

FRANCE BERNIER

**DU PARATEXTE AU TEXTE :  
LIRE L'AMÉRIQUE DANS *VOLKSWAGEN BLUES*  
DE JACQUES POULIN**

Mémoire  
présenté  
à la Faculté des études supérieures  
de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département des littératures  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL

JANVIER 1998

© France Bernier, 1998



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-26161-1

**Canada**

## RÉSUMÉ

Du paratexte au texte : lire l'Amérique dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin.

Le pouvoir d'énonciation et d'annonciation du paratexte étant manifeste, la première partie du mémoire est consacrée à l'analyse minutieuse de l'illustration de la page couverture, du titre et de l'incipit. En deuxième partie, l'auteure cherche à remonter au moment où s'est inscrite l'Amérique dans l'œuvre de Jacques Poulin et, par le biais des discours tenus par l'écrivain fictif, sa compagne et son frère Théo dans *Faites de beaux rêves*, *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, à cerner le sociogramme de l'Amérique. Les personnages pouliniens sont engagés dans une véritable quête identitaire qui laisse se profiler une Amérique du passé et une Amérique actuelle aussi violentes que lumineuses. L'Amérique est un mythe et les personnages qui s'y cherchent se découvrent une identité de plus en plus métissée, plurielle et ouverte à l'Autre en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle. L'écrivain fictif et sa compagne, la lectrice, finissent par s'assumer et se retrouver en Amérique, la lecture et l'écriture leur ayant servi de boussoles.

## AVANT-PROPOS

Mes remerciements les plus sincères s'adressent à Marie-Andrée Beudet, ma directrice, pour ses commentaires, toujours pertinents, sa grande disponibilité et ses encouragements constants, à Paul-André Bourque et Jozef Kwaterko, qui m'ont permis de préciser l'objet et le champ de ma recherche, au personnel dévoué de la bibliothèque ainsi qu'au comité de perfectionnement des enseignants du Cégep de Matane, qui ont facilité mon travail de recherche, de même qu'à Pierre-Étienne Côté, qui a procédé à la mise en forme du mémoire. Enfin, je remercie chaleureusement mes tout premiers lecteurs, Michel Côté et Guy Chrétien, pour leur appui indéfectible.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	II
Avant-propos.....	III
Table des matières .....	IV
 INTRODUCTION .....	 1
L'auteur et son œuvre.....	1
La réception de l'oeuvre.....	1
La réception de <i>Volkswagen Blues</i> .....	2
L'intrigue de <i>Volkswagen Blues</i> .....	4
Lire <i>Volkswagen Blues</i> dans l'optique de la sociocritique .....	4
Itinéraire et ports d'attache .....	9
 PREMIÈRE PARTIE : ÉTUDE DU PARATEXTE ET DE L'INCIPIT.....	 11
Le paratexte .....	12
L'illustration de la page couverture.....	14
Le titre.....	20
<i>Volkswagen</i> .....	22
<i>Blues</i> .....	28
<i>Volkswagen Blues</i> .....	30
L'incipit.....	32
La programmation de <i>Volkswagen Blues</i> .....	37
Le motif des cartes.....	37
La première carte.....	38
La deuxième carte.....	38
Les troisième et quatrième cartes .....	40
Le motif de la croix .....	40
La figure de l'Amérindienne.....	41
Le dialogue entre l'incipit et la clause.....	42
 DEUXIÈME PARTIE : GENÈSE ET INSCRIPTION DE L'AMÉRIQUE.....	 46
Genèse de <i>Volkswagen Blues</i> .....	47
Mise au point et perspectives.....	47
La genèse du projet d'écriture .....	48
Un écrivain, son frère et une jeune femme en Amérique.....	51
Lire les cartes de l'Amérique.....	53

Inscription du sociogramme de l'Amérique.....	54
<i>Faites de beaux rêves : une Amérique qui tourne en rond</i> .....	54
Limoilou .....	54
Théo et Amadou .....	60
<i>Les Grandes Marées : une île en Amérique</i> .....	65
Marie.....	65
Teddy et Théo.....	69
Teddy et les envahisseurs .....	70
<i>Volkswagen Blues : une Amérique à explorer</i> .....	72
Pitsémine .....	77
Jack et Théo.....	81
Écrire en Amérique .....	85
La communion des arts.....	87
 CONCLUSION.....	 91
Du paratexte à l'incipit .....	91
America, America, America.....	95
Jacques Poulin : un écrivain humaniste.....	98
 BIBLIOGRAPHIE.....	 102
I. Œuvres étudiées.....	102
II. Ouvrages critiques .....	102
III. Ouvrages théoriques et méthodologiques.....	103
IV. Autres ouvrages de référence.....	104

Que serait la science des textes si elle ne nous remettait en possession du monde, à travers le lire et la parole humaine? Lire pour voir clair, lire pour apprendre et s'apprendre<sup>1</sup>...

Claude Duchet

## INTRODUCTION

### L'auteur et son œuvre

Québécois originaire de la Beauce, Jacques Poulin vit depuis quelques années à Paris. À ce jour, il a publié huit romans : *Mon cheval pour un royaume* (1967), *Jimmy* (1969), *Le Cœur de la baleine bleue* (1971), *Faites de beaux rêves* (1974), *les Grandes Marées* (1978), *Volkswagen Blues* (1984), *le Vieux Chagrin* (1989) et *la Tournée d'automne* (1993)<sup>2</sup>. Ses personnages et ses thèmes sont d'une récurrence frappante. Dans tous ses romans se retrouvent le personnage de l'écrivain à la douceur déconcertante ou un analogon de celui-ci, la jeune femme aux allures de garçon et, dans *Faites de beaux rêves*, *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, Théo, le frère, l'alter ego, le double inversé de l'écrivain. De *Jimmy* à *la Tournée d'automne*, les personnages de Poulin expriment leur besoin de tendresse, leur difficulté à communiquer, et vivent, à certaines heures, le rejet, la solitude. Ils se cherchent à travers leurs héros partout en Amérique, et leur quête, toujours, passe par la lecture et l'écriture. Les livres sont leurs amis; ils éclairent leur route. L'écrivain fictif et sa compagne aiment les livres, inconditionnellement, pour leur lumière et toutes les créatures mi-vraies, mi-inventées, aussi vivantes qu'inaccessibles qui y circulent et leur font signe.

### La réception de l'œuvre

Si Gilles Marcotte s'étonne que Poulin n'ait pas percé dans le grand public<sup>3</sup>, l'institution littéraire<sup>4</sup>, par contre, lui a consacré plusieurs articles de critique<sup>5</sup> ainsi que

---

<sup>1</sup> Claude Duchet, «Pour une sociocritique ou variations sur un incipit», *Littérature*, no 1, février 1971, p. 253.

<sup>2</sup> Pour alléger le texte, les romans de Poulin pourront occasionnellement être identifiés par les sigles suivants : MCPR; J; CBB; FDBR ; GM; VB; VC; TA.

<sup>3</sup> Propos cités par Nicole Beaulieu dans «L'écrivain dans l'ombre», *Actualité*, avril 1985, p. 73-78.

<sup>4</sup> Nous entendons par institution littéraire les universitaires, les critiques littéraires et autres spécialistes de la littérature.

<sup>5</sup> Voir les articles de critique (environ 50) colligés dans la bibliographie de ce mémoire.

quelques études fort intéressantes. Jean Morency, par exemple, a étudié *Volkswagen Blues* dans la perspective du mythe américain «fondé sur l'idée de la métamorphose et du recommencement<sup>6</sup>». Anne-Marie Miraglia a analysé l'œuvre de Poulin «dans sa relation avec l'Autre en soulignant que sans la participation de celui-ci, la réalisation du texte littéraire serait impossible<sup>7</sup>». Pierre Hébert, pour sa part, a montré «comment, de *Mon cheval pour un royaume* (1967) jusqu'à *La Tournée d'automne* (1993), se construit patiemment un discours amoureux<sup>8</sup>».

Poulin est étudié dans les cégeps et dans les universités du Québec et d'ailleurs<sup>9</sup>. Les revues littéraires *Études françaises*, *Spirale*, *Voix et images*, *Lettres québécoises* et *Nuit blanche* publient régulièrement des articles ou des recensions sur son œuvre. Actuellement, plusieurs chercheurs, dont Janet Paterson, l'associent à la postmodernité québécoise aux côtés de «Aquin, Bessette, Brossard, Ducharme, Villemare, Godbout et Ouellette-Michalska<sup>10</sup>». Bref, sans l'ombre d'un doute, le romancier Jacques Poulin a acquis ses lettres de noblesse : avec Anne Hébert, Réjean Ducharme et Jacques Godbout, il est l'un des écrivains contemporains les plus importants au Québec. Il a d'ailleurs reçu le Prix Athanase-David, en 1996, pour l'ensemble de son œuvre.

### La réception de *Volkswagen Blues*

*Volkswagen Blues* est le sixième roman de Jacques Poulin, le roman du nomadisme par excellence. Alors que l'action de ses trois premiers romans — *Mon cheval pour un royaume*, *Jimmy*, *Le Cœur de la baleine bleue* — se déroule à l'intérieur des murs du Vieux-Québec ou dans sa banlieue immédiate, celle des trois suivants — *Faites de beaux rêves*, *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues* — éloigne graduellement les protagonistes de la ville-mère. De Québec au Mont-Tremblant (FDBR), du Mont-Tremblant à l'île

<sup>6</sup> Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, dos de la couverture.

<sup>7</sup> Anne-Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1993, dos de la couverture.

<sup>8</sup> Pierre Hébert, *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, dos de la couverture.

<sup>9</sup> En Pologne, par exemple, où la littérature québécoise est enseignée, Jacques Poulin fait partie des auteurs étudiés. Monsieur Jozef Kwaterko, professeur invité à l'Université Laval au trimestre d'automne 1992, éminent spécialiste de la littérature québécoise, en a témoigné. On peut aussi signaler qu'une traduction en roumain est actuellement en cours de réalisation.

<sup>10</sup> Frances Fortier, «Archéologie d'une postmodernité», *Tangence 39, La fiction postmoderne*, Rimouski, p. 27, note 11.

Madame (GM), du tour de l'île à la traversée du continent américain (VB), les personnages répondent à l'appel de la route, de l'ailleurs. Dans *Volkswagen Blues*, c'est l'Amérique entière qu'ils traversent, ce qui n'est pas sans rappeler *On the road* de Jack Kerouac. Jamais, avant ce roman, les héros de Poulin ne s'étaient aventurés aussi loin. Au fil de l'œuvre, leur quête s'est progressivement spatialisée. Dans *Faites de beaux rêves*, *Les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, trois types d'espace ont été explorés : surpeuplé (FDBR), désertique (GM) et mythique (VB).

*Volkswagen Blues* a inspiré plusieurs chercheurs et critiques, dont Pierre l'Hérault, Anne-Marie Miraglia, Jonathan M. Weiss et Jean-Pierre Lapointe qui ont mis en relief, entre autres aspects, la prépondérance de son discours identitaire<sup>11</sup>.

D'autre part, *Volkswagen Blues* est le roman qui aura demandé à Poulin le plus de temps — six longues années s'écoulaient entre les publications des *Grandes Marées* et de *Volkswagen Blues* — et lui aura donné le plus de mal. En entrevue, Poulin avoue que «pour écrire *Volkswagen Blues*, il a fait le parcours Gaspésie/Californie à plusieurs reprises. Il a séjourné à San Francisco pour écrire les derniers chapitres<sup>12</sup>». Voilà qui éclaire sa pratique d'écriture, une écriture ancrée au port du réalisme. Tous les petits détails, qui créent la vraisemblance et participent à l'effet de réel, ont été observés et vérifiés avant de s'enraciner dans la fiction. Poulin est un «maniaque» de l'exactitude. À cet effet, Paul-André Bourque, dans un cours portant sur Poulin<sup>13</sup>, racontait que ce dernier avait demandé à des amis de bien vouloir vérifier la présence des biscuits LU sur les tablettes des épiceries de la Côte-Nord du Québec. Dans l'esprit de Poulin, il fallait que les biscuits LU fussent disponibles sur le marché nord-côtier pour que l'histoire de *La Tournée d'automne*, son huitième roman, soit vraisemblable. L'anecdote rend compte de l'importance que le romancier accorde aux petits détails et à la construction de l'effet de réel.

---

<sup>11</sup> Se référer aux articles suivants:

Pierre l'Hérault, «Traverser les identités», *Voix et Images*, no 43, automne 89, p. 28;

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

Jonathan M. Weiss, «Une lecture américaine de *Volkswagen Blues*», *Études françaises*, no 21/3, hiver 1985-1986, p. 91;

Jean-Pierre Lapointe, «Sur la piste américaine: le statut des références littéraires dans l'oeuvre de Jacques Poulin», *Voix et images*, no 43, automne 89, p. 19.

<sup>12</sup> *Voix et Images*, no 43, automne 1989, U.Q.A.M., p. 9.

<sup>13</sup> Université Laval, trimestre d'automne 1992.

## L'intrigue de *Volkswagen Blues*

L'intrigue de *Volkswagen Blues* est toute simple : un écrivain, Jack Waterman, et une jeune mécanicienne surnommée la Grande Sauterelle partent en voyage dans un vieux minibus Volkswagen. Jack tente de retrouver la trace de son frère Théo qu'il n'a pas revu depuis plus de quinze ans. Pitsémine, alias la Grande Sauterelle, se révèle d'une aide précieuse dans la quête de Jack qu'elle double de la sienne, une quête de réconciliation avec sa nature hybride de métisse : elle est amérindienne par sa mère et blanche par son père. Ils parcourent le continent nord-américain, de Gaspé jusqu'à San Francisco, empruntant, comme les premiers pionniers, la piste de l'Oregon.

## Lire *Volkswagen Blues* dans l'optique de la sociocritique

Pour saisir et expliquer *Volkswagen Blues*, nous utiliserons l'approche de la sociocritique.

Le terme «sociocritique» a été créé par Claude Duchet à la fin des années 1960. La sociocritique est essentiellement une approche critique qui part du texte littéraire pour y décoder le *discours social* qui s'y inscrit.

En 1976, Claude Duchet, définit ainsi le *discours social* :

Ce que je propose d'appeler discours social n'est pas propre au roman mais se manifeste dans le roman d'une manière spécifique dans la mesure où celui-ci, fonctionnant comme une société, reproduit dans son texte un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fond sonore — ce que M. Foucault nomme l'arrière-fable —, où se mêlent les clichés, les fameuses idées reçues, les stéréotypes socio-culturels, les idiolectes caractérisants, les traces d'un savoir institutionnalisé ou ritualisé, des noyaux ou fragments d'idéologie dominante, plus ou moins actualisés par des références, inscrits dans des lieux comme dans des personnages, voire montés en scènes ou éléments de scène<sup>14</sup>.

Poursuivant la réflexion de Claude Duchet, Marc Angenot étend le concept de *discours social* à

tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime; tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias

---

<sup>14</sup> Claude Duchet, «Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*», in *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, 1976, p. 145.

électroniques. Tout ce qui se narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours<sup>15</sup>.

D'autres chercheurs associés à la sociocritique *imageront*, chacun à sa façon, l'heureuse expression. Pour Régine Robin, le *discours social* est la «rumeur globale, la voix du on, [...] le déjà-là, le déjà-dit, l'évident présupposé, le non-dit, le bruit du monde qui va devenir matière textuelle<sup>16</sup>». Pour Jozef Kwaterko, qui se réfère souvent aux travaux de Mikhaïl Bakhtine, particulièrement en ce qui concerne le plurilinguisme<sup>17</sup>, le *discours social* est «la parole de et la parole sur la société<sup>18</sup>».

Concept central et centralisateur, noyau dur de la sociocritique, le *discours social* attire, rassemble, réunit les chercheurs d'aujourd'hui comme ceux d'hier, fait converger leurs textes critiques dans la même direction. Mais en quoi la sociocritique se distingue-t-elle de la sociologie de la littérature?

À l'origine, la sociocritique ou sociologie de type interne a dû se définir et se situer par rapport à deux écoles : le formalisme et la sociologie de la littérature ou des faits littéraires, une sociologie de type externe. Le formalisme étudie l'aspect formel du texte; il prône sa littérarité et son autonomie par rapport au contexte sociohistorique. La sociologie de la littérature (de type externe) gravite, quant à elle, autour du champ littéraire, des institutions, des phénomènes de réception et de lecture.

La sociocritique se rapproche du formalisme par l'attention qu'elle porte au texte en tant que tel : «[elle] se donne le texte littéraire lui-même comme objet d'étude<sup>19</sup>», mais elle s'en éloigne par le refus de l'enfermement dans l'immanence.

<sup>15</sup> Marc Angenot, *1889: un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 83.

<sup>16</sup> Régine Robin, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», dans *Discours social*, vol. 5, no 1-2, 1993, p. 12.

<sup>17</sup> «Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. [...] Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman.»

Extrait de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 88-89.

<sup>18</sup> Jozef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1985*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 97.

<sup>19</sup> Pierre Popovic, «Éléments pour une lecture sociocritique de «Ça» de Tristan Corbière», *Québec français*, no 92, hiver 1994, p. 84.

Des études des formalistes, Claude Duchet retient que le texte est l'élément central d'où il faut partir, mais il soutient néanmoins qu'il faut lui restituer toute sa teneur sociale :

[...] toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique. [...] Cela suppose la prise en considération du concept de littérarité par exemple, mais comme partie intégrante d'une analyse sociotextuelle<sup>20</sup>.

Ses recherches dans le domaine de la sociologie de la littérature commencent là où s'achèvent celles de Lucien Goldman. «La sociocritique voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des restes qui décante le social et d'une politique des contenus qui néglige la textualité<sup>21</sup>.» Duchet délaissera les macrostructures pour s'intéresser aux microstructures.

