volé une carte, Jack et Pitsémine rencontrent un journaliste du nom d'Ernest Burke, dont on précise que le nom est une déformation de Bourque (VB : 151). Le vagabond qui se prend pour Hemingway, dans *Volkswagen Blues*, dit avoir déjà croisé Jack Kerouac. Dans *On the Road*, certains mots sont donnés en français, alors que dans *Volkswagen Blues*, on note une utilisation assez importante de l'anglais. Cependant, les deux personnages d'écrivains n'ont pas la même relation à l'écriture. Jack Waterman écrit avec méthode, sinon avec difficulté, alors que Kerouac, si l'on en croit les biographes, aurait composé *On the Road* à la manière de l'écrivain idéal dont le portrait est donné dans *Volkswagen Blues*.

Cette fois donc, le modèle est présent, affiché, attesté et non plus contredit. Il s'agit bien, dans ce cas, d'une réécriture qui prend appui sur le texte de base et le modifie. Un exercice d'admiration en somme qui pourrait s'apparenter au pastiche, si ce mot n'avait pas un sens caricatural et dépréciatif. Disons plutôt qu'il s'agit d'une véritable transposition, au sens le plus fort du mot, dans la mesure où le texte de base est transformé par le contexte général dans lequel l'oeuvre se situe. À l'image des femmes plus ou moins interchangeables du roman de Kerouac, Poulin substitue la figure hautement symbolique de la Grande Sauterelle, à la fois mécanicienne experte et inspiratrice du voyage. Je dirais pour ma part que Poulin a réussi par là à faire le Grand roman de l'Amérique, celui qu'il énonçait dans les



*Grandes Marées* comme « le produit de la tendance française et de la tendance américaine » (*GM* : 170).

### *La Tournée d'automne* ou une scénographie de l'emprunt

Avec *La Tournée d'automne*, le roman suivant, le voyage s'accomplit d'abord dans l'espace d'une bibliothèque. Ou plus exactement dans un bibliobus, bibliothèque ambulante conduite par un Chauffeur dont le rôle est d'approvisionner en livre les différentes régions du Québec situées le long du fleuve Saint-Laurent. Au moment de partir, le Chauffeur rencontre, sur la terrasse Dufferin, à Québec, un groupe de saltimbanques français avec lequel il sympathise et qu'il offre de guider dans leur découverte du Québec. Parmi ceux-ci, une femme, Marie, pour lequel le Chauffeur éprouve une attraction spontanée et qui lui ressemble étrangement. Autre personnage présent dès le début de l'aventure : l'écrivain Jack, le même que celui de *Volkswagen Blues*, qui éprouve quelque difficulté à commencer un nouveau livre et qui se rend lui aussi dans le Nord du Québec. Mais les véritables acteurs et actants de ce récit, ce sont les livres : ceux qui sont prêtés et rendus, ceux qui ne reviennent pas et partent en voyage avec leurs lecteurs (en Louisiane ou dans l'Oregon), ceux que l'on a lus et ceux qu'on devrait lire, ceux que l'on commente ou que l'on cite. Ainsi se constitue une bibliothèque dans laquelle figurent bon nombre d'auteurs américains, français et québécois, les mêmes, avec de nombreux ajouts, que ceux dont il est question dans *Volkswagen Blues*. On y retrouve donc *Sur la route* mais également une référence à une phrase de *Dévadé* de Ducharme, que le Chauffeur admire tout particulièrement ainsi que la mention de son livre préféré, *La Détresse et l'enchantement*, de Gabrielle Roy.

Ce qu'il y a de particulier toutefois dans ce récit, c'est qu'on n'y décèle aucun modèle sous-jacent, mais une intertextualité omniprésente et structurante. Cette intertextualité opère sur le mode de l'allusion, de l'énumération et de la citation. Les livres servent de passeurs entre les différents personnages, permettant au Chauffeur et à Marie de se retrouver à travers des références communes — celles de Vian ou d'Hemingway, notamment —, ou au bibliothécaire de présenter à sa compagne française les plus belles phrases du répertoire québécois, comme celle qu'il tire du *Premier Jardin* d'Anne Hébert.

Dans *La Tournée d'automne*, les livres sont là pour être empruntés, au sens physique d'abord, puis, dans un sens plus symbolique, pour accom-



pagner les êtres dans leur parcours. Aussi le roman se classe-t-il de façon manifeste sous le régime d'une intertextualité forte plutôt que sous celui de l'hypertextualité. Intertextualité interne d'une part, par la référence aux romans de Jack et aux autres ouvrages cités dans les livres précédents : *Sur la route* revient dans plusieurs listes et *Robinson Crusoé* fait partie des livres offerts par le vieux peintre. Intertextualité externe d'autre part : les nombreux titres d'ouvrages partagés et appréciés par les protagonistes du récit. À cela se greffent les références à des manuscrits refusés, que certains lecteurs tiennent à emprunter<sup>4</sup>.