La pratique d'analyse des microstructures a fait école depuis. Récemment, Pierre Popovic, dans une analyse minutieuse d'un poème de Tristan Corbière, a démontré en quoi et comment la sociocritique peut intervenir dans l'explication de texte. Au départ, il circonscrit le champ d'étude de la sociocritique :

elle cherche donc à voir comment un texte littéraire compose et dialogue avec les énoncés, les discours, les images par lesquels une société se représente à elle-même les façons dont elle lit son passé, dont elle dispose de ce qu'elle croit être, dont elle se projette dans l'avenir<sup>22</sup>.

et met en lumière les «principes de base» de l'approche :

1. Les pratiques discursives et textuelles sont des produits socio-historiques.
2. Le texte de littérature [...] est en relation de perméabilité et en interaction constante avec les formations discursives circulant autour de lui<sup>23</sup>.

La sociocritique «conçoit texte et hors-texte dans un continuum discursif [...] [et fait] toujours reposer ses analyses sur une étude interne, sur une lecture in vivo du texte (laquelle se soutiendra de méthodes éprouvées, empruntées à la narratologie, à la sémiotique, à la rhétorique, etc.)<sup>24</sup>», affirme Pierre Popovic. À cet titre, bien que leurs

---

<sup>20</sup> Claude Duchet, «Positions et perspectives», in *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 4.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>22</sup> Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 84.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 84.

recherches s'orientent dans des voies différentes, Claude Duchet, Marc Angenot, Pierre V. Zima et Régine Robin pratiquent ou font école de sociocritique.

Cette méthode d'analyse ou approche critique est, en réalité, un mode de lecture qui utilise des microstructures ou des petits fragments particulièrement révélateurs qu'elle renvoie ensuite à la macrostructure du texte. Dans un mouvement de va-et-vient du fragment au texte perçu dans sa globalité, il s'agit d'exhiber la socialité de l'œuvre, de voir comment le social s'inscrit dans le texte, s'y présente, s'y dessine, de saisir comment le «bruit du monde<sup>25</sup>» devient texte.

Outre le concept de *discours social*, les principales notions de la sociocritique qui permettent d'étudier la socialité, le déploiement du social dans le texte ou ce que Duchet appelle «la présence des œuvres au monde<sup>26</sup>», sont le *co-texte*, le *hors-texte* et les *sociogrammes*.

Régine Robin définit le *co-texte* ainsi : «ce qui accompagne le texte, l'ensemble des autres textes, des autres discours auxquels il fait écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui<sup>27</sup>». Par exemple, les nombreux renvois à la littérature américaine dans *Volkswagen Blues* (livres, auteurs étasuniens) font écho à l'œuvre, l'accompagnent, l'entourent, créent une espèce de halo qui éclaire la socialité du roman. Régine Robin voit le *hors texte* comme cet «espace imaginaire, [cette] zone poreuse où communiquent le système des référents textuels et les références co-textuelles<sup>28</sup>». Certains lieux stratégiques du texte, comme l'incipit, par exemple, produisent des effets de sens. Dès lors, il s'agit d'observer comment l'auteur attaque le texte, quels mots (sociolectes) ou unités culturelles (idiolectes) chargés de sens habitent le hors texte, quels sont les référents socioculturels des sociolectes et idiolectes identifiés.

Enfin, dans le lexique propre à la sociocritique apparaissent souvent les *sociogrammes*. Claude Duchet précise qu'il s'agit d'«images-idées<sup>29</sup>», de représentations mentales qui traversent les œuvres et les cultures. Leur rôle est primordial puisque ces

---

<sup>25</sup> Expression de Régine Robin tirée de «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», in *Discours social*, vol. 5, no 1-2, 1993, p. 12.

<sup>26</sup> Claude Duchet, *op. cit.*, p. 4.

<sup>27</sup> Régine Robin, «Le sociogramme en question», *Discours social*, vol. 5, nos 1-2, 1993, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> Claude Duchet, «Pathologie de la ville zolienne», in *Du visible à l'invisible*. Pour Max Miilner, sous la direction de S. Michaud, Paris, José Corti, 1988, t. 1, p. 88.

«éléments constitutifs de la formation de l'imaginaire social» expriment et actualisent le discours social. Les sociogrammes déterminent les contours d'un imaginaire collectif. Leur étude permet de cerner la socialité d'une œuvre, d'en révéler l'«horizon idéologique extra-textuel<sup>30</sup>».

L'imaginaire collectif est habité de sociogrammes par nature conflictuels. Nous pourrions proposer l'exemple du sociogramme de la ville dans *Maria Chapdelaine*, soit l'image que les personnages de Louis Hémon se font de la ville : pour certains, lieu de perte, de corruption à éviter pour que survive la famille canadienne, sa religion, sa terre; pour d'autres, comme Lorenzo Surprenant, le bonheur, le confort, le luxe à portée de la main. Autre exemple tiré de la littérature plus actuelle : l'image-idée de l'Amérique dans les œuvres québécoises. Autour de l'Amérique s'est constitué l'un des sociogrammes les plus importants, les plus révélateurs de l'imaginaire québécois des vingt dernières années<sup>31</sup>. Bref, l'analyse des sociogrammes vise à révéler l'ancrage idéologique du texte romanesque.

La sociocritique a étudié les contradictions entre le projet idéologique de départ et l'idéologie du texte. Dans le cadre de notre recherche, le projet idéologique de départ est ce qui motive Jacques Poulin à écrire *Volkswagen Blues*, son intention discursive initiale. Quant à l'idéologie du texte, soit le «préconstruit de l'écriture<sup>32</sup>», elle se définit, selon Althusser, comme la «représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence<sup>33</sup>» ou encore, dans les termes de Denis Monière, comme «un système global plus ou moins rigoureux de concepts, d'images, de mythes, de représentations qui, dans une société donnée, affirme une hiérarchie de valeurs et vise à modeler les comportements individuels et collectifs<sup>34</sup>». Cerner l'idéologie de *Volkswagen Blues* consistera donc à saisir le co-textuel qui l'accompagne, puisque le texte poulinien a travaillé la matière co-textuelle, c'est-à-dire «l'ensemble des autres textes, des autres discours auxquels il fait écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui<sup>35</sup>». Poulin a capté le discours social sous-jacent à *Volkswagen Blues*, l'a intégré ou transformé ou

<sup>30</sup> Jozef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1985*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 97.

<sup>31</sup> Soulignons, à ce propos, l'excellent ouvrage de Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique De Washington Irving à Jacques Poulin*, paru chez Nuit blanche éditeur en 1994.

<sup>32</sup> Jozef Kwaterko, *op. cit.*, p. 15.

<sup>33</sup> Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, Paris, Éd. Sociales, 1976, p. 101.

<sup>34</sup> Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, p. 13.

<sup>35</sup> Régine Robin, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», in *Discours social*, vol. 5, no 1-2, 1993, p. 11.

déplacé. L'étude de la façon dont s'est effectué ce travail sur le co-textuel est de nature à révéler l'idéologie du texte, le système de valeurs qui la domine et l'idéologie de référence de Poulin.

L'analyse sociocritique se veut plurielle, ouverte aux apports des autres approches. C'est pourquoi elle «recourt aux acquis de la linguistique, de la critique thématique, du structuralisme et de la sémiotique littéraire<sup>36</sup>». Toutes ces approches combinées ainsi que celles de la narratologie enrichiront notre lecture sociocritique de *Volkswagen Blues*.

### **Itinéraire et ports d'attache**

Comme l'indique le titre de notre mémoire, nous passerons de l'étude du paratexte à celle du texte de *Volkswagen Blues*, texte dans lequel nous chercherons principalement à cerner le sociogramme de l'Amérique.

La première partie de notre mémoire consistera donc en une analyse minutieuse de l'illustration apparaissant sur la page couverture, du titre et de l'incipit. Nous tenterons de faire ressortir, à travers cette étude, les effets de sens des éléments paratextuels, de mettre en lumière les réseaux de signification qu'ils établissent avec le texte, en nous posant les questions suivantes : que représente l'illustration de la page couverture et comment le texte prend-il en charge cette image? Quelles connotations renferme le titre et, en conséquence, qu'annonce-t-il? Comment Poulin attaque-t-il le texte? Quels rapports sont établis de l'incipit à l'explicit? Bref, quels sociolectes ou idiolectes (mots ou unités culturelles chargés de sens) habitent le hors-texte? Quels sont les référents socio-culturels des sociolectes et idiolectes identifiés? Quelle conjonction idéologique est établie par eux et à travers eux avec le texte? Nous procéderons donc, d'abord, à l'analyse du paratextuel pour en venir, graduellement, à explorer des portions de textes de plus en plus importantes.

Dans la seconde partie de notre mémoire, nous tenterons de mesurer l'écart entre le projet initial et le projet réalisé en remontant à la genèse de *Volkswagen Blues* comme projet d'écriture. Ceci nous amènera à étudier le sociogramme de l'Amérique non seulement dans *Volkswagen Blues*, mais également dans les deux romans qui l'ont précédé, soit *Faites de beaux rêves* et *les Grandes Marées*, dans lesquels a commencé à s'inscrire le

---

<sup>36</sup> Jozef Kwaterko, *op. cit.*, p. 18-19.

discours poulinien sur l'Amérique. Nous observerons les filiations narratives établies entre les personnages du triptyque *Faites de beaux rêves*, *Les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, ce qui nous amènera à décoder le plurilinguisme qui traverse ces trois romans. Nous nous appuierons principalement sur les propos des personnages et leur évolution dans le triptyque pour voir comment se construit le sociogramme de l'Amérique, c'est-à-dire comment l'Amérique est perçue et représentée dans l'œuvre de Poulin. Cette analyse nous permettra de préciser de quelle façon le projet idéologique de départ s'est inscrit dans le texte et de quelle idéologie le texte final s'est fait porteur. Il s'agira de prendre en charge cette rumeur discursive ou discours social pour comprendre comment Poulin, à partir de cette rumeur, a produit *Volkswagen Blues*.

Enfin, toujours dans la deuxième partie de notre mémoire, nous explorerons une piste de réflexion sous-jacente à l'étude du sociogramme de l'Amérique. Elle nous vient de Régine Robin qui suggère, dans le cadre de travaux réalisés dans l'esprit de la sociocritique, d'étudier les nouvelles lectures de l'Histoire dans la fiction postmoderne. Comme *Volkswagen Blues* questionne l'Histoire, notre lecture du sociogramme de l'Amérique en tiendra compte.

En somme, l'itinéraire proposé dans ce mémoire convie le lecteur à séjourner d'abord — le temps d'apprivoiser l'œuvre — dans quelques lieux paratextuels et stratégiques de *Volkswagen Blues*. Ainsi s'amorcera l'exploration du territoire poulinien, territoire qui, graduellement, s'agrandira, s'étendra, s'ouvrira par le biais des ports d'attache que sont *Faites de beaux rêves* et *les Grandes Marées*. Nous y ferons escale, le temps de voir naître l'image-idée suscitée par l'Amérique, de la voir grandir et atteindre sa pleine maturité dans *Volkswagen Blues*.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **ÉTUDE DU PARATEXTE ET DE L'INCIPIT**

Une œuvre, puissante et profonde, est, à maints égards, inconsciente et porteuse d'un sens pluriel. La compréhension fait que cette œuvre se complète de conscience et révèle la pluralité de son sens<sup>1</sup>.

Mikhaïl Bakhtine

## Le paratexte

Qu'entend-on par paratexte? «Le paratexte comprend un ensemble hybride de signes qui présentent, encadrent, isolent, introduisent, interrompent ou clôturent un texte donné<sup>2</sup>.» Les titres, sous-titres, préfaces, postfaces, avertissements, épigraphes, avant-propos, illustrations, jaquettes, maisons d'éditions, etc. sont des éléments constitutifs du paratexte : ils entourent le texte et, d'une certaine façon, le commentent.

L'étude du paratexte ou, comme le dit si bien Gérard Genette, de «ce (entre autres) par quoi le texte devient livre<sup>3</sup>» est d'un intérêt certain. Pour ce théoricien, le paratexte est un seuil, une «zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)<sup>4</sup>».

Les éléments du paratexte «engendrent tout un réseau de significations<sup>5</sup>». Le titre, par exemple, a intéressé plusieurs chercheurs, dont Georges Jacques pour qui «la formulation du titre peut révéler un secret du texte ou mettre sur la voie de sa découverte<sup>6</sup>», ce que confirme Léo Hoek lorsqu'il mentionne que le titre peut même se faire porteur d'«une représentation très concrète (portée à la surface) de la structure profonde très abstraite du texte en entier<sup>7</sup>». Par exemple, «dans *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, l'analyse du texte permet rétrospectivement de découvrir que, dès le titre, la conjonction établit entre Cendrillon et la pantoufle une relation de symbolisation métonymique<sup>8</sup>». Léo Hoek «envisage surtout le titre comme un phénomène psycho-social,

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 362.

<sup>2</sup> Fernand Hallyn, «Aspects du paratexte» dans *Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 202.

<sup>3</sup> Gérard Genette, «Transtextualités», *Magazine littéraire*, 192, 1983, p. 40-41.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

<sup>5</sup> Georges Jacques, «Aspects du paratexte» dans *Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 205.

<sup>6</sup> Georges Jacques, *ibid.*, p. 208.

<sup>7</sup> Léo Hoek, *Pour une sémiotique du titre*, Université d'Urbino, 1973, p. 7; cité à la page 209 de *Introduction aux études littéraires*, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris-Gembloux, Duculot, 1987.

<sup>8</sup> Georges Jacques, *op. cit.*, p. 208.

une insertion dans la société et l'historicité<sup>9</sup>). Son point de vue se rapproche de celui de Claude Duchet qui affirme que, «installé sur sa page ou inscrit dans un catalogue, le titre vise à sa complétude, affiche son ipséité, s'érige en microtexte autosuffisant, générateur de son propre code et relevant beaucoup plus de l'intertexte des titres et de la commande sociale que du récit qu'il intitule<sup>10</sup>». L'étude de cet élément du paratexte suscite, comme nous pouvons le constater, beaucoup d'intérêt, et pour cause.

Entre le paratexte et le texte s'établit un véritable dialogue, un échange d'informations. Les éléments du paratexte se font tantôt métaphore du texte, tantôt redoublement du thème central ou du dialogisme que le texte établit. Titres, illustrations, épigraphes, etc. prophétisent les desseins du texte en l'introduisant. Le pouvoir du paratexte en est un d'énonciation et d'annonciation.

C'est ce qui nous amène à étudier l'illustration de la page couverture et le titre du sixième roman de Jacques Poulin. Nous mettrons en rapport ces éléments du paratexte avec les fragments de texte auxquels ils renvoient de façon à en dégager le sens.

Nous procéderons ensuite à l'étude de l'incipit et de l'explicit ou clause, tant au plan structurel qu'aux plans diégétique et thématique, car, en raison de leur position stratégique, ces fragments sont porteurs des clés de l'œuvre.

---

<sup>9</sup> Georges Jacques, *op. cit.*, p. 205.

<sup>10</sup> Claude Duchet, «"La Fille abandonnée" et "La Bête humaine". Éléments de trilogie romanesque», *Littérature*, 12 (décembre 1973), p. 51.

## L'illustration de la page couverture de la première édition

Il s'agit de la photo couleur de Chimney Rock prise à la tombée du jour par Craig Aurness. Les teintes de mauve, rose, bleu et noir s'y marient bien, créant une atmosphère de calme et de sérénité. La même photo, en noir et blanc, est reproduite et agrandie en pages 2 et 3. Enfin, la colonne rocheuse de Chimney Rock, photographiée cette fois-ci en très gros plan, occupe les 2/3 de la page 188.

Nous comptons donc trois reproductions de Chimney Rock dans le roman, signe de son importance et de sa portée symbolique. De plus, Chimney Rock a ses résonances : la diégèse du chapitre 20, intitulé «La femme du Bull Rider», s'articule autour de cette attraction touristique.

Dans ce chapitre, Jack et la Grande Sauterelle se rendent observer la formation rocheuse et rencontrent la femme du Bull Rider qui, apprennent-ils, «a long time ago» a reçu la visite de Théo. La Grande Sauterelle lui demande :

- And where was he going when he decided to leave?
- He was heading west, but...

La femme avait eu l'impression que Théo fuyait quelque chose. En plus, il ne savait pas très bien s'il allait se rendre en Oregon ou en Californie. (VB p. 195.)

À ces précieuses informations s'ajoutent, en parallèle, toutes celles qui ont trait à la formation rocheuse de Chimney Rock : sa hauteur, «150 m», sa fonction, «point de repère» qui annonce l'affrontement avec les Rocheuses, et ce qu'elle évoquait pour les émigrants quand ils ont traversé l'Amérique :

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. (VB p. 187.)

Le narrateur extradiégétique s'est abreuvé aux sources de *The Oregon Trail revisited* pour écrire ce fragment qui nous renvoie à une page importante de l'Histoire de l'Amérique.

Chimney Rock évoque, pour la majorité des émigrants, «une cheminée», «une cheminée d'usine ou la cheminée d'une maison détruite par un incendie» et pour certains,

«un entonnoir renversé». Le mot «cheminée» revient trois fois dans le bref extrait. C'est donc à ce noyau lexical que se greffent les connotations et la symbolique de Chimney Rock.

Quand la plupart des émigrants disent voir dans Chimney Rock «une cheminée d'usine», ils s'en réfèrent au type de travail qu'ils effectuaient avant de s'aventurer sur la route de l'or. La cheminée d'usine représente leur passé ouvrier avec lequel ils ont coupé les ponts. L'image de «la cheminée de la maison détruite par un incendie» témoigne du malheur qui a entraîné d'autres émigrants sur la piste de l'Oregon : la perte de leurs biens ou d'êtres chers a pu provoquer leur départ. Quant à l'image de l'«entonnoir renversé», elle correspond à une vue plus globale de la formation rocheuse, une vue qui inclut le socle de terre sur lequel elle repose. L'«entonnoir renversé» connote l'impossibilité d'être *rempli* par quelque projet de vie que ce soit, donc l'absence d'espoir et l'errance perpétuelle. Par conséquent, les émigrants qui associent Chimney Rock à un «entonnoir renversé» constituent le groupe des vrais nomades, qui ont toujours erré et erreront d'un lieu à l'autre, toute leur vie, sans jamais s'arrêter.

Ce sont là, cependant, les cheminées du passé auxquelles ils ont tourné le dos, mais qui sont évoquées par celle qu'ils rencontrent sur leur route, juste au moment de franchir les monts Laramie. Chimney Rock appartient dorénavant à leur présent et annonce leur avenir.

Pour préciser davantage les connotations qui se rattachent au mot cheminée, voyons ce que symbolise la cheminée dans la culture universelle.

*Le Dictionnaire des symboles* nous révèle que la cheminée est le

[s]ymbole des voies de communications mystérieuses avec les êtres d'en haut. [...] Elle relie les deux mondes [...]. La cheminée est aussi le canal [...] [qui] entretient la vie de la famille ou du groupe [...]. Elle est aussi le symbole du lien social<sup>11</sup>.

Si la cheminée permet d'établir la communication avec «les êtres d'en haut», le fait qu'elle apparaisse dans le paysage des émigrants presque à la fin de leur douloureuse traversée de l'Amérique est de nature à les reconforter. Ils ont vu plusieurs membres de

---

<sup>11</sup> Sous la direction de Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982, p. 220.

leur famille mourir avec leur rêve (VB p. 184) : ils ont besoin de la protection des dieux pour se rendre au bout de leur route, recommencer une nouvelle vie, tisser des liens, et cette cheminée représente, à ce moment précis de leur périple, le canal de communication par lequel s'élèveront leurs prières. Chimney Rock semble leur dire ce que la fille (la Grande Sauterelle) dit à l'homme (Jack) lorsqu'ils se quittent à la toute fin du roman :

— Que les dieux vous protègent!

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

Par contre, les éternels nomades qui associent Chimney Rock à un «entonnoir renversé», n'auraient pas accès au canal de communication qui relie les «êtres d'en haut» aux âmes des hommes ni à celui qui réunit les hommes. Ils demeureraient condamnés à l'errance et au silence.

Alors que le terme *Chimney* constitue le noyau lexical autour duquel se construisent les évocations des émigrants, le terme *Rock* semble être la clef de voûte qui permet d'accéder aux imaginaires de Jack et de la Grande Sauterelle. La pierre qui s'effrite capte le regard des protagonistes, comme l'illustre le dialogue suivant :

- Avez-vous vu la cheminée? fit-il ensuite. On dirait que le haut est brisé.
- Elle est faite en argile et en grès, dit la fille. Avec le vent et la pluie, elle se désagrège un peu chaque jour. De temps en temps, il paraît que des morceaux de roc se détachent et roulent dans la plaine.
- Ça me fait penser à un grand phallus ébréché, dit l'homme. (VB p. 191.)

Dans l'image de Chimney Rock, la stabilité habituellement associée à la pierre est contestée, remise en question, puisque le rocher ébréché s'effrite de jour en jour. À la désagrégation de la pierre, nous pouvons associer la désagrégation du tissu social. En effet, non seulement la communication entre les âmes des hommes et leurs dieux est affectée dans l'image de la cheminée de pierre qui s'effrite<sup>12</sup> (tout comme dans celle de l'entonnoir renversé), mais la communication entre les hommes de collectivités diverses se détériore graduellement, rendant ainsi le tissu social plus précaire, plus fragile. Parce que le rocher s'effrite, comme le souligne la Grande Sauterelle, et qu'il est ébréché, tel que le met en évidence Jack, Chimney Rock se trouve à incarner l'inquiétude et le mal de vivre des

---

<sup>12</sup> Se référer à la symbolique de la cheminée expliquée un peu plus haut.

protagonistes, incluant Théo, inquiétude et malaise qui ont fait d'eux des nomades. En outre, l'irruption de ce rocher effrité dans le récit préfigure les difficultés inhérentes à leur quête et la déchéance du grand frère.

D'autre part, présentée à la verticale, la pierre de Chimney Rock est ontologiquement masculine, ouranienne et phallique. Il s'agit d'une pierre non taillée, brute, qui, selon le *Dictionnaire des symboles*, évoquerait «l'androgynat constituant la perfection de l'état primordial<sup>13</sup>». À l'image du *phallus ébréché* évoquée par Jack correspond une forme de questionnement sur la masculinité, questionnement présent dans plusieurs romans de Poulin, et une tentative implicite d'atteindre à l'androgynat<sup>14</sup>, «perfection de l'état primordial». L'explicit reproduit ce symbole puisque, au moment des adieux, l'homme et la fille ne font plus qu'un, leurs natures, masculine et féminine, s'étant enfin unies : «Alors ils se serrèrent l'un contre l'autre, assis au bord de leur siège, les genoux mêlés, et ils restèrent un long moment immobiles, étroitement enlacés comme s'ils n'étaient plus qu'une seule personne.» (VB p. 290.)

La figure de l'androgynat, l'une des figures marquantes de cette fin de siècle, est récurrente dans l'œuvre de Poulin. Elle s'inscrit, avec insistance, dans *Volkswagen Blues*, où les distinctions homme/femme s'estompent. En effet, la Grande Sauterelle est mécanicienne, profession habituellement réservée aux hommes. Ses traits et son habillement, lorsqu'elle se déguise en garçon, confondent les gens. Ils mettent en évidence son animus, font éclater les stéréotypes associés à la féminité. L'anima de Jack semble, par ailleurs plus développée que son animus. Réconcilier l'animus et l'anima, tendre à l'androgynat, pour donner aux femmes autant qu'aux hommes le même espace, le même droit de parole, la même importance, n'est-ce pas là l'un des aspects majeurs du projet d'écriture de Jacques Poulin? Dans *Volkswagen Blues*, les personnages font éclater les stéréotypes sexuels auxquels l'homme et la femme ont, depuis si longtemps, été associés pour tendre vers la réconciliation ultime des sexes en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Enfin, la verticalité pure de Chimney Rock symbolise l'ascension spirituelle, le voyage en soi<sup>15</sup>. Or, n'est-ce pas là, au-delà de la traversée de l'Amérique, le type de voyage qu'effectuent Jack et Pitsémine? L'un et l'autre cherchent un frère, une identité,

<sup>13</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 751.

<sup>14</sup> Les romans de Poulin qui développent le plus la figure de l'androgynat, outre *Volkswagen Blues*, sont *Le Cœur de la baleine bleue* et *le Vieux Chagrin*.

<sup>15</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 141-142.

une paix intérieure. Jack se trouve à une période de sa vie où le voyage en soi est semé d'embûches, où l'image qu'il se faisait de son frère, de ses héros, croule sous le poids de la réalité. La Grande Sauterelle, quant à elle, cherche à se réconcilier avec sa nature de métisse. Leurs quêtes sont donc fondamentalement spirituelles et l'illustration de Chimney Rock, qui apparaît trois fois dans le roman, annonce cette dimension spirituelle que confirme la symbolique rattachée à la cheminée.

Nous avons vu, dans les deux extraits analysés, ce qu'évoque Chimney Rock pour les émigrants et pour Jack. La Grande Sauterelle, pour sa part, se sert de l'une de ses lectures pour circonscrire ce que lui inspire Chimney Rock. À la toute fin du chapitre 20, en observant le rocher, elle éprouve un sentiment que traduit exactement une phrase extraite de *Celui qui passe* de Carson Mc Cullers : «Sa propre vie lui apparut dérisoire, solitaire, fragile colonne dressée parmi les décombres des années perdues.» (VB p. 195.)

Le texte relevé par la Grande Sauterelle présente, somme toute, un bilan fort négatif de la vie du nomade : cet homme ressemble à cette fragile colonne que le temps a mis à rude épreuve; comme elle, *celui qui passe* a l'impression d'avoir gaspillé sa vie, car il se retrouve seul et sans raison de vivre. Carson Mc Cullers a donné une place prépondérante au thème de la solitude dans son œuvre et la Grande Sauterelle, dans son rapport au texte, met en relief la profonde solitude du groupe des nomades dont elle fait partie. Tout comme Jack, elle se sent seule, vidée, fragile, perdue.

En somme, tous les qualificatifs utilisés dans les trois fragments analysés — «renversé, détruite, ébréchée, dérisoire, solitaire, fragile, perdues» — font partie du champ lexical de la brisure. Chimney Rock évoque, pour tous ceux qui la contemplant, une brisure, un éclatement, une faille, que seule l'ascension spirituelle symbolisée par la verticalité de la formation rocheuse peut transcender.

Les trois fragments étudiés adoptent le ton apocalyptique que détecte Pierre Nepveu chez certains auteurs québécois contemporains, dont Jacques Poulin, et qu'il commente en ces termes :

La menace constante qui pèse sur la collectivité québécoise depuis la Conquête, menace à laquelle font écho les discours idéologiques de toutes les époques jusqu'à la nôtre, confère une tonalité et une crédibilité particulières à ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Derrida, un certain «ton apocalyptique», un ton qui est, par excellence, celui de la littérature

québécoise moderne, et qui traversait déjà, de part en part, les textes majeurs des années soixante<sup>16</sup>.

L'inquiétude et l'anxiété qui pèsent sur la destinée de l'homme, et en particulier du Québécois, en cette fin de siècle, préoccupent effectivement l'instance narrative qui semble suggérer la voie de la spiritualité comme remède au malaise. Par là, Poulin capte et rend compte du discours social du Nouvel Âge présent au Québec depuis les années 80. L'éclatement idéologique des années 60 et, en particulier, l'effritement des valeurs religieuses ont laissé un vide que le Nouvel Âge, au discours axé sur la spiritualité, tend à combler.

\*\*\*

La formation rocheuse de Chimney Rock, reproduite trois fois dans le roman et évoquée au chapitre 20, rappelle, d'une part, le triste passé des émigrants et leur difficile marche sur la piste de l'Oregon, marche au cours de laquelle ils durent s'en remettre à la protection des dieux; elle met en perspective, d'autre part, la brisure, l'éclatement et la solitude ressentis par les personnages, à ce moment précis de leur vie, et la dimension spirituelle de leur quête. Par le biais de cette image, le narrateur témoigne de l'Histoire de l'Amérique d'hier et de celle de cette fin de siècle, une Histoire de grandes solitudes et de fragiles espoirs. L'illustration de la page couverture reprend donc l'un des thèmes majeurs du roman, celui de la quête spirituelle : sa fonction en est une de rappel et de renforcement du thème central.

---

<sup>16</sup> Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 155-156.

## Le titre

Les titres de Poulin vont à l'essentiel, qu'il s'agisse des titres de romans ou de chapitres. Ces derniers mettent souvent en relief l'élément central de l'unité textuelle présentée. Par exemple, dans *Volkswagen Blues*, le chapitre 1 raconte comment Jack et la Grande Sauterelle en arrivent à identifier l'auteur du texte apparaissant sur la carte postale de Théo : ce chapitre s'intitulera «Jacques Cartier». Au chapitre 2, qui a pour titre «La légende de l'Eldorado», Jack raconte à la Grande Sauterelle la dite légende. Enfin, Chop Suey, le chat de la Grande Sauterelle, donne son nom au chapitre qui raconte sa fugue. En somme, en quelques mots clés, Poulin indique au lecteur l'objet principal des morceaux de fiction que sont les chapitres. Et il en est de même des titres de ses romans.

Toute l'histoire du deuxième roman de Poulin est centrée sur Jimmy, un jeune garçon en quête de tendresse; son prénom servira de titre au roman. C'est au moment des *grandes marées* (GM) que Teddy, le traducteur de bandes dessinées, quittera son île : une micro-société l'a envahie, comme la mer s'empare des terrains privés lors des grandes marées d'automne, réduisant petit à petit l'espace vital des riverains. Dans *le Cœur de la baleine bleue*, Noël se fait greffer un cœur de jeune fille. Toute la diégèse s'articule autour du motif du cœur féminin qui, au dire du protagoniste, provoque des changements majeurs dans ses émotions. Quant à la *baleine bleue*, c'est le surnom d'une jeune fille du type androgyne qui accompagne Noël jusqu'à sa fin.

Bref, les titres des romans de Poulin plongent directement le lecteur dans le vif du sujet. Parmi ceux-ci, *le Vieux Chagrin*, *la Tournée d'automne* et *Volkswagen Blues* nous semblent encore plus connotés que les précédents, parce qu'investis d'une charge symbolique importante.

*La Tournée d'automne*, le plus récent roman de Poulin paru à ce jour, correspond à la dernière tournée d'un conducteur de bibliobus, tournée qu'il effectue à l'automne, pris au sens littéral, mais également à l'automne de sa vie, tel que le laisse entendre Jim, le narrateur, le vieillissement constituant la toile de fond sur laquelle se tisse le roman.

Janet Paterson, dans une étude sur le *Vieux Chagrin*<sup>17</sup> parue en 1992, utilise l'approche critique de la déconstruction pour en décoder le titre. À un premier niveau, il s'agit du nom du chat de Jim, le narrateur-écrivain, dit-elle, mais une lecture plus approfondie amène madame Paterson à rapprocher étymologiquement l'élément *chagrin*<sup>18</sup> du *livre relié en peau de chagrin*, l'objet livre étant l'un des motifs les plus récurrents de l'œuvre. Elle examine ensuite le titre «à l'intérieur de la thématique qui l'englobe<sup>19</sup>», et utilise le métalangage du texte pour en dégager la signification :

[...] si on veut bien suivre le programme de lecture inscrit dans le texte, on s'aperçoit que la redondance des mots «chats» et «Chagrin» dans le discours a pour fonction de marquer le passage du littéral au figuré et, ce faisant, de problématiser le sens. Le chat Chagrin devient thématiquement motivé pour exprimer l'impasse du désir, ses manifestations ambiguës, refoulées. Loin d'assurer une structure binaire selon laquelle le littéral s'opposerait au figuré, le mot «chagrin» vient déconstruire l'opposition en réactivant la notion de livre. Et le processus de se défaire, de disséminer l'ambiguïté dans le texte puisque l'adoption de la Petite par Jim se concrétise dans le cahier d'histoires. Par ailleurs, le *chah persan*, signe éclatant du littéraire s'il en est un, a beau vouloir thématiser le célèbre «raconter pour ne pas mourir», il n'échappe pas, lui non plus, au discours de l'interdit charnel; discours qui met en abyme, par la voie du conte, l'abyme de l'écriture et le spectre de l'impuissance sexuelle<sup>20</sup>.

Mais, qu'en est-il, par ailleurs, du titre *Volkswagen Blues*? Quelles connotations s'y rattachent? De quelle charge symbolique est-il investi? Comment oriente-t-il le récit, annonce-t-il les discours qui s'y tiendront? Pour répondre à ces questions, nous étudierons chacun des deux termes aux plans des connotations linguistiques et sociales et, à la lumière de fragments représentatifs, la nature et la fonction rattachées au campeur Volkswagen dans le roman.

Le titre *Volkswagen Blues* est issu de langues étrangères, l'allemand et l'anglais. Sa structure syntaxique est anglaise. Poulin a franchi les frontières linguistiques en associant deux mots étrangers qu'il a faits siens. Cette appropriation-transformation du mot d'autrui

<sup>17</sup> Janet Paterson, «Le vieux Chagrin, une histoire de chats? Ou comment déconstruire le postmoderne», *Le roman québécois depuis 1960*, sous la direction de Louise Milot et Jaap Lintvelt, Sainte-Foy, les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 181-193.

<sup>18</sup> Voir *Petit Robert 1* : chagrin, ine, adJ (fin XIV<sup>e</sup>; peut-être de chat et grigner); chagrin, n.m. (Sagrin, 1606; turc Sagni). Cuir grenu, fait de peau de mouton, de chèvre, d'âne. *Livre relié en peau de chagrin*.

<sup>19</sup> Janet Paterson, *op. cit.*, p. 183.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 190-191.

a généré un concept nouveau qui est devenu le titre de son livre. «Les mots, pour chacun de nous, se partagent en mots personnels et en mots d'autrui, mais les frontières entre ces catégories peuvent être fluctuantes, et c'est aux frontières que se livre le dur combat dialogique<sup>21</sup>», affirme Bakhtine en développant son concept du mot «mien-étranger». «Le mot d'autrui doit se transformer en mien-étranger (ou en étranger-mien). Distance (exotopie) et respect. L'objet, au cours du processus de l'échange dialogique auquel il donne lieu, se transforme en sujet (en l'autre moi)<sup>22</sup>» Au cœur même du titre du roman s'établit déjà le dialogisme.

### Volkswagen

*Volkswagen* évoque le nom d'une société allemande de construction automobile parmi les plus importantes au monde. Il signifie «voiture du peuple». Le campeur Volkswagen est un véhicule qui a été très populaire auprès des jeunes de l'Amérique du Nord, dans les années 60-70. Beaucoup d'intellectuels, entre autres, l'ont utilisé pour voir du pays, en l'occurrence les États-Unis, le Mexique et l'Amérique du Sud. Ce petit campeur, fort bien conçu pour le voyage et facilement réparable partout dans le monde<sup>23</sup>, a été l'un des premiers du genre à pénétrer l'Amérique. S'y rattachent le mode de vie, la philosophie, les valeurs de la génération hippie, nomade, vivant pour la paix, l'amour, la liberté, chez elle partout, partout chez elle, indépendante en ce qui a trait au logement et à la nourriture, grâce à cette voiture-maison, ce chariot des temps modernes, qui lui permettait de trimbaler ses habitudes de vie, son confort, ses objets fétiches, donc de vivre une certaine forme de sédentarité au cœur même du nomadisme.