Jacques Poulin construit son oeuvre comme une suite de déplacements, d'emprunts, de retours, de références à des textes antérieurs. La littérature, pour ce romancier, a partie liée avec le voyage, le passage, mais aussi la répétition, la reprise. Dans ces aller-retour entre la littérature et la vie, entre la littérature et la littérature, il n'y a pas concurrence mais complémentarité. Comme les chats, les livres ont leur vie propre. Comme les chats, ils accompagnent de leur présence discrète les haltes du voyage. Mais mieux encore, ils les précèdent et les déterminent.

La rencontre des corps, dans *La Tournée d'automne*, est décrite par référence aux livres : « Ils glissèrent sur la pente du plaisir avec la plus douce des voluptés et sous la protection de tous les romans d'amour qui les entouraient »<sup>5</sup>. Si les livres ne peuvent guérir de la vieillesse ni de la mort, ils ont par contre la possibilité d'en atténuer la douleur. Pour cela, il faut considérer « tous les livres », même ceux qui n'ont pas été publiés, à la manière d'un Borges construisant une Bibliothèque idéale dont les pouvoirs émergent de son inachèvement même. Il y aura toujours, semble dire Poulin, un livre à venir qui, par quelques subtils déplacements, saura apporter quelque chose à des lecteurs. On ne saurait imaginer un hommage plus convaincant à la littérature.

### *Les yeux bleus...* et *La Traduction...* : interférences et autotextualités

Dans *La Tournée d'automne*, on apprend qu'un critique avait souligné chez Poulin le désir de rappeler d'un livre à l'autre « le même personnage

<sup>4</sup> Pour l'analyse de ces références, voir l'excellent ouvrage d'André LAMONTAGNE (2004 : 249—250).

<sup>5</sup> *La Tournée d'automne*. Montréal, Leméac, 1995 : 198. Désormais indiqué par TA, suivi du numéro de la page.

avec les mêmes caractéristiques » (TA : 23). Ce qui pouvait être considéré comme un demi-reproche devient, à partir de ce roman, un procédé conscient et pleinement assumé. Les deux derniers romans de Poulin en effet s'articulent autour de la figure de Jack Waterman, un écrivain vieillissant qui a déjà voyagé vers San Francisco et dont l'admiration pour Hemingway, ainsi que pour Kerouac, est attestée à maintes reprises. On passe ainsi de l'hypertextualité — c'est-à-dire de la reprise d'un texte modèle —, puis de l'intertextualité, faite d'emprunts ponctuels et de citations repérables, à l'auto-textualité, soit à la référence à des textes antérieurs de Jacques Poulin. Mais il s'agit, bien entendu, de dominantes, car l'intertextualité est toujours présente dans ces deux derniers romans, bien qu'elle le soit de façon moins structurante que dans *La Tournée d'automne*.

*Les yeux bleus de Mistassini* relate l'histoire de Jack Waterman, devenu libraire dans le Vieux Québec, aux prises avec des problèmes de santé, « la maladie d'Eisenhower », et d'inspiration qui lui font songer à une fin possible par suicide assisté. C'est ce qu'il appelle « la petite poussée » qu'il demande à son disciple et confident, Jimmy, de l'aider à accomplir. On perçoit ici encore l'ombre d'Hemingway.

Jimmy et sa soeur, Mistassini, ont pris le parti de le détourner de ce projet. De son côté, Jack initie peu à peu Jimmy au métier de libraire, un métier qu'il pratique de façon très personnelle, mais plus encore à celui d'écrivain. Dans une entrevue qu'il donne à un journaliste, Jack se décrit comme un homme qui ne sait rien : n'est-ce pas aussi la définition de l'écrivain qui émerge de l'entretien avec la douanière dans *Volkswagen Blues* ? Selon lui, « les romanciers ne sont pas des créateurs ! Ils s'inspirent de la réalité, ils la transforment, ils ajoutent des choses vécues, des choses imaginées, et même des choses empruntées ou volées : c'est plutôt du bricolage ! »<sup>6</sup>. Et Jack de poursuivre en citant Carver, Stevenson, Salinger, « et surtout Hemingway » (YB : 50).