Par le biais de la focalisation zéro, le narrateur exprimera avec nostalgie cette époque révolue :

Un jour, pour se changer les idées, ils prirent le Volks et se rendirent dans le secteur de Haight et Ashbury, où le mouvement des hippies avait fleuri dans les années 60. Ils ne s'attendaient pas à rencontrer des hippies, mais ils espéraient voir des traces du mouvement, quelques indices qui auraient rappelé que des milliers de jeunes, venus de tous les coins du pays, avaient essayé de mettre en pratique dans ce secteur une nouvelle conception de la vie et des rapports entre les gens. Or, ils ne virent que des boutiques et des

---

<sup>21</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris Gallimard, 1984, p. 364.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>23</sup> Un excellent réseau de distribution des pièces avait été mis sur pied par la compagnie allemande, ce qui facilitait grandement l'entretien et la réparation.

restaurants. Jack déclara que les commerçants étaient les gens les plus stables au monde. (VB p. 278.)

Jack Waterman regrette la philosophie hippie aujourd'hui disparue. Lui et la Grande Sauterelle auraient souhaité retrouver au moins quelques traces du mouvement. Plus rien... nulle trace de la révolution hippie, à classer désormais sous l'étiquette évanescence des modes... À travers le fragment ci-dessus, les deux protagonistes assistent à la chute des utopies et c'est le Volks qui les y conduit<sup>24</sup>. Véhicule de l'exploration, de la quête, du nomadisme dans la sédentarité, le Volks entraîne les personnages vers des lieux de vérité, des lieux où meurent, les uns après les autres, leurs chères images du passé.

La symbolique qui se rattache au vieux Volks est riche, comme en témoigne le critique Pierre Nepveu, dans son essai *l'Écologie du réel* : «Il faudrait peut-être alors concevoir le vieux Volks de Poulin comme une métaphore même de la nouvelle culture québécoise : indéterminée, voyageuse, en dérive, mais "recueillante"[...]»<sup>25</sup>. Ce commentaire illustre bien toute la richesse métaphorique de l'objet Volks.

Indéniablement, le Volks est beaucoup plus qu'un objet dans le roman. Il acquiert, au fil de la fiction, le statut de personnage. Le narrateur relate ses origines, ses parcours ou expériences de vie et les souvenirs qui s'y rattachent :

De vieilles factures, que Jack avait trouvées dans le coffre à gants en faisant le ménage, révélaient que le Volks avait été acheté en Allemagne; il avait parcouru l'Europe et traversé l'Atlantique sur un cargo, ensuite il avait voyagé le long de la côte Est, depuis les Provinces Maritimes jusqu'au sud de la Floride. Au fond d'un compartiment à bagages, on voyait des coquillages et des pierres de couleur. Dans l'armoire qui se trouvait à l'arrière de la banquette, il y avait une odeur de parfum bon marché [...] sur les murs [...], toutes sortes de graffiti ; (VB p. 85.)

Sa personnalité, calquée sur celle de Jack, est dépeinte à l'aide de quelques traits vite tirés : il retient les gens, est anxieux, a besoin de tendresse et de temps.

Sans doute à cause de son âge, le Volks avait des habitudes et des manies. Par exemple, les ceintures de sécurité : une fois qu'elles étaient bouclées, il était très difficile de les détacher et on avait l'impression que le Volks ne voulait pas se résigner à laisser partir les gens. De même les essuie-glace : ils s'arrêtaient quand on fermait le bouton de commande, mais tout à coup, mus

<sup>24</sup> Dans le roman seront données plusieurs autres preuves de la chute des utopies, mais nous y reviendrons subséquemment.

<sup>25</sup> Pierre Nepveu, *l'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, p. 217.

par la crainte d'avoir oublié quelque chose, ils se remettaient en marche et faisaient un tour supplémentaire avant de s'arrêter définitivement. Mais la principale caractéristique du minibus était qu'il n'aimait pas du tout se faire bousculer. Tant qu'il n'était pas réchauffé, le matin, il aimait mieux rouler à vitesse réduite. En toute circonstance, il avait horreur qu'on le pousse au delà de sa vitesse de croisière, qui était de cent kilomètres à l'heure, et le conducteur impatient qui dépassait cette limite pouvait s'attendre à toutes sortes de protestations : le pare-soleil tombait soudainement et lui masquait la vue, ou bien le toit se décrochait et menaçait de se soulever, ou encore le moteur ou la boîte de vitesses faisait entendre des bruits suspects. (VB p. 85-86.)

Comme un homme mûr, le Volkswagen souhaite être respecté: «Le vieux Volks avait parcouru 195 000 kilomètres dans sa vie et il entendait faire respecter son âge, son expérience et ses petites habitudes.» (VB p. 86.) Jack se soucie de son bien-être et entretient avec lui des conversations amicales.

Le campeur est perçu par Jack comme un compagnon de voyage, un bon ami à qui il est normal de faire la conversation : «[...] de temps en temps, il se mettait à parler au vieux Volks; il lui disait toutes sortes de choses comme, par exemple : «Ça va, mon vieux?... Pas trop fatigué?... Voudrais-tu qu'on s'arrête un peu?» (VB p. 97.)

La Grande Sauterelle, quant à elle, a «une grande affection pour le Volks, même s'il [est] vieux et lent et capricieux» (VB p. 98), un peu comme Jack, quoi...

Par ailleurs, le véhicule est «envahi par la rouille», mais son «moteur tourn[e] bien. C'[est] un moteur rénové.» (VB p. 11.) Un peu comme Noël, l'écrivain fictif *du Cœur de la baleine bleue*, le Volks a eu droit à une greffe de cœur: son espérance de vie en est améliorée. De plus, sa carrosserie a été réparée en partie, donnant «au minibus une allure de camion blindé», mais «[s]ous la nouvelle tôle, cependant, la rouille continu[e] à faire son œuvre et on p[eut] le constater lorsque le Volks quitt[e] un espace de stationnement : il laiss[e] sur le sol une fine poussière de métal rouillé.» (VB p. 84-85.)

Cette «fine poussière de métal rouillé» laissée par le vieux Volks aux lieux qui l'ont accueilli, c'est le temps qui fait son œuvre, mais on peut y voir également ce qu'il reste de lui au terme de ses voyages. Tout comme l'écrivain, tout au long de sa carrière, le vieux Volks laisse à ses terres d'asile quelque chose d'intime, quelque chose qui a été gravé en lui par le temps et dont les fins dépôts de rouille témoignent. Cela illustre bien la tendance à l'anthropomorphisme chez Jacques Poulin.

Le vieux Volks a donc son histoire, sa vie publique, mais il a aussi sa vie privée, intime, ses secrets comme en témoigne une inscription fort intrigante que découvre Jack : «[...] une mystérieuse inscription en allemand, sous le pare-soleil du conducteur, se lisait comme suit : *Die Sprache ist das Haus des Seins.*» (VB p. 85.)

Si cette inscription se cache «sous le pare-soleil du conducteur» et qu'elle n'est pas traduite par la suite, c'est qu'elle est, d'une certaine façon, secrète, réservée aux curieux de l'histoire intime du Volks. Or, le vieux Volks vit depuis longtemps dans l'œuvre de Poulin. Un peu comme les personnages pouliniens, il se réincarne d'un roman à l'autre. Ainsi, dans *Faites de beaux rêves*, le vieux Volks s'appelait la *vieille Gipsy* et cachait en son sein le même secret :

- Je vais te dire une phrase calée, dit Théo. C'est écrit sur les murs de la vieille Gipsy : «Die Sprache ist das Haus des Seins».
- Essaie pas de m'épater, ton allemand tu l'as appris sur le circuit du Nurburgring. Ça veut dire quoi?
- «Le langage est la maison de l'être».
- Où es-tu allé pêcher ça?
- Heidegger, dit Théo. Une tabarnak de belle phrase! C'est dans *Lettre sur l'humanisme*. Veux-tu boire un coup? (FDBR p. 78.)

Le philosophe allemand<sup>26</sup> a effectivement utilisé cette formule<sup>27</sup> pour la première fois dans *Lettre sur l'humanisme*, en 1945. Fernand Couturier dans *Monde et être chez Heidegger* commente ce passage en ces termes :

Le langage est la maison de l'être (Haus des Seins). L'homme demeure sous cet abri. Les penseurs et les poètes sont les gardiens de cet abri. Leur garde consiste à accomplir la manifestation de l'être dans la mesure où, par leur dire, ils amènent celle-ci au langage et la conserve en lui (Bütt, p. 24). C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que le langage est la maison de la vérité de l'être (das Haus der Wahrheit des Seins, Bütt, p. 38) <sup>28</sup>.

Le Volks, dans le roman, a une fonction tutélaire : il est le protecteur du langage, sa maison. Jack, l'écrivain, en est le gardien. À la fin du roman, il le confiera à la Grande Sauterelle.

<sup>26</sup> Heidegger est un philosophe allemand (1889-1976) dont les recherches ont porté sur l'Être.

<sup>27</sup> La citation, en fait, provient de la phrase suivante: «Die Sprache verweigert uns noch ihr Wesen: dass sie das Haus der Wahrheit des Seins ist» traduite ainsi : «Le langage nous refuse encore son essence, à savoir qu'il est la maison de la vérité de l'Être.» En d'autres mots, le langage est le refuge, l'abri de l'Être. Tiré de Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* (1945), texte allemand traduit et présenté par Roger Munier, Paris, Éditions Mouton, 1964, p. 42-43.

<sup>28</sup> Fernand Couturier, *Monde et être chez Heidegger*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1971, p. 434.

Fernand Couturier explique et commente également *Hölderlin et l'essence de la poésie*. Dans cet essai paru en 1936, donc avant *Lettre sur l'humanisme*, Heidegger identifie les fondements du langage ainsi que sa mission. Voici en quels termes le chercheur en rend compte :

De plus, en tant que solide fondation de l'être-là humain sur son fondement, la poésie instituante qu'est le langage est liée à la voix du peuple (Stimme des Volkes). La voix du peuple, c'est le dire dans lequel un peuple se souvient de son appartenance à l'étant dans son ensemble (HWD, p. 43) ou à la terre (HWD, p. 34). [...] La voix du peuple doit être revigorée et interprétée. Elle doit être rendue audible pour que l'homme se souvienne et sache qu'il appartient à l'étant dans son ensemble et pour qu'il trouve ainsi son fondement. Le langage, dialogue et institution poétique de l'être ou du monde, doit être audition, non seulement de l'interpellation des dieux, mais aussi de la voix du peuple et ainsi témoigner de l'appartenance de l'homme à la terre<sup>29</sup>.

En d'autres mots, l'homme trouve sa vérité et dit son appartenance à la terre par le langage, fondation de l'être. Dans le langage s'exprime la voix du peuple et s'inscrit sa mémoire. Le rôle des penseurs, poètes ou écrivains, au sens large, est donc primordial : par le langage, ils véhiculent la voix du peuple et aident ce dernier à trouver sa vérité. Par conséquent, l'humanisme constitue l'idéologie<sup>30</sup> de référence de Poulin, c'est-à-dire le système de valeurs dominant auquel se réfère *Volkswagen Blues*, système qui nous est révélé, pour une bonne part, par la présence de la phrase de Heidegger dans le Volks. Le langage, entendu au sens de «voix du peuple», circonscrit de façon très précise les fondements philosophiques du roman *Volkswagen Blues*.

Selon Hans-Jürgen Greif, professeur à l'Université Laval, l'inscription se rattache à un concept romantique reliant le langage à l'expression de l'âme d'un peuple. En se référant ainsi à la relation intime entre le langage et l'Être<sup>31</sup>, elle vient, d'une certaine façon, sacraliser le langage comme véhicule de l'âme, au cœur même du Volks, véhicule mythique de la quête.

Dans *Surprendre les voix*, André Belleau consacre un chapitre à la langue et à la littérature allemandes qui, depuis sa jeunesse, l'ont toujours attiré, lui et d'autres

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 266-267.

<sup>30</sup> «Généralement tenue pour une fausse conscience, l'idéologie forme un ensemble d'idées et de croyances, de valeurs et de représentations d'une relative cohérence, qui se rapportent à un groupe (une classe) et qui sert au groupe à situer sa position dans le tout social, ainsi qu'à la justifier.» Cette définition de Jacques Dubois est tirée de *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse Université, Coll. «Thèmes et textes», 1973, p. 101.

<sup>31</sup> L'Être ou les dieux, car le concept des dieux pour Heidegger est une autre façon de nommer l'Être.

intellectuels de sa génération, notamment Fernand Ouellette. Il cherche à comprendre les raisons de cet engouement pour l'allemand et en arrive à cette conclusion :

Ainsi, il existe un rapport entre la marginalité québécoise, porteuse de la différence dans l'uniformité américaine, et la vision élevée du langage comme entreprise esthétique essentielle à laquelle est lié de quelque façon le salut. Or il se trouve que la littérature allemande (notamment à l'époque romantique) exprime de la façon la plus entière cette conception; elle repose sur elle. À un certain moment, une sorte de conjonction s'est produite entre la marginalité québécoise et cette fragilité tragique qui fait vibrer certains textes de Hoffmann, de Tieck, de Kleist, de Brentano comme le cristal du destin<sup>32</sup>.

Les intellectuels des années 60-70 ressentaient fortement la marginalité linguistique québécoise dans le contexte nord-américain. La langue des Québécois était menacée, comme elle l'est toujours, d'ailleurs. En s'intéressant à la langue et à la littérature allemandes, certains intellectuels ont peut-être, inconsciemment, compensé pour cette marginalité, car l'allemand était perçu à cette époque comme investi d'un pouvoir certain, peut-être même du salut, bref, de ce qu'ils auraient souhaité pour le Québec. Bien que Jacques Poulin ne se rattache pas directement à la génération de André Belleau et de Fernand Ouellette, qu'il la suit, puisqu'il a commencé à publier en 1967, par le biais de cette phrase de Heidegger, il a probablement intercepté et intégré à son œuvre le discours social d'intellectuels qui ont aujourd'hui approximativement son âge ou peut-être, tout simplement, a-t-il fait sienne la philosophie de Heidegger, séduit qu'il était par le pouvoir que ce philosophe donne au langage et à l'art dans son œuvre.

La voiture du peuple, symbole d'une époque révolue et regrettée par les personnages, du nomadisme dans la sédentarité, de la quête mythique, est un personnage qui a son histoire, sa personnalité, sa mission, histoire, personnalité et mission qui ressemblent à celles de Jack, l'auteur, personnage à l'image de celui qui l'a créé. L'auteur a voyagé, il se sent vieux et il se sert du langage pour remplir sa mission. Le Volks est donc associé à Jack dans le texte, homonyme de l'auteur Jacques Poulin, et le titre, à rebours, se fait porteur des connotations sociales et linguistiques rattachées à l'objet-sujet «Volkswagen».

Mais attention! le titre se compose de deux éléments. Ne perdons pas de vue le second élément, *Blues*, qui, dans la syntaxe française précède le second et constitue, en fait, le noyau du groupe nominal, *le Blues du Volkswagen*.

---

<sup>32</sup> André Belleau, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 47-48.

## Blues

Voyons d'abord, au plan strictement dénotatif, la définition du terme telle qu'elle apparaît dans un dictionnaire usuel : «Blues : n.m. (mot amér., mélancolie). 1. Complainte du folklore noir américain, caractérisée par une formule harmonique constante et un rythme à quatre temps, dont le style a influencé le jazz dans son ensemble. 2. Fam. Mélancolie, cafard. Avoir le blues<sup>33</sup>».

Premier terme de la définition : «complainte». Qu'est-ce qu'une complainte? Une «chanson populaire de caractère plaintif sur un sujet tragique (les malheurs d'un personnage, notamm.)<sup>34</sup>». Le mot «populaire», associé à «blues», renvoie immédiatement à «peuple» de «voiture du peuple», équivalent sémantique de «Volkswagen». Les deux éléments constitutifs du titre se réfèrent donc, en face à face et doublement, au peuple. Il s'agit de la «voiture du peuple» et du «chant du peuple». Or, de quel type de chant s'agit-il?

Toujours dans la définition de «complainte», nous retrouvons les mots «plaintif» et «tragique». L'écrivain allemand Jahmeinz Jahn parle du blues comme d'«une plainte qui porte plainte<sup>35</sup>». Entre la tonalité majeure et la tonalité mineure, dans le blues s'installe la plainte. Mais encore? Comment est défini le blues dans les ouvrages spécialisés en la matière?

Sim Copans, dans la préface du *Dictionnaire du blues*, rappelle la définition de Courlandes : «genre utilisé pour exprimer un mécontentement personnel, un remords ou un regret... Le blues proteste ou attire l'attention sur des injustices réelles ou imaginaires<sup>36</sup>». Le titre anticipant la diégèse, nous serions donc en droit de nous attendre à une certaine forme de regrets liés à *des injustices réelles ou imaginaires*.

Pour vérifier cette piste d'interprétation, référons-nous à une autre définition du blues, celle de l'allemand J.E. Berendt, dans son ouvrage *Le Jazz : des origines à nos jours* :

---

<sup>33</sup> *Le Petit Larousse illustré 1994*.

<sup>34</sup> *Ibid.* ; c'est moi qui souligne.

<sup>35</sup> Sim Copans dans la préface du *Dictionnaire du blues*, Paris, Fillipacchi, 1977, p. 15.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 15.

Forme musicale, notamment vocale, spécifiquement noire et sudiste à l'origine. Probablement la plus importante de toutes les notions jazistiques. [...] Le blues est à la fois une réalité de technique musicale (blue note et blues form), un registre d'inspiration, une tonalité affective, un fait historique, ethnographique et sociologique<sup>37</sup>.

Pour Berendt, le blues est intrinsèquement lié au contexte sociohistorique auquel il appartient; il rend compte d'*un fait historique, ethnographique et sociologique*. Ce sont les esclaves noirs du Sud des États-Unis qui l'ont créé au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le blues fait partie d'un folklore, riche et varié, au sein duquel se retrouvent «negro spirituals, chants de travail, *field hollers*, airs de danse, ballades, chansons d'enfants. [...] C'est cependant surtout dans le blues que le Noir américain a dépeint sa condition humaine<sup>38</sup>». Fondamentalement d'origine prolétarienne rurale, puis urbaine, le blues constitue un véritable réquisitoire social.

Par anticipation, la partie du titre qui se réfère au blues annoncerait donc, en conséquence, l'élaboration d'un discours social inspiré du réquisitoire, d'un discours dans lequel seraient accumulées des accusations contre un individu ou un groupe de personnes. Ce discours pourrait prendre la forme d'un chant tragique dans lequel seraient dénoncées des *injustices réelles ou imaginaires* subies par un peuple. Or, n'est-ce pas ce que fait le personnage de la Grande Sauterelle lorsqu'elle dénonce le massacre de 500 Indiens survenu en novembre 1864 à Sand Creek, puis, en novembre 1868, celui de Washita, et enfin, celui de Wounded Knee, le 29 décembre 1890? Le texte précise que la responsabilité des deux derniers massacres incombe au 7<sup>e</sup> régiment de la cavalerie américaine (VB p. 204-207).

Le discours de dénonciation qu'anticipe le mot «blues» serait donc légitimé d'être associé au personnage de la Grande Sauterelle qui, au cours de sa quête, se fait le porte-parole du peuple amérindien, victime de génocide.

En outre, en tant que forme d'expression musicale, le blues est issu de deux cultures : il est le produit de la «rencontre entre le génie musical africain et la culture blanche occidentale<sup>39</sup>». À sa source donc, le blues prend naissance dans le métissage, thème qui se retrouve au cœur du roman de Poulin.

---

<sup>37</sup> Cette définition est tirée du livre de J.E. Berendt, *Le Jazz: des origines à nos jours*, Payot, 1963.

<sup>38</sup> Sim Copans dans la préface du *Dictionnaire du blues*, Paris, Fillipacchi, 1977, p. 11.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 13.

### Volkswagen Blues

Rassemblons maintenant ces deux termes et regardons-les en perspective.

Deux grands pôles d'intérêt se retrouvent dans ce titre, celui de la musique, un art qui figure de plus en plus dans l'intertextualité<sup>40</sup> des trois derniers romans de Poulin<sup>41</sup> et celui du monde de l'automobile, exploré abondamment dans *Faites de beaux rêves*, monde auquel se réfère, à maintes reprises, le personnage de Jimmy dans le roman du même titre<sup>42</sup>.

Il y a, entre ces deux pôles, l'art et la mécanique, entre ces deux personnages, Jack et la Grande Sauterelle, tout un monde... mais Poulin les associe et les fait dialoguer de telle sorte que leurs forces se conjuguent dans leur quête respective. Comme la Grande Sauterelle est une mécanicienne émérite, elle détectera rapidement les problèmes du vieux Volks et saura le réparer lorsqu'il tombera en panne. À la fin du roman, Jack lui confiera son véhicule pour qu'elle en prenne soin et le ramène au Québec, le temps venu.

Cet objet-sujet, après avoir été, dans un premier temps, jumelé à Jack, l'écrivain vieillissant, est, par la suite, confié à la Grande Sauterelle, une excellente mécanicienne qui dispose de toutes les qualités requises pour mener le Volks et son propriétaire au bout de leur route. À ce titre, parce qu'elle lui est associée intimement et que Jack lui en fait cadeau, il faut voir le rapport étroit qui s'établit, en deuxième lieu, entre la Grande Sauterelle et le vieux Volks dans le roman comme dans le titre : elle saura le comprendre, l'aider et le ramener à son port d'origine.

Cette femme-guide mécanicienne est très active dans la diégèse : elle prend en charge la voiture du peuple ainsi que son propriétaire et, métaphoriquement, à travers le blues, elle exprime sa plainte identitaire, son mal de vivre. Le blues, véritable chant de protestation issu du métissage de deux cultures, est à l'image de Pitsémine la métisse, dont l'une des fonctions majeures dans le roman consiste à donner une autre version de

---

<sup>40</sup> «Intertextualité : réseau des idées, des discours, des motifs culturels qui entrent en correspondance avec une oeuvre». Définition tirée de *Littérature, textes et documents*, sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Nathan, 1989, p. 875.

<sup>41</sup> surtout dans *la Tournée d'automne* qui devrait être étudié sous cet angle, puisque tout un répertoire de chansons françaises, québécoises et américaines s'y retrouvent.

<sup>42</sup> *Jimmy* et *Faites de beaux rêves* sont parus avant *Volkswagen Blues*.

l'Histoire. Mais il ne lui appartient pas exclusivement. Cette forme d'expression artistique appartient également à Jack, en sa qualité d'artiste-écrivain qui observe le déclin actuel des peuples de l'Amérique, capte leur plainte et la communique à travers l'écriture. Comme nous le verrons dans les prochains chapitres, la quête identitaire de Jack passe par celle de son frère Théo, et son aboutissement est très douloureux... Le blues est donc également le sien.

Le titre métaphorique *Volkswagen Blues* laisse présager que le sujet abordé relèvera du tragique, que seront révélés, en plusieurs couplets, comme l'aurait fait une complainte, les malheurs du peuple amérindien et, plus globalement, ceux des peuples minoritaires qui ont vécu ou vivent en Amérique.

\*\*\*

Encore une fois, Jacques Poulin utilise le jeu du miroir. Le Volks ressemble à Jack, l'auteur dans la fiction, que le lecteur a de la difficulté à dissocier de l'autre Jacques, l'auteur dans la vraie vie. La frontière de la fiction à la réalité est perméable à ce point chez Poulin. Et d'autre part, comme nous venons de le souligner, Jack, en confiant son Volks à la Grande Sauterelle, se confie à elle, car seule Pitsémine possède toutes les qualités requises pour les mener au bout de leur route. Le blues, cette «plainte qui porte la plainte<sup>43</sup>», tire ses intonations du passé, quand s'exprime la Grande Sauterelle, et du présent, lorsque Jack prend la parole.

Ces jeux de miroirs et de mises en abyme introduisent un phénomène d'écho très récurrent dans l'œuvre de Poulin. Personnages et objets se jumellent, s'interpellent, se complètent, s'éclairent mutuellement. C'est ce qui se passe avec le vieux Volks, le vieux Jack et la Grande Sauterelle qui veillent à la fois sur l'un et sur l'autre. Fréquemment, dans la fiction poulinienne, deux personnages ne constitueront, en réalité, qu'un seul et unique être de fiction à deux visages, comme le yin et le yang, l'animus et l'anima, le masculin et le féminin, dont il faudra tenter de capter la lumière à travers le prisme fictionnel.

---

<sup>43</sup> Expression utilisée par l'écrivain allemand Jahmeinz Jahn et relevée par Sim Copans dans la préface du *Dictionnaire du Blues*, Paris, Fillipacchi, 1977, p. 15.

## L'incipit

Pour l'écrivain fictif Jack, qui a bien retenu la grande leçon d'Hemingway, la première phrase est très importante : s'y concentre tout le pouvoir de séduction du roman. C'est à partir d'elle que le lecteur prendra la décision de lire ou de refermer le livre qu'il vient d'ouvrir : «[...] la première phrase, selon lui, devait toujours être une invitation à laquelle personne ne pouvait résister — une porte ouverte sur un jardin, le sourire d'une femme dans une ville étrangère.» (VB p. 36.) Preuve du bien-fondé de la théorie de Jack, au chapitre 3, le personnage se rend à la librairie Garneau pour bouquiner. Les premières phrases des derniers romans parus ne font pas le poids. Après s'être assuré qu'on ne l'observe pas, Jack se dirige vers le rayon des livres québécois dans l'espoir d'y apercevoir ses propres œuvres. Parmi les cinq romans publiés jusqu'à ce jour<sup>44</sup>, il ne trouve que les deux qu'il aime le moins, ceux qui lui semblent ratés. Il en prend un, lit quelques lignes et encore là, sa théorie se confirme : «[...] la première phrase ressemblait à n'importe quoi sauf à une invitation irrésistible.» (VB p. 36.) Voilà, énoncée sur le mode parodique, la preuve irréfutable de la valeur de sa théorie.

La première phrase, les premiers mots, la première unité narrative doivent d'abord séduire le lecteur, mais ce sont également des clés offertes au critique pour entrer dans le texte. Or, qu'en est-il de la première phrase de *Volkswagen Blues*? Est-elle conviviale? Incite-t-elle le bouquineur à se faire lecteur?

«Il fut réveillé par le miaulement d'un chat.» Ainsi s'amorce *Volkswagen Blues*. On connaît l'affection de Poulin pour les chats. Six de ses huit romans introduisent un personnage chat dès les premières pages. *Jimmy* s'ouvre sur la phrase suivante : «Le Chanoine, sur le bureau en demi-lune, s'est assoupi.» ( p. 9.) On peut lire, à la première page de *Faites de beaux rêves* : «Théo, le frère d'Amadou, disait que cette fille avait les yeux bleu saphir des chats siamois» (p.7) et à la troisième page des *Grandes Marées* : «Un chat gratta à la porte, puis s'agrippa à la moustiquaire et Teddy alla lui ouvrir.» (p.11.) *Le Vieux Chagrin*, titre de son septième roman, est, en fait, le nom du chat du narrateur qui, dès la troisième phrase, est présenté comme le compagnon de Jim : «Je sortis sur la grève avec le Vieux Chagrin et je marchai jusqu'à l'extrémité de la baie.» (p.9.) À la deuxième page de *la Tournée d'automne*, le conducteur pose à Marie la question préalable : «Aimez-vous les chats?» (p.10).

---

<sup>44</sup> Curieuse coïncidence, Jacques Poulin, tout comme Jack, avait à cette époque cinq romans à son crédit, ce qui illustre bien la perméabilité de la frontière qui sépare l'écrivain réel de l'écrivain fictif.

Les chats de Poulin dorment, ils sont beaux, aimés, ils grattent à la porte ou accompagnent l'écrivain en promenade. Ils vont librement d'un roman à l'autre, changent de nom, mais partagent toujours l'intimité des personnages, au même titre que leurs livres.

Dans une critique parue dans *le Soleil*, Anne-Marie Voisard mentionne le fait que Poulin insiste pour comparer les livres aux chats : «On ne peut pas, dit-il, toujours les garder.» Et la journaliste d'ajouter : «Ils circulent et c'est bien ainsi<sup>45</sup>.» C'est un fait, Poulin associe les livres aux chats, aussi bien en entrevue que dans son roman *le Vieux Chagrin*. Entrer dans la fiction poulinienne, c'est entrer dans le monde des félins et dans celui des beaux livres où douceur, souplesse et grâce se marient pour séduire le lecteur. Cette séduction n'est cependant pas sans fondements. L'œuvre de Jacques Poulin est séduisante parce qu'elle repose sur une solide architecture, comme en témoigne, entre autres, son sixième roman.

*Volkswagen Blues* est un roman bien construit et très codifié. Pour s'en rendre compte, il suffit d'examiner l'incipit, lieu stratégique du roman, qui, en plus d'informer et d'intéresser le lecteur, programme la lecture, comme l'observe J-P. Goldenstein :

Le passage du hors-texte au texte constitue un des lieux stratégiques de la fiction romanesque. Déchiré entre le monde qu'il est si souvent censé représenter et le texte qu'il propose objectivement à notre lecture, le roman, par un geste arbitraire, organise l'entrée dans le monde spécifique qui sera le sien. La série de signes inauguraux détermine un véritable contrat de lecture souvent fondé sur une rhétorique de l'ouverture entièrement codifiée<sup>46</sup>.

Dans ce chapitre, nous tenterons de mettre en lumière les rapports étroits qu'entretient l'incipit avec le paratexte, le texte qui le suit et sa clause. Après avoir donné une définition du titre, de l'incipit et de l'explicit, nous identifierons le type d'incipit dont il s'agit, le délimiterons et procéderons au découpage de l'action de ce fragment premier, ce qui nous permettra d'en dégager la codification au plan rhétorique et de déterminer les fonctions narratives des personnages. Nous analyserons ensuite les principaux motifs de l'incipit et terminerons notre étude en comparant l'explicit à l'incipit. Mais pour le moment, laissons Pierre-Marc de Biasi définir le titre, l'incipit et l'explicit :

---

<sup>45</sup> Anne-Marie Voisard, «Même si vous n'aimez pas les chats, vous aimerez *La Tournée d'automne*», *Le Soleil*, 6 décembre 1993, B-7.

<sup>46</sup> J-P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot, 1988, p. 75.

Le titre est le libellé par lequel le livre pourra être désigné et entrer comme objet identifié dans la circulation culturelle et marchande. L'incipit est cet espace liminaire, mais déjà textuel où la stratégie textuelle se change en tactique de contact direct avec le lecteur : c'est le moment décisif où se constitue l'instance d'une voix intérieure par lequel le livre va pouvoir se redéployer comme durée discursive dans l'esprit du lecteur. L'explicit ou la clausule est cet espace final où le texte prend congé de son lecteur et se referme sur la stratégie d'un écho, d'une mémoire de l'œuvre dont le titre restera le symbole métonymique<sup>47</sup>.

Pour situer l'incipit, Andrea Del Lungo utilise le terme *frontière* : «La frontière de l'incipit est donc à la fois moment de passage, problématique, du silence à la parole et moment de contact entre le destinataire (l'auteur) et le destinataire (le lecteur) du texte<sup>48</sup>.» Fragment frontalier, fragment seuil, l'incipit «se termine à la première fracture importante du texte»<sup>49</sup>, précise Del Lungo. Comme *la première fracture importante* de *Volkswagen Blues* se situe à la fin du chapitre 1, nous considérerons ce dernier comme l'incipit de *Volkswagen Blues*.

Une première question s'impose : de quel type d'incipit s'agit-il? Pour le savoir, relisons les deux premiers paragraphes du roman :

Il fut réveillé par le miaulement d'un chat.

Se redressant dans son sac de couchage, il écarta le rideau qui obstruait la fenêtre arrière du minibus Volkswagen : il vit une grande fille maigre qui était vêtue d'une robe de nuit blanche et marchait pieds nus dans l'herbe en dépit du froid; un petit chat noir courait derrière elle. (VB p. 9.)

Il s'agit d'un incipit *in medias res* où le lecteur est plongé au cœur de l'action. Le narrateur s'amuse, à l'aide d'informations incomplètes, à piquer sa curiosité, créant ainsi l'attente, le désir d'en savoir davantage. Qui est l'homme du minibus Volkswagen? Et la fille en «robe de nuit blanche [qui marche, en compagnie de son chat,] pieds nus dans l'herbe en dépit du froid»? Qu'ont-ils à partager? Andrea Del Lungo écrit :

[...] l'intérêt peut être produit par une dramatisation immédiate, et donc par un début *in medias res*, conçu comme entrée dans une histoire en cours sans aucune introduction ou information préliminaire, ni sur l'histoire, ni sur la narration, ni sur le texte, ni sur le référent<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Pierre-Marc de Biasi, «Les points stratégiques du texte», *le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 27.

<sup>48</sup> Andrea Del Lungo, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, no 94, avril 1993, p. 133.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 141.

L'action est commencée quand le lecteur amorce sa lecture. Devant lui, un homme, une femme et son chat vivent. Il ne sait rien de l'avant-texte. Un narrateur hétérodiégétique — l'histoire est racontée à la troisième personne par un narrateur «absent comme personnage, hors de la fiction qu'il raconte<sup>51</sup>» — observe les gestes de ces trois personnages et adopte la perspective de Jack pour raconter l'histoire, donc «la vision avec» également appelée «focalisation interne<sup>52</sup>» :

En allongeant le cou, l'homme put voir qu'elle se dirigeait vers la section du terrain de camping qui était réservée aux tentes. Il quitta son sac de couchage, mit ses jeans et un gros chandail de laine parce qu'il était frileux, puis il ouvrit tous les rideaux du vieux Volks. Le soleil se levait et il y avait des bancs de brume sur la baie de Gaspé. (VB p. 9.)

Del Lungo définit l'importance du rôle joué par l'incipit en ces termes : «Le début joue un rôle stratégique, décisif, puisqu'il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire racontée<sup>53</sup>.»

Pour mettre en lumière le rôle stratégique de l'incipit de *Volkswagen Blues*, observons l'articulation de sa diégèse :

**1. Un homme, son Volks, une fille et son chat**

Un homme, de son campeur Volks, observe une fille et son chat dans un terrain de camping de Gaspé. Il fait sa toilette, déjeune, examine une vieille carte postale expédiée par son frère et quitte le terrain.

**2. Passagère**

Sur la route, il aperçoit la fille qui fait de l'auto-stop. Il l'invite à monter avec son chat. Elle va au musée de Gaspé. L'homme lui dit qu'il cherche son frère qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Il lui montre la fameuse carte postale.

**3. Un vieux texte à déchiffrer**

La fille examine la carte. Il s'agit d'un texte ancien difficile à déchiffrer. L'homme lui apprend que Théo a étudié en histoire, mais qu'il préférerait le voyage au travail. La fille demande à l'homme pourquoi il cherche son frère après toutes ces années.