Rien d'étonnant à ce que Jimmy, l'apprenti écrivain, tente de retrouver à Paris la trace du romancier américain ainsi que de ceux qui, comme lui, ont fait partie de la génération perdue. Ainsi Jimmy fréquentera-t-il la rue du Cardinal-Lemoine, où habita Hemingway, et cherchera-t-il la librairie Shakespeare and Co, d'abord rue de l'Odéon, puis tout près de Notre-Dame, dans cet endroit dont on nous apprend, dans plusieurs romans de Poulin, que « la lumière vient des livres ». Comme Jack encore, Jimmy habite à Paris dans un minibus Volkswagen et vit de peu. Et l'identification devient encore plus évidente à la fin du roman lorsque Jimmy déclare à sa soeur : « J'ai bien peur d'aimer plus les mots que les choses ». « Comme Jack,

<sup>6</sup> *Les yeux bleus de Mistassini*, Leméac / Actes Sud, 2002 : 49. Désormais indiqué par YB, suivi du numéro de la page.

interroge Misstassini. Oui, d'acquiescer l'autre » (YB : 177). Dans ce va-et-vient entre la réalité et la fiction, dans ce « bricolage » qui devient aussi un brouillage de pistes, Gabrielle Roy, en vieille dame très digne, est présentée comme l'une des habituées de la librairie alors que Philippe Rollers apparaît en client de la Closerie des Lilas, un client à qui on a fait lire le début de *Volkswagen Blues* et qui le déclare « très réussi ».

Le dernier roman de Poulin, *La Traduction est une histoire d'amour*, est également centré sur la figure de Jack Waterman, mais de manière oblique, puisque le personnage qui dit *je* est une jeune femme d'origine irlandaise qui entreprend la traduction de ses livres. Cette personne a déjà accompli le voyage vers San Francisco et, au retour, devant le musée dédié à la conquête de l'Ouest, elle remarque « les profondes ornières creusées dans le sol par les roues des chariots bâchés qui, un siècle et demi plus tôt avaient emmené les émigrants vers les terres promises de l'Oregon »<sup>7</sup>. La même observation se retrouve dans *Volkswagen Blues*. Jack Waterman lit les nouvelles d'Hemingway, *Le Poney rouge* de Steinbeck, une biographie de John Fante et *La Grammaire est une chanson douce* d'Érik Orsenna. La traductrice, de son côté, préfère les recueils de correspondance et les romans de Modiano parce que ses livres ressemblent à la vie, avec des éléments divers que « le lecteur doit reconstruire [...] comme s'il s'agissait d'un casse-tête » (TH : 21—22).

Au-delà de l'intrigue amoureuse et de l'intrigue policière, le sujet principal de ce récit en est la langue, et mieux encore le langage. La phrase de Heidegger présente dans *Volkswagen Blues* est citée de nouveau, cette fois dans sa traduction française : *Die sprache ist das Haus des Seins* devient « Le langage est la maison de l'être ». Et la jeune femme de commenter :

Se fondant sur cet énoncé, il échafaudait une théorie du roman que je n'étais pas sûre de bien saisir. Il voyait le roman comme une maison bâtie avec des matériaux du passé (les cendres mortes) et ceux du futur (le pollen fécond). Pour la construire, l'outil principal était évidemment le style.

(TH : 88)

Dans le vocabulaire de Jack Waterman, le mot maison a comme synonyme abri, refuge. Consultant son *Petit Robert*, la traductrice apprend que refuge veut dire : « Petite construction en haute montagne, où les alpinistes peuvent passer la nuit ». « C'était à mon avis la meilleure définition du mot roman », ajoute Jack.

<sup>7</sup> *La Traduction est une histoire d'amour*, Leméac / Actes Sud, 2006 : 18. Désormais indiqué par TH, suivi du numéro de la page.

Ce roman est tissé de références à la bibliothèque poulinienne : à Gabrielle Roy mais aussi à Anne Hébert, par l'insistance à poser la question « Est-ce que je te dérange », par l'expression « un tapis de lumière », qui renvoie à « un habit de lumière », et par la première phrase du dernier chapitre, « le premier matin », qui rappelle « le premier jardin ». Mais l'autoréférentialité très forte qui le marque en fait surtout, comme on peut le lire dans le texte, « la dernière étape de son oeuvre ». À tout le moins provisoirement. Autoréférentialité qui apparaît dans la récurrence des personnages de Limoilou et de Jack Waterman, mais aussi dans le titre même du roman, qui le relie à l'activité de Teddy Bear dans *Les Grandes Marées*. Titre appuyé par une citation de Borges :

Le métier de traducteur est peut-être plus subtil, plus civilisé que celui d'écrivain... La traduction est une étape plus avancée.

(TH : 23)

À travers toutes ces interférences, Poulin expérimente une nouvelle forme d'intertextualité, une *autotextualité* qui a comme effet de mettre ses propres oeuvres en réseaux, comme l'étaient les livres dans *La Tournée d'automne*. Rappelons que le Chauffeur y fait le lien entre réseau et résistance, tout en précisant qu'il préfère le nom de réseau.