**4. La raison de la quête de l'homme**

L'homme lui répond qu'il a l'impression que tout s'écroule en lui et autour de lui. C'est pourquoi il cherche Théo, son «grand chum» d'autrefois. Il s'appelle Jack, elle, la Grande Sauterelle. Elle continue à examiner la carte postale, dit qu'il s'agit d'un message qu'il faudrait montrer au conservateur du musée.

---

<sup>51</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 64.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>53</sup> Andrea Del Lungo, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, no 94, avril 1993, p. 131.

### 5. À la recherche de renseignements

#### *Premier interlocuteur.*

Pendant que la Grande Sauterelle parle à une vieille femme qui lave le parquet du musée, Jack demande des renseignements à un jeune préposé qui le rabroue sèchement.

#### *Deuxième interlocuteur.*

La femme de ménage demande à voir la carte et y reconnaît l'écriture de Jacques Cartier. Elle guide Jack et la Grande Sauterelle jusqu'à la grande salle où apparaît, sur deux affiches géantes, le texte de Jacques Cartier en version originale et contemporaine.

### 6. Deux cartes, deux époques

Après avoir relu le texte, Jack et la Grande Sauterelle se dirigent vers la sortie, mais jettent un coup d'œil à l'exposition. Ils s'attardent en particulier à une carte géographique de l'Amérique du Nord datée du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et à une plus ancienne encore, montrant l'«Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs» (VB p. 20). La Grande Sauterelle semble émue. Elle rejoint Jack à l'extérieur.

### 7. Le jeu du détective

#### *Première étape.*

La Grande Sauterelle se fait détective. Elle reconstitue la scène où Théo, jadis, a fait parvenir à Jack le texte de Cartier sur une carte postale. À la bibliothèque du musée, où Théo s'est rendu, Jack retrouve le livre source.

#### *Deuxième étape.*

La Grande Sauterelle demande à faire une photocopie du texte de Cartier et découvre l'existence des cahiers des visiteurs. Dans l'un d'eux, Théo a laissé son adresse.

L'action de l'incipit se divise en sept épisodes<sup>54</sup>, bien ponctués dans le temps, qui montrent les faits et gestes de personnages québécois de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un roman réaliste. La codification de la rhétorique est classique. Elle s'effectue ainsi : les épisodes 1 et 2 répondent aux questions où? quand? et qui?; l'épisode 3, à la question quoi?, l'épisode 4 au pourquoi? et les épisodes 5, 6 et 7, au comment? Après une présentation sommaire du lieu, du temps et des personnages, l'action se met immédiatement en branle, suscitant l'intérêt du lecteur. L'incipit est progressif parce qu'il y a dramatisation immédiate (début *in medias res*) et saturation informative, c'est-à-dire que l'information transmise au lecteur lui donne «l'illusion d'être complète [...] par sa redondance et son univocité<sup>55</sup>».

Les fonctions narratives ou rôles des personnages se distribuent sur trois axes : l'axe du désir, l'axe du pouvoir et l'axe du savoir<sup>56</sup>. Le schéma actantiel de l'incipit se présente ainsi : sur l'axe du désir, nous retrouvons le sujet-écrivain, Jack, et l'objet de sa quête, son frère Théo; sur l'axe du pouvoir se situent deux adjuvantes, la Grande Sauterelle et sa mère qui, en leur qualité de guides amérindiennes, réussissent à mettre Jack sur la piste de Théo;

<sup>54</sup> Le découpage de l'action en épisodes est inspiré de l'ouvrage de Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

<sup>55</sup> Andrea Del Lungo, *op.cit.*, p. 143.

<sup>56</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 50.

les opposants sont le jeune préposé aux renseignements que nous surnommerons Superman, en raison de son grand intérêt pour la bande dessinée du même nom, et les nombreuses années qui se sont écoulées depuis que Jack a reçu la carte postale de Théo; sur l'axe du savoir, le destinataire, ou ce qui charge Jack de sa quête, est le blues, le mal de vivre qu'il ressent à ce moment précis de sa vie, et le destinataire, ou ce qui sanctionne le résultat de la quête de Jack à cette étape initiale de l'histoire, est la découverte de l'adresse de Théo.

### **La programmation de *Volkswagen Blues*.**

«Tout début mérite d'être analysé précisément car il programme la suite du texte : il dispose des éléments qui seront des points de référence, des indices qui seront constamment repris par le récit<sup>57</sup>.» Ainsi, dès le titre du chapitre 1, «Jacques Cartier», le récit est connoté et coloré de référents historiques. Le nom du découvreur du Canada paraît, et s'ouvre le grand livre de notre Histoire en Amérique. Dès lors, le sociogramme de l'Amérique est posé. L'incipit contribuera à le problématiser par le motif des cartes, celui de la croix et la figure de l'Amérindienne.

### **Le motif des cartes**

Le motif des cartes est l'un des plus importants de l'incipit et du paratexte; le fait que nous retrouvions quatre cartes, à ces deux niveaux, le prouve bien. La première est celle qui, à la page 7, illustre le parcours de Jack et de la Grande Sauterelle de Gaspé à San Francisco, via la piste de l'Oregon; la seconde, la carte postale de Théo; les troisième et quatrième, les cartes géographiques de l'Amérique du Nord du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'avant l'arrivée des Blancs. Au chapitre 3, une cinquième carte «la plus récente carte routière des États-Unis» (VB p. 37) s'ajoute à cette liste, une liste qui demeure toutefois ouverte, car le narrateur fait référence à plusieurs autres cartes au cours du récit. Pensons, par exemple, à toutes celles que retrouve Jack dans le Volks et qui témoignent des nombreux voyages du véhicule.

Mais pourquoi tant de cartes et, surtout, comment interpréter leur présence dans l'œuvre? Fait capital, chacune est mise en rapport direct avec un texte qui l'investit de tout

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 141.

son sens, ce qui nous incite à étudier le motif des cartes en relation avec les textes qu'elles déterminent.

### La première carte

La première carte, qui appartient au paratexte puisqu'il s'agit de l'illustration de la page 7, précède l'incipit. Elle se rapporte au texte entier de *Volkswagen Blues*, l'englobe, si l'on veut, en indiquant, à l'aide d'un trait noir puis pointillé, le parcours des protagonistes de Gaspé à San Francisco.

### La deuxième carte

La deuxième est la carte postale de Théo sur laquelle figure le texte de Jacques Cartier. Au plan du code, cette carte fait l'objet d'une quintuple mise en abyme du texte dans le texte.

En effet, cinq textes s'imbriquent les uns dans les autres, à la façon des poupées gigognes : dans le texte de Jacques Poulin, *Volkswagen Blues* (1<sup>er</sup>), se retrouve le texte de Camille Pouliot, *la Grande Aventure de Jacques Cartier* (2<sup>e</sup>), qui donne à lire le texte de Cartier (3<sup>e</sup>), texte reprographié sur la carte que signe Théo (4<sup>e</sup>), elle-même retrouvée par Jack dans le livre de Chapman, *The Golden dream* (5<sup>e</sup>). En outre, ce n'est pas un hasard si la carte postale de Théo se trouve dans *The Golden dream*. Le rêve doré, c'est celui de Théo, un rêve qui s'écroulera avec sa fin tragique. Le titre du livre où se cache le message codé de Théo est donc lui-même message codé. L'intertextualité et les nombreuses mises en abyme génèrent du sens, beaucoup de sens, à tel point que le lecteur critique a l'impression que l'énoncé se dilate. Ces procédés d'écriture participent au surcodage de *Volkswagen Blues*.

La carte postale de Théo, *La Gaspésie*, inaugure la quête initiatique de Jack. Le premier défi de l'écrivain et de sa compagne consiste à y décoder le message de Théo. Toute la diégèse s'articule autour du texte énigmatique de cette carte, principal élément de dramatisation de l'incipit. Jack et la Grande Sauterelle finiront par découvrir qu'il s'agit d'un texte de Jacques Cartier, extrait du livre *la Grande Aventure de Jacques Cartier* de Camille Pouliot.

Or, que dit ce texte que lisent et relisent les personnages?

Il parle de «fleurs de lys», du «Roy de France» et décrit l'érection de la croix à Gaspé :

Le XXIII<sup>e</sup> jour dudict moys nous fismes faire vne croix de trente piedz de hault, [...] soubz le croysillon de laquelle mismes vng escusson en bosse à troyes fleurs de lys, et dessus vng escripteau en boys en grant, en grosse lettre de forme, où il y auoit «Vive le Roy de France» ; Et icelle croix plantasmes [...] ; Et après qu'elle fut esleuée en l'air, nous mismes tous à genoulz, les mains jointes, en adorant icelle deuant eulx et leurs fismes signe, regardant et leur montrant le ciel, que par icelle estoit nostre Redemption, de quoy ilz firent plusieurs admyrations, en tournant et regardant icelle croix.  
(VB p. 19.)

Sur le plan formel, la difficulté de déchiffrer le texte de Cartier renforce l'énigme et crée un effet de réel en instaurant une distance linguistique. En outre, l'ancien français permet d'établir une relation plus concrète, plus matérielle avec l'Histoire, tant du point de vue des protagonistes que de celui du lecteur : l'écran de l'Histoire s'interpose.

Livrant un message politico-religieux, le texte de Cartier véhicule le discours hégémonique de l'Église qui autorise la prise de possession du territoire amérindien. Comme cette prise de possession sera contestée dans le roman par le personnage de Pitsémine<sup>58</sup>, cette citation annonce que le roman proposera une relecture de l'Histoire.

Par l'intermédiaire du procès intenté à l'Histoire, *Volkswagen Blues* dénonce le fait qu'une moitié de l'humanité domine l'autre. En entrevue, à une question de Nicole Beaulieu sur la présence du personnage de l'Indienne, Poulin répond : «Je n'aime pas que la moitié de l'humanité soit dominée par l'autre moitié. Je crois à la liberté la plus grande possible, au mélange des idées<sup>59</sup>.»

Derrière la remise en question de l'Histoire se cache un profond regret : le sort réservé aux Amérindiens d'hier et d'aujourd'hui n'a pas de quoi réjouir les Blancs. L'Histoire? Comme une tache sur la conscience... C'est peut-être ce qui explique

---

<sup>58</sup> Pitsémine témoignera, entre autres, du génocide du peuple amérindien en relatant à Jack trois épisodes particulièrement sanglants de l'Histoire amérindienne. Lors de ces récits d'un réalisme cru, elle s'en tient froidement aux faits et gestes des soldats et utilise le présent; la narration conserve ses distances, son ton objectif, ce qui met encore plus l'accent sur la cruauté de l'envahisseur: «Une quarantaine de femmes se réfugient dans une grotte. En signe de paix, elles envoient une fillette de six ans avec un drapeau blanc, mais les soldats tirent sur la petite fille aussitôt qu'ils la voient; ensuite ils délogent les femmes, ils les tuent et les scalpent. Ils attrapent des enfants et leur fracassent le crâne sur des troncs d'arbres. Une femme est enceinte, alors ils la tuent, l'éventrent et posent le fœtus par terre à côté d'elle [...] » (VB p.205).

<sup>59</sup> Nicole Beaulieu, «L'écrivain dans l'ombre», *Actualité*, avril 1985, p. 78.

l'ouverture d'un grand nombre d'intellectuels québécois à la cause amérindienne en cette fin de siècle. Témoin de cette rumeur sociale, le discours proamérindien prend place dans l'œuvre de Poulin, notamment dans *Volkswagen Blues*. Nous reviendrons sur cet aspect dans le prochain chapitre, mais pour le moment, examinons les troisième et quatrième cartes de l'incipit.

### Les troisième et quatrième cartes

Avant de sortir de la grande salle, l'homme et la fille s'attardent à deux cartes géographiques, la première représentant «l'Amérique du Nord où l'on pouvait voir l'immense territoire appartenant à la France au milieu du 18<sup>e</sup> siècle», et la seconde montrant «l'Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs» (VB p. 20). Dès lors, nous comprenons clairement à quelles périodes de l'Histoire de l'Amérique s'identifient Jack et la Grande Sauterelle.

Ces deux cartes doivent également être mises en relation avec le texte de Cartier, un texte frontalier dont la fonction est d'arrêter le temps pour mieux pointer du doigt une date charnière, un moment de reconfiguration du territoire. À ce texte fondateur correspondent les deux époques auxquelles se référeront les personnages. À partir du texte de Cartier et des cartes géographiques observées au musée, sont campés ces discours : Jack dira son appartenance à l'Amérique française, Pitsémine, à l'Amérique amérindienne.

### **Le motif de la croix**

Le procès intenté à l'Histoire débute par l'image de la croix. Rappelons que le mot «croix» est le seul mot que la Grande Sauterelle parvient à reconnaître lorsqu'elle tente de lire le texte de la carte postale dans le Volks. Cela lui donne de l'importance, le met en relief, lui confère un statut particulier dans l'incipit.

Effectivement, la figure de la croix s'étend sur tout l'incipit, en synthétise le sens et établit même un dialogue avec l'illustration de la page couverture. Chimney Rock, tout autant que la croix, symbolise la verticalité. La croix chrétienne rappelle la mort du Christ pour le rachat des hommes et Chimney Rock, l'ascension spirituelle<sup>60</sup>, connotations

---

<sup>60</sup> Cf. *Dictionnaire des symboles*.

symboliques apparentées. Cependant, alors que Chimney Rock se range du côté du privé, de l'individu, de l'être, offrant au voyageur un point de repère et peut-être même la possibilité de savoir où il en est intérieurement, la croix de Cartier comporte une dimension publique voire politique, donc de pouvoir, de possession, d'avoir. Derrière ces deux symboles territoriaux, la possession, l'avoir, se confronte au savoir, à l'être.

### La figure de l'Amérindienne

L'incipit présente les personnages et l'objet de la quête de Jack. Outre Jack, y figurent la Grande Sauterelle, sa mère, une Amérindienne, et le préposé à l'information du musée de Gaspé. Fait à souligner, ce n'est pas ce dernier qui vient en aide à Jack, mais bien la vieille Amérindienne, femme de ménage.

Ces deux personnages sont présentés par antinomie, les défauts du jeune homme tranchant avec les qualités de la vieille dame. Le préposé à l'information, littéralement plongé dans la bande dessinée *Superman*, semble agacé par les questions de Jack et de la Grande Sauterelle; il n'a jamais vu ce texte (celui de la carte postale) et ignore tout de son environnement. La vieille dame, par contre, offre immédiatement son aide à Jack et répond à sa question. Bref, alors que celui-là est distant, inculte et non observateur, celle-ci est ouverte, généreuse et consciente de ce qui l'entoure.

Le rôle de la mère de la Grande Sauterelle est d'ailleurs capital dans l'incipit, car, en identifiant l'auteur du texte qui apparaît sur la carte postale de Théo, elle indique à Jack le chemin de la vérité. Qui plus est, le parcours qu'elle emprunte pour guider Jack et sa fille jusqu'à la grande salle où se trouvent les pancartes représente, métaphoriquement, celui qu'emprunteront les deux protagonistes dans la quête qu'ils amorcent :

— Voulez-vous avoir l'obligeance de nous montrer ça? demanda-t-il vivement.

— Certainement. Venez par ici, mais faites attention où vous mettez les pieds.

Jack et la fille entrèrent dans la grande salle derrière la femme de ménage. Ils suivirent une sorte de couloir tracé par des câbles parallèles qui serpentaient entre divers objets étalés sur le sol, accrochés au mur ou exposés dans des armoires vitrés : outils, vêtements, armes, véhicules de transport, instruments de navigation, cartes et affiches... tout cela disposé selon un ordre chronologique allant des origines de l'Amérique à l'époque contemporaine. (VB p. 18-19.)

Après une mise en garde les incitant à la prudence, la vieille Amérindienne leur fait traverser un couloir où des objets rappellent l'Histoire des habitants de l'Amérique des origines à nos jours. Or, c'est justement sous l'emblème de l'Histoire que s'effectuera la traversée de l'Amérique par Jack et la Grande Sauterelle. Tout au long de leur périple, la fille s'abreuvra aux récits historiques racontant la triste destinée des Amérindiens lors de l'invasion de l'Amérique par l'homme blanc. En lisant le passé des Amérindiens, elle tentera de cerner son identité, tandis que la quête identitaire de Jack reposera sur des indices appartenant à un passé plus récent, celui de Théo, qu'il mettra cependant souvent en parallèle avec l'Histoire des coureurs des bois à l'époque où le Canada était une colonie française.

Enfin, c'est grâce aux qualités de détective et de guide de Pitsémine que Jack pourra retrouver son frère. Pitsémine, tout en effectuant sa propre quête, partagera celle de Jack, l'aidant, le soutenant, l'éclairant. En vertu de son amérindianité, elle détient certains pouvoirs qui font d'elle une femme-guide sur qui Jack peut s'appuyer : «Je ne sais pas comment vous faites pour avoir les idées aussi claires, dit-il. Dans ma tête, il y a une espèce de brume permanente et tout est embrouillé.» (VB p. 22.)

### **Le dialogue entre l'incipit et la clause**

«Les fonctions de l'incipit s'évaluent par des mises en relation avec d'autres niveaux ou d'autres lieux stratégiques du texte<sup>61</sup>.» Ainsi, la comparaison établie entre le début du roman et de sa fin «permet d'évaluer ce qui s'est modifié, le chemin parcouru par les personnages du texte<sup>62</sup>» et «d'explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à l'autre<sup>63</sup>».

Le dernier chapitre, «La Grande Sauterelle», constitue la clause ou l'explicit de *Volkswagen Blues*. De «Jacques Cartier» à «La Grande Sauterelle», de la découverte du Canada à nos jours, nous venons de parcourir quatre siècles et demi d'Histoire. Il faut de longues jambes pour effectuer un tel saut quantique et c'est peut-être ce qui justifie le surnom du personnage féminin de l'œuvre. Le fait que la Grande Sauterelle devienne le

---

<sup>61</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 143.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>63</sup> Roland Barthes, «Par où commencer», *Poétique*, no 1, 1970, p. 3-9.

titre de la clausule peut être interprété comme un hommage à son rôle de guide, si bien assumé. Le narrateur lui donne le dernier mot, ce qui met en valeur son discours sur l'Histoire, un discours aux accents féministes, comme le prouve, entre autres faits, le dénouement de son pèlerinage sur la tombe du grand chef amérindien. Nous reviendrons sur cet aspect dans le prochain chapitre, mais pour le moment, mettons en parallèle l'incipit et la clausule afin de mesurer les changements intervenus entre le début et la fin du texte.

### Incipit

#### Où?

À Gaspé

#### Quel temps fait-il?

La brume s'évanouit dès l'entrée en scène de la Grande Sauterelle.

#### Pourquoi?

Pour donner la parole à Jack.

#### Quels personnages retrouve-t-on?

Jack, la Grande Sauterelle, le chat, le Volks, Théo, la mère de la Grande Sauterelle et Superman.

#### Que se passe-t-il?

-Jack prend la Grande Sauterelle comme passagère dans son Volks.

-Jack et la Grande Sauterelle font connaissance.

-Jack et la Grande Sauterelle partent en voyage.

### Clausule

#### Où?

À San Francisco

#### Quel temps fait-il?

Soleil

#### Pourquoi?

Pour laisser le dernier mot à la Grande Sauterelle.

#### Quels personnages retrouve-t-on?

Jack, la Grande Sauterelle, le chat, le Volks, Théo.

#### Que se passe-t-il?

-La Grande Sauterelle prend le volant du Volks.

-Jack et la Grande Sauterelle se disent adieu.

-Jack retourne au Québec pour écrire; la Grande Sauterelle demeure à San Francisco pour faire la paix avec elle-même.

De l'incipit à la clausule, nous voyageons d'un océan à l'autre, c'est-à-dire de Gaspé, «Gespeg», toponyme d'origine micmac «signifiant fin des terres, bout et extrémité<sup>64</sup>», à San Francisco, présenté dans le roman comme un lieu de réconciliation et désignant également une fin de terre. À Gaspé, Jack exprime son *blues* ou désarroi à la Grande Sauterelle : «tout s'écroule», dit-il; il se sent vidé, seul, il n'avance plus, il a atteint le bout de la terre ferme. Le lecteur ressent, par ailleurs, la tristesse de la Grande Sauterelle lorsqu'elle regarde la carte de l'Amérique antérieure à la venue de l'homme blanc. Elle aussi a atteint ses limites. Ils n'ont pas d'autre choix que de se diriger vers un lieu de réconciliation.

<sup>64</sup> Association touristique régionale de la Gaspésie en collaboration avec le ministère du Tourisme, *Gaspésie, Guide touristique*, Édition 1993-1994, p. 20.

Dès l'entrée en scène de la Grande Sauterelle, la brume se dissipe sur la baie de Gaspé : la Grande Sauterelle amène la lumière dans la vie de Jack, lumière qui persistera jusqu'à San Francisco, puisqu'il y fait soleil. Le topos de la lumière, qui a marqué le passage du hors-texte au texte dans l'incipit, est repris dans l'explicit.

Les personnages principaux de l'incipit se retrouvent dans la clausule, à l'exception des personnages secondaires de la vieille Amérindienne et du jeune préposé à l'information, lecteur de Superman.

L'action de l'explicit et celle de l'incipit se découpent en trois temps qui correspondent au passage de l'état initial à l'état final. Jack et Pitsémine souffraient du mal de vivre. Ils sont partis. Jack a retrouvé Théo, mais le Théo d'hier n'est plus. Pitsémine, qui misait sur ses ancêtres amérindiens pour découvrir son identité, doit plutôt apprendre à accepter sa condition de métisse, ce qui veut dire aussi assumer sa moitié française. Le dénouement demeure ouvert «donnant ainsi au lecteur la sensation que la «vie» des personnages continue<sup>65</sup>».

Enfin, alors que l'incipit donne la parole à Jack, qui cherche à retrouver Théo par l'entremise du texte de Jacques Cartier (titre de l'incipit), la clausule laisse le dernier mot à la Grande Sauterelle qui, dans les dernières lignes du roman, en appelle aux dieux amérindiens pour qu'ils protègent Jack et éclairent sa route. Tout se passe comme si, de l'incipit à l'explicit, l'Histoire avait rebroussé chemin, était allée puiser dans un passé plus lointain encore que celui de Jacques Cartier, en l'occurrence le passé des premiers habitants de l'Amérique, pour nourrir d'espoir le présent.

\*\*\*

Après avoir établi que *Volkswagen Blues* présente un incipit progressif du type *in medias res*, avoir procédé à l'analyse de la rhétorique et des fonctions des personnages, nous avons identifié et étudié les trois motifs clés de l'incipit. Nous avons pu voir, en premier lieu, que les cartes se donnent à lire dans et à travers les textes qui les côtoient, les présentent ou les englobent. Jumelées aux textes qu'elles déterminent, celles-ci programment *Volkswagen Blues* en annonçant le parcours initiatique des personnages ou leur quête mythique et en justifiant leur discours identitaire. En deuxième lieu, nous avons

---

<sup>65</sup> J-P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot, 1988, p. 78.

vu que le motif de la croix dialogue avec l'illustration de Chimney Rock. Ces symboles territoriaux s'inscrivent aux enseignes de l'avoir et de l'être. Enfin, la figure de l'Amérindienne, telle qu'elle se présente dans l'incipit, mène vers la lumière, la vérité. Ces trois éléments programment l'œuvre à travers une remise en question de l'Histoire. Les cartes renvoient à des textes ou événements historiques remis en cause dans le récit. La croix identifie le discours hégémonique politico-religieux que conteste le discours moins officiel, plus prosaïque de l'illustration de la page couverture. La figure de l'Amérindienne, figure qui porte le poids de l'Histoire, remet ce discours en question et confère au personnage féminin de l'œuvre un rôle de guide spirituel. Enfin, nous avons pu observer une grande symétrie dans l'articulation et la thématique de l'incipit et de l'explicit. Au prochain chapitre, nous tenterons de remonter à la genèse des personnages de *Volkswagen Blues*. Peut-être en arriverons-nous ainsi à mieux saisir leurs rôles et fonctions dans l'œuvre de Jacques Poulin.

## **DEUXIÈME PARTIE**

**GENÈSE DE *VOLKSWAGEN BLUES*  
ET INSCRIPTION DU SOCIOGRAMME DE L'AMÉRIQUE  
DANS *FAITES DE BEAUX RÊVES, LES GRANDES MARÉES*  
ET *VOLKSWAGEN BLUES***

Il ne faut pas juger les livres un par un. [...] Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec les livres écrits par d'autres personnes (VB p. 169).

Jacques Poulin

## Genèse de *Volkswagen Blues*

### Mise au point et perspectives

L'effritement de l'identité nécessite un retour à la genèse, affirme Fernand Dumont, «une remise en chantier de la mémoire historique» : «Lorsque s'effrite l'identité collective, ne faut-il pas se demander par quel processus elle s'était imposée autrefois, revenir à sa genèse, si l'on veut parvenir à une nouvelle conscience de soi<sup>1</sup>?» La mémoire collective est appelée à se souvenir. C'est alors que le discours identitaire prend place. Dans *Volkswagen Blues*, Jack et Pitsémine tentent de «parvenir à une nouvelle conscience» d'eux-mêmes. Leur discours identitaire les amène à se dire en Amérique et par là, à dire l'Amérique.

Bien sûr, il s'agit de personnages de romans en quête de leur identité individuelle, mais ces êtres de fiction, en interrogeant l'Histoire collective, se font porteurs de la mémoire du peuple qu'ils représentent. Derrière eux se profilent les peuples québécois, amérindien et étasunien à la recherche de leur propre identité.

Dans la deuxième partie de notre mémoire, nous comptons procéder avec un certain recul pour observer quand et comment s'inscrit le sociogramme de l'Amérique dans l'œuvre de Poulin. Pour imager notre perspective, disons que, dans la première partie, nous avons utilisé un microscope pour analyser quelques microstructures et que nous nous apprêtons maintenant à nous servir du télescope pour observer, dans le ciel poulinien, la constellation d'Amérique. Pour y arriver, nous effectuerons deux démarches, la première consistant à remonter à la genèse du projet d'écriture de *Volkswagen Blues* en puisant principalement dans les entrevues et articles se rapportant à Poulin, la seconde, en tentant de voir comment se construit le sociogramme de l'Amérique dans la fiction poulinienne, c'est-à-dire comment est vue, perçue et racontée l'Amérique par les personnages qui l'habitent.

---

<sup>1</sup> Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, p. 13.

## La genèse du projet d'écriture

Pour remonter à la genèse de *Volkswagen Blues*, deux sources s'offrent à nous : l'auteur et ses personnages.

Poulin parle de son projet d'écriture dans plusieurs entrevues. En 1979, un an après la publication des *Grandes Marées*, il identifie le sujet d'énonciation du roman sur lequel il a commencé à travailler :

- Avez-vous quelque chose sur le métier?
- J'ai commencé un roman. C'est encore très vague...
- Et ça parle de quoi?
- De l'Amérique<sup>2</sup>.

L'Amérique : son sixième roman parlera donc de l'Amérique. En 1984, quand paraît *Volkswagen Blues*, Poulin dit en avoir eu l'idée en découvrant la Piste de l'Oregon au cours d'un voyage effectué au moment où il achevait d'écrire *les Grandes Marées*<sup>3</sup>. Les ornières creusées par les roues de chariots, toujours visibles, toujours présentes, l'ont beaucoup impressionné : «C'est une découverte qui m'a ému. Une émotion historique très rare pour moi<sup>4</sup>»

Dans un article intitulé «l'Écrivain dans l'ombre», signé Nicole Beaulieu et paru dans la revue *Actualité*, un an après la publication de *Volkswagen Blues*, Poulin commente la quête de ses personnages en ces termes : «Je crois qu'ils cherchent, sans trop s'en rendre compte, quelle est la place que la conscience française occupe en Amérique, ou peut-être quelle est la part de l'âme québécoise qui est américaine<sup>5</sup>.» Il précise par là les deux pôles de leur quête identitaire: produits de deux cultures, la française et l'américaine (au sens étatsunien), ils cherchent à se reconnaître à la fois dans l'une et dans l'autre. Le commentaire de Jacques Poulin était les propos du critique François Ricard, quand il dit que le Québécois ne peut s'identifier que par rapport à deux «relais» :

<sup>2</sup> Entrevue réalisée par Gilles Dorion et Cécile Dubé pour la revue *Québec français*. Cette entrevue se retrouve intégralement dans *Romanciers du Québec*, Éditions *Québec français*, p. 147-154; la citation provient de la page 153.

<sup>3</sup> Jean-Paul Soulié, «Jacques Poulin après *Volkswagen Blues*. D'abord vivre une histoire d'amour», *La Presse*, 7 juillet 1984, p. B-3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. B-3.

<sup>5</sup> Nicole Beaulieu, «l'Écrivain dans l'ombre», *Actualité*, avril 1985, p. 78.

[...] je ne peux me situer, culturellement ou intellectuellement, que dans une sorte de souveraineté-association.

Deux de ces «associations», deux de ces «relais» fonctionnent présentement : le relais américain et le relais français ou européen (le relais canadien n'existe pas)<sup>6</sup>.

Cinq ans après la publication de *Volkswagen Blues* (1989), Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, dans une entrevue réalisée pour *Voix et Images*, rappellent à Jacques Poulin qu'il a «dit [...] que les Américains faisaient des romans d'action, et les Français des romans d'idées, et que les écrivains du Québec...» «et que les écrivains du Québec», s'empresse d'ajouter Poulin, «pouvaient écrire des romans qui feraient la synthèse entre le goût américain pour l'action et le goût français pour les idées. Oui, je me souviens d'avoir dit ça quelque part. Ça semble prétentieux, mais je trouve encore que c'est un projet intéressant. C'est une sorte de rêve québécois<sup>7</sup> !»

Poulin se rappelle parfaitement cette fameuse phrase puisqu'il la complète, mais il semble avoir de la difficulté à la recontextualiser. Où et quand l'a-t-il dite?

En fait, ce n'est pas tout à fait lui l'énonciateur de ce beau projet... c'est l'Auteur dans les *Grandes Marées* (1978), l'un de ses doubles fictifs, qui, lors d'une séance de dynamique de groupe, explique sa «théorie personnelle» du «grand roman de l'Amérique» :

En deux mots, voici : le roman français s'intéresse plutôt aux idées, tandis que le roman américain s'intéresse davantage à l'action. Or, nous sommes des Français d'Amérique, ou des Américains d'origine française, si vous aimez mieux. Nous avons donc la possibilité, au Québec, d'écrire un roman qui sera le produit de la tendance française et de la tendance américaine. C'est ça que j'appelle le grand roman de l'Amérique. (GM p. 170.)

Les propos de l'auteur Jacques Poulin sont pratiquement calqués sur ceux de l'Auteur des *Grandes Marées* ou vice versa. Dans chacun des fragments relevés se retrouvent les mêmes référents culturels et idéologiques ou paramètres identitaires. L'Auteur et l'auteur cherchent à définir le Québec par rapport à la France et aux États-Unis. Bref, cela saute aux yeux, entre le discours sur la littérature que tient Poulin et le discours de l'œuvre même, des liens plus qu'étroits sont tissés.

<sup>6</sup> François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, Coll. «Papiers collés», 1985, p. 187.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, «Entretien avec Jacques Poulin», *Voix et Images*/43, Automne 1989, p. 13.

Ainsi, le projet d'écrire «le grand roman de l'Amérique», était déjà clairement formulé dans les *Grandes Marées*, publié six ans avant *Volkswagen Blues* : il en faisait partie et c'est le personnage de l'Auteur qui le portait. C'est donc dire que l'Amérique hantait Poulin, comme ses personnages, bien avant *Volkswagen Blues*.

La suite du fragment des *Grandes Marées* est également fort révélatrice. Pour répondre à la question insidieuse de Marie qui cherche à comprendre les motifs qui incitent l'Auteur à croire qu'il est investi de «cette délicate mission», ce dernier répond : «J'ai marché sur la piste de l'Oregon.» (GM p. 170.) Comme Poulin! qui a parcouru à quatre reprises la piste de l'Oregon, ce qui lui a permis d'effectuer les recherches préalables à son sixième roman et de faire dire à l'Auteur des *Grandes Marées* :

comment les immigrants de la vieille Europe, les Allemands, les Slaves, les Hollandais, les Français, les Italiens, les Juifs, que les bateaux à aubes débarquaient à Indépendance, sur les bords du Missouri, se procuraient des chariots, des bœufs, des chevaux, des armes et des provisions, formaient des caravanes guidées par un homme qui s'appelait Buffalo Bill, Kit Carson ou Jim Bridger et, au mois de mai, entreprenaient avec leur famille, leurs biens et leurs troupeaux un fantastique voyage de trois mille kilomètres le long d'une piste qui les exposait aux rigueurs du climat, à l'enlèvement dans la boue et les dunes de sable, aux épidémies de choléra et aux attaques des hors-la-loi et des Indiens dont ils traversaient les territoires de chasse [...] afin d'atteindre, cinq mois plus tard, épuisés, les vallées fertiles de l'Oregon sur la rive du Pacifique, à l'autre bout du continent. (GM p. 171.)

Comme Jacques Poulin, l'Auteur a reçu un véritable choc en voyant les traces laissées par les chariots des pionniers :

— La Terre promise, dit-il, paraissant épuisé lui-même par les fatigues du voyage. Il se remit à bougonner et ses voisins immédiats comprirent qu'il avait reçu une sorte de choc en marchant dans les vieilles ornières creusées par les chariots; cela s'était passé dans le Nebraska, quelque part entre Fort Laramie et une curieuse formation géologique appelée Chimney Rock. (GM p. 171.)

Dans ces extraits des *Grandes Marées*, nous notons la présence de plusieurs motifs clés de *Volkswagen Blues*, entre autres, la longue et hasardeuse marche des immigrants sur la piste de l'Oregon, les Indiens et Chimney Rock (motif majeur de *Volkswagen Blues* que nous avons déjà longuement analysé), ce qui prouve que le projet de *Volkswagen Blues* (sixième roman) est non seulement conçu au moment où l'auteur termine les *Grandes Marées*, mais déjà bien engagé puisque, par le truchement de ces motifs, il s'ancre solidement dans la fiction du cinquième roman.

Les entrevues accordées par Poulin sont extrêmement révélatrices de la portée de son projet d'écriture, mais également de son positionnement idéologique, en tant qu'auteur québécois. Voici comment il perçoit l'idéologie de certains intellectuels des années 60 :

Cette obsession du Québécois pour le Québécois m'a toujours agacé, dit-il. Dans les années 60, il y avait chez les intellectuels une espèce de parti pris pour tout ce qui venait d'ici : chanson, cinéma, littérature. Mais une chanson n'est pas nécessairement bonne parce qu'elle vient de Vignault. Ce qui compte avant tout, c'est la qualité d'une œuvre, peu importe sa provenance<sup>8</sup>.