Poulin procède par variations, réécritures, recyclage. « Poétique de la dérive », a-t-on déjà dit à propos de son oeuvre (DUPUIS, G., 1998). Poétique de la dérivation, dirais-je à mon tour. Dans *Les Grandes Marées*, Marie raconte l'histoire de l'écriture telle qu'elle a été révélée par l'Auteur. C'est celle d'un vieux coffre au trésor qu'un homme découvre sur une plage.

À genoux par terre, il soulève anxieusement le couvercle ; le coeur battant, il regarde : tout ce qu'il aperçoit, au fond du coffre, c'est du linge moisi, des vieux vêtements de femme. Voilà, c'est tout. C'est l'histoire de l'écriture.

(GM : 122)

Histoire de l'écriture, en déduit Laurent Mailhot, parce qu'elle évoque à la fois *L'Île mystérieuse*, *L'Île au trésor*, *Robinson Crusoé* et *L'Odyssée*. « Au fond de la plage, la page ; derrière le coffre, le livre ». Et Mailhot de poursuivre : « À la suite de son histoire, mine de rien, Marie ajoute : "J'ai rien changé ou presque". L'écriture est dans ce presque. L'histoire n'est plus celle de l'Auteur, mais celle de Marie, de Teddy, écoutée, imaginée, brouillée, réinventée » (MAILHOT, L., 1983 : 91).

L'écrivain conçoit l'écriture comme une forme de nomadisme, comme un passage, un transfert d'un texte à un autre. En traduisant la phrase de

Heidegger par « Le langage est la maison de l'être », et non pas par « la langue est la maison de l'être », Poulin choisit d'insister sur l'aventure et la mobilité des agencements plutôt que sur la fixité du code et de ses lois. Il choisit de présenter ainsi la langue hors pouvoir, une langue en constant *déplacement*, comme les histoires qu'il raconte et modifie de livre en livre, ébauchant sa mythologie personnelle et nous présentant tour à tour le roman de l'écriture (*Les Grandes Marées*), le roman de la langue (*Volkswagen Blues*), le roman de la littérature (*La Tournée d'automne*), le roman de la lecture (*Les yeux bleus de Mistassini*) et enfin le roman de la traduction (*La Traduction est une histoire d'amour*). Ses textes sont le signe d'une *résistance* devant les mots courants par la mise en *réseau* de la littérature, ou plus exactement des livres : ils renvoient à une histoire d'amour avec les mots de tous les jours, les mêmes, mais transformés par le langage, cette musique très particulière que secrète la prose de Poulin.

## Romans cités

- POULIN, Jacques, 1978 : *Les Grandes Marées*. Leméac.  
 POULIN, Jacques, 1983 : *Volkswagen Blues*. Leméac.  
 POULIN, Jacques, 1993 : *La Tournée d'automne*. Leméac.  
 POULIN, Jacques, 2002 : *Les yeux bleus de Mistassini*. Leméac / Actes Sud.  
 POULIN, Jacques, 2006 : *La Traduction est une histoire d'amour*. Leméac / Actes Sud, mai.  
 KEROUAC, Jack, 2004 : *Sur la route*. Gallimard, « Folio plus ».

## Bibliographie critique

- COMPAGNON, Antoine, 1979 : *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil.  
 DUPUIS, Gilles, 1998 : « Poétique de la dérive dans les romans de Jacques Poulin ». *Francofonia*, n° 34, printemps, Olksi editore.  
 DUPUIS, Gilles, 2000 : « De l'eutopie à la dystopie : utopies croisées dans *Les Grandes Marées* de Jacques Poulin ». In : *Robinson, dall'avventura al mito*. A cura di GNOCCHI, Maria Chiara e IMBROSCIO, Carmelina. CLUEB.  
 GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Gallimard.  
 LAMONTAGNE, André, 2004 : *Le Roman contemporain québécois : les voix sous les mots*. Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises ».  
 LECLÉZIO, J.M.G., 2006 : *L'Extase matérielle*, cité par IMBERT, Patrick : « Romans du voyage et la légitimation des déplacements ». In : MORENCY, Jean, DEN TOONDER,

Jeannette, LINTVELT, Jaap, dir. : *Romans de la route et voyages identitaires*. Montréal, Éditions Nota bene, Québec.

MAILHOT, Laurent, 1983 : « Bibliothèques imaginaires : le livre dans quelques romans québécois ». *Études françaises*, Le livre-texte, Vol. 18/3, hiver.

RODGET, Christelle, 2005 : référence donnée dans « Métissage et postcolonialisme dans le roman de Jacques Poulin *Volkswagen Blues* », mémoire de Master 1, Université Stendhal, Grenoble 3, septembre 2005. Disponible sur : [www.chantiers.org/kerouac.htm](http://www.chantiers.org/kerouac.htm).