Poulin tient un discours d'ouverture à l'altérité en art, d'effacement des frontières ou des nationalités devant le chef d'œuvre universel. C'est ce qui l'amène à prendre ses distances avec l'idéologie de *Parti pris*. Il souhaite que le Québec cesse de se refermer sur lui-même, qu'il s'ouvre aux autres cultures et *Volkswagen Blues*, à sa façon, participe à cette nécessaire ouverture du Québec.

En somme, comme nous avons pu le constater, la théorie personnelle du grand roman de l'Amérique prônée en 1978 par le personnage de l'Auteur dans *les Grandes Marées* et les perceptions que l'auteur Jacques Poulin a de la littérature américaine et de la littérature française en 1989 se sont superposées et confondues. La culture québécoise actuelle est, pour l'auteur Jacques Poulin, comme pour son double fictif, l'Auteur dans *les Grandes Marées*, le produit métissé de ce double héritage culturel à la fois américain et français.

### **Un écrivain, son frère et une jeune femme en Amérique**

Les fragments d'entrevues et de fiction que nous avons relevés nous orientent graduellement vers la genèse du projet d'écriture de *Volkswagen Blues*, mais leur éclairage demeure partiel et oblique en regard de la signification de l'œuvre. Pour faire toute la lumière sur ce roman, il faut le rattacher non seulement aux *Grandes Marées*, mais également à *Faites de beaux rêves*. Pourquoi regrouper ces trois romans? Parce qu'ils mettent en scène trois personnages d'une récurrence frappante par l'entremise desquels le sociogramme de l'Amérique s'inscrit, se développe et se déploie.

---

<sup>8</sup> Nicole Beaulieu, «l'Écrivain dans l'ombre», *Actualité*, avril 1985, p. 78.

Notre hypothèse est la suivante : Jack, Pitsémine et Théo ne sont pas nés avec *Volkswagen Blues*, mais bien, quelque dix ans plus tôt, dans *Faites de beaux rêves* (1974). Ils sont issus d'une lignée de personnages types qui incarnent, habitent et nomment l'Amérique.

**Tableau des principaux personnages du triptyque :**

	<b>L'écrivain</b>	<b>Le frère</b>	<b>La jeune femme</b>
<b>F.D.B.R</b>	Amadou	Théo	Limoilou
<b>G.M</b>	Teddy L'Auteur	Théo	Marie
<b>V.B</b>	Jack	Théo	Pitsémine

Dans les trois romans, nous retrouvons un écrivain, son frère aventurier ainsi qu'une jeune femme, fervente lectrice et conteuse émérite. Ces trois personnages types se «réincarnent» depuis *Faites de beaux rêves*. L'écrivain et sa compagne changent de nom et évoluent, mais assument toujours, d'un roman à l'autre, la même fonction. Pour sa part, Théo conserve son nom, ou son identité intrinsèque, et sa fonction jusqu'à la fin du triptyque. Qui plus est, tous ces personnages énoncent un discours sur l'Amérique qui se construit, se renforce et se complète au fil du triptyque.

Or, de quelle Amérique parlent-ils? Qu'en disent-ils? Comment se la représentent-ils? Bref, comment se construit le sociogramme de l'Amérique dans le triptyque constitué par *Faites de beaux rêves*, *Les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*?

Les trois romans pouvant être conçus comme une seule grande phrase constituée de trois propositions, nous passerons d'une lecture linéaire du triptyque, lecture de type syntagmatique, à une lecture verticale pratiquée sur l'axe paradigmatique, sorte de lecture typologique qui nous amènera graduellement, d'un roman à l'autre, à analyser la grande phrase que constitue le triptyque et à refaire le parcours des personnages. Mais avant d'amorcer la lecture du sociogramme de l'Amérique, c'est-à-dire de l'«ensemble mouvant

de représentations en suspens dans le texte<sup>9</sup>», «d'images-idées<sup>10</sup>» générées par l'Amérique dans le triptyque, il importe de cerner l'ancrage spatio-temporel de cette Amérique.

### **Lire les cartes de l'Amérique**

Géographiquement, le triptyque fait référence à l'Amérique du Nord, plus précisément, au Québec et aux États-Unis. Les personnages de *Faites de beaux rêves* se retrouvent au Mont-Tremblant, ceux des *Grandes Marées*, sur l'île Madame, et ceux de *Volkswagen Blues* prennent la route qui les mène de Gaspé à San Francisco. Voilà comment se présente *spatialement* le triptyque.

Au plan temporel, deux Amériques sont mises en scène de *Faites de beaux rêves* à *Volkswagen Blues* : l'Amérique du passé et l'Amérique actuelle. L'Amérique du passé se subdivise en deux périodes : celle d'avant 1534, une Amérique amérindienne au passé lointain, et celle d'après 1534, une Amérique française au passé plus récent. L'Amérique actuelle, représentée dans le triptyque, couvre la fin du XX<sup>e</sup> siècle, plus précisément la période 1970-1984 (dates de parution des premier et dernier romans).

Ceci dit, pour dégager le sociogramme de l'Amérique dans le triptyque, nous analyserons chaque roman par ordre de parution : nous donnerons d'abord un bref résumé de l'action, situerons ensuite temporellement la ou les Amériques dont il est question, étudierons le nom, l'origine, le discours ainsi que la quête de la jeune femme, de l'écrivain et de son frère. Nous expliquerons la nature des relations qui s'établissent entre les personnages et leur évolution de *Faites de beaux rêves* à *Volkswagen Blues*.

---

<sup>9</sup> Cité par Régine Robin dans «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *Discours social*, vol.5, nos 1-2, 1993, p. 13; tiré de Claude Duchet, «La Manoeuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologie dans *L'Espoir*», *Revue des sciences humaines*, 204, 1986, p. 115.

<sup>10</sup> Cité par Régine Robin dans «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *Discours social*, vol.5, nos 1-2, 1993, p. 13; tiré de Claude Duchet, «Pathologie de la vie zolienne», in *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, sous la direction de S. Michaud, Paris, José Corti, 1988, t.1, p. 88.

## Inscription du sociogramme de l'Amérique

### *Faites de beaux rêves : une Amérique qui tourne en rond*

L'histoire se déroule au circuit du Mont-Tremblant, la fin de semaine du 19-20 octobre 1970. Limoilou, Amadou et Théo assistent au Grand Prix du Canada, «épreuve inscrite au Championnat du monde des conducteurs de Formules 1» (FDBR p. 7). Le lundi suivant, Amadou se retrouve seul : Limoilou l'a quitté pour Matousalem et son frère Théo, reporter de courses, se dirige vers New York où se tiendra le prochain Grand Prix des États-Unis.

Dans *Faites de beaux rêves*, l'Amérique actuelle ou, plus précisément, le Québec en Amérique est représenté par Amadou et Théo, des passionnés de la course automobile. Limoilou, qui les accompagne et qu'ils aiment tous les deux, s'inscrit également dans cette Amérique du présent, mais elle fait resurgir le passé de l'Amérique originelle amérindienne dans un épisode sur lequel nous nous attarderons.

### Limoilou

L'Amérique originelle est mise en scène par Limoilou qui tient son prénom de Théo, comme nous l'apprend Amadou : «— C'est le nom que mon frère Théo lui a donné. Théo dit qu'il y a un vieux manoir qui s'appelle Limoilou dans un petit village de la Bretagne, tout près de Saint-Malo. Mon frère Théo est un grand voyageur devant l'éternel...» (FDBR p. 117.)

*Le petit Jean, dictionnaire des noms propres*, précise que «[l]e toponyme [Limoilou] rappelle le site d'un manoir que Jacques Cartier possédait dans la paroisse de Paramé, près de Saint-Malo, en France<sup>11</sup>». Par conséquent, derrière le prénom *Limoilou* se profile Jacques Cartier, le propriétaire du dit manoir en France, qui deviendra, dans *les Grandes Marées* et surtout dans *Volkswagen Blues*, un personnage emblématique d'une grande importance. Le personnage de Limoilou est donc, en premier lieu, rattaché "toponymiquement" à l'Amérique française, la figure de Jacques Cartier s'y superposant en

---

<sup>11</sup> Jean Courmoyer, *Le petit Jean, Dictionnaire des noms propres du Québec*, Montréal, Stanké, 1993, p. 481.

arrière-plan, et en second lieu, associé à l'Amérique amérindienne, comme l'illustre un épisode particulièrement révélateur de *Faites de beaux rêves*.

Il s'agit de celui où les personnages féminins, Limoilou, Jane et la Ceinture Verte, ont décidé de faire «une grande fresque historique» à l'occasion d'un souper aux crêpes bretonnes «à cause de Jacques Cartier» (FDBR p. 108). Encore là, mais cette fois-ci de façon explicite, soit par l'évocation du nom du grand découvreur, l'Histoire de l'Amérique française prend place. La Ceinture verte se déguise en paysanne bretonne, Jane, qui devait originellement jouer le rôle de Madeleine de Verchères décide, à la toute dernière minute, d'incarner Calamity Jane, et Limoilou se métamorphose en une indienne prénommée Kateri.

Poulin fait sûrement référence ici à Kateri Tekakwitha, «jeune Iroquoise, née à Auriesville (Canada) [1656-1680] [qui] a été béatifiée en 1980<sup>12</sup>», mais le texte du roman ne le précise pas :

Elle avait une longue robe blanche qu'Amadou n'avait jamais vue, un bandeau de cuir sur le front et ses cheveux noirs étaient tressés en deux longues nattes qui descendaient sur sa poitrine. Des petites taches rouges étaient peintes sur ses joues. (FDBR p. 109.)

Dans cette mise en scène, les trois personnages féminins incarnent, respectivement, l'identité française, — la Ceinture verte rappelle la paysanne bretonne et Jacques Cartier — l'identité américaine, — Jane s'identifie à Calamity Jane de préférence à Madeleine de Verchères, héroïne québécoise — et l'identité amérindienne — Limoilou devient Kateri, une jeune Iroquoise. Alors que l'identité québécoise est supplantée par l'identité américaine, l'identité amérindienne s'affirme haut et fort par la bouche de Limoilou-Kateri.

Un peu plus loin dans le roman, il est dit que Kateri est née d'un père Iroquois, originaire «de la tribu des Agniers» (FDBR p. 117), et d'une mère Algonquine. Plus aucun doute sur l'identité du personnage! Même si le nom de Kateri ne figure pas dans le roman, Poulin fait ici référence à Kateri Tekakwitha «née d'une Algonquine chrétienne et d'un Agnier païen en 1656 <sup>13</sup>», comme le confirme le *Dictionnaire biographique du Canada*.

---

<sup>12</sup> *Dictionnaire des noms propres*, Paris, Larousse/France Loisirs, 1980, p. 1592.

La figure de Kateri Tekakwitha a été mise en évidence par l'Histoire du Canada enseignée au Québec jusqu'à la fin des années 50.

<sup>13</sup> *Dictionnaire biographique du Canada*, Vol. 1, 1000-1700, Éditions du Centenaire, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 649. Nous soulignons.

Kateri Tekakwitha est une figure importante de l'amérindianité convertie au christianisme. Elle fut, rappelons-le, la première Indienne à être béatifiée, et ce, trois siècles après sa mort... L'Histoire nous dit qu'elle a adopté le christianisme, prononcé le vœu perpétuel de virginité en 1679, ce qui lui a valu le titre de *Lys des Agniers*. Son esprit de pénitence était très grand, sa spiritualité, développée : «les lignes de force de la spiritualité [...] étaient une extraordinaire pureté d'âme et de corps et une charité efficace à l'égard de tous. [...] En 1744, le père de Charlevoix écrivait qu'elle était "universellement regardée comme la Protectrice du Canada"<sup>14</sup>. Dans *Volkswagen Blues*, la quête de la métisse comportera également une dimension spirituelle puisque Pitsémine cherche à se «réconcilier avec elle-même» (VB p. 81).

Dans *Faites de beaux rêves*, Limoilou prend les traits de Kateri pour raconter la légende de l'Amérique<sup>15</sup>. Cette légende que tous les Iroquois connaissent, précise-t-elle, explique comment l'Amérique du Nord a été créée, soit à partir d'une motte de terre ramenée par un petit rat musqué à la Femme Céleste pour qu'elle la déposât «au milieu du dos de la grande tortue de mer» (FDBR p. 113) :

Il y a bien des hivers, [...] l'espace était rempli par un vaste océan [...] la lumière n'existait pas et [...] tout était ténébres. Plus loin au-dessus, il y avait un Monde Céleste. C'était la Terre des Esprits bienheureux. Le Grand Esprit vivait dans ce monde avec sa femme qui attendait un enfant. Dans le Monde Céleste poussait un Grand Arbre.[...]. C'était un arbre sacré qui se dressait au centre de l'univers. Un jour, la femme [...] demanda à son mari de prendre l'écorce aux racines du Grand Arbre. [...] À la fin il consentit et déracina le Grand Arbre, [ce qui fit] un grand trou [par lequel ils] virent le Monde d'En Bas recouvert d'eau et entouré de nuages épais. [Dans] le monde d'En Bas [...] il n'y avait pas d'hommes. Il décida alors d'envoyer sa femme, qui attendait un enfant, pour peupler le Monde d'En Bas. [Les animaux lui portèrent secours et] la grande tortue de mer consentit à la recevoir sur son dos. [Comme il n'y avait] rien d'autre que l'océan et le ciel, les animaux [...] décidèrent de ramener un peu de terre du fond de l'océan, pour que la Femme puisse planter les racines qu'elle avait apportées du Monde Céleste. [...] [Plongèrent] les oiseaux plongeurs [...], le castor [puis] le petit rat musqué [qui, heureusement, réussit à ramener de la terre]. Puis la Femme se mit à marcher en rond autour de la motte de terre dans le sens où le soleil va. Aussitôt la tortue se mit à grandir et la toute petite motte de terre aussi. Elle devint bientôt une grande île que l'on appelle maintenant l'Amérique du Nord. (FDBR p. 111-113.)

Ce récit de genèse appartient à la tradition amérindienne. Jacques Poulin l'a écrit en s'inspirant d'un récit lu ou entendu, qu'il a ensuite légèrement remanié, les motifs le

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 649-650.

<sup>15</sup> La légende occupant deux pages et demie du roman, nous n'en avons conservé que les passages les plus importants. Nous avons souligné les éléments clés de la légende.

constituant étant les mêmes que ceux que l'on retrouve dans d'autres récits de genèse d'origine amérindienne. Il s'apparente à celui des Hurons-Wendat pour qui :

le monde originel était une vaste étendue d'eau surmontée d'un ciel-coquille sur lequel vivaient un peuple d'êtres semblables aux humains : la fille du chef étant tombée malade, le chaman ordonna qu'on creuse une tranchée autour d'un pommier sauvage et qu'on en approche la jeune fille. Un morceau de ciel-coquille se détacha et la jeune fille tomba vers l'eau; elle fut secourue de justesse par deux Oies qui la recueillirent sur leurs ailes. On la porta à la Grande Tortue qui réunit tous les animaux et envoya successivement la Loutre, le Rat musqué, le Castor et le Crapaud femelle pour chercher au fond de l'eau un peu de terre. Le Crapaud femelle réussit là où les autres avaient échoué et avec la terre, forma sur la carapace de la Grande Tortue l'île du Monde sur laquelle les humains, ses descendants, vivent aujourd'hui<sup>16</sup>.

À peu de différences près, il s'agit de la même légende. Dans les deux versions, le monde des êtres humains est originellement liquide. Une femme céleste tombe du ciel. Elle est sauvée par les animaux et se retrouve sur la Grande Tortue. Avec un peu de terre que lui rapporte un animal, elle forme notre monde.

La version de la légende de l'Amérique racontée par Kateri se rapproche également du mythe Pikuni de la création, où il est question du «monde d'en bas», d'animaux (loutre, plongeon, castor, rat musqué) qui plongent pour aller chercher le grain de sable, et de «l'île flottante» qui naîtra du grain de sable<sup>17</sup>. Dans le *Dictionnaire des symboles*, à l'article consacré au mot «tortue», le même mythe est relaté en ces mots :

La Grand-Mère des hommes tombe du ciel sur la mer, selon les Iroquois; il n'y avait alors pas de terre. La Tortue recueille la Grand-Mère sur son dos que le rat musqué recouvre de vase remontée du fond de l'océan. Ainsi se forme peu à peu sur le dos de la tortue la première île, qui deviendra la terre tout entière; ce mythe, selon Kriekeberg, serait d'origine algonkine<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Pierre Beaucage, «Les animaux dans les mythes», in *L'Oeil amérindien*, sous la direction de Hélène Dionne, Sillery, Musée de la civilisation/Les éditions du Septentrion, 1991, p. 37. C'est moi qui souligne.

<sup>17</sup> Claude Mélançon, «Mythe Pikuni de la création» d'après Wissler et Duvall, *Légendes indiennes du Canada*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, p. 87-89.

<sup>18</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 957. Nous soulignons les éléments importants.

Si la légende est «d'origine algonkine», Kateri l'aurait donc apprise de sa mère. Mais comme le mythe est répandu dans toutes les tribus indiennes d'Amérique, les Iroquois avaient sûrement, eux aussi, une version très semblable du mythe de la genèse.

D'autre part, Pierre Beaucage écrit: «Pour les autochtones du Nord comme pour ceux du Sud, le monde provient d'une mise en ordre progressive du chaos. Il a fallu et il faut encore une grande force pour former et maintenir cet ordre. Cette force apparaît symbolisée par les grands animaux [dont] la tortue, lente, mais symbole d'obstination et de sagesse...» (D'après Wissler et Duvall, «Mythe Pikuni de la création», *Légendes*

En introduisant le mythe autochtone, Poulin fait place au discours amérindien dans son œuvre, donne la parole à ces peuples, ouvre la porte à leurs mythes, à leur culture et à leur Histoire en Amérique. L'Amérique originelle amérindienne se dit dans *Faites de beaux rêves*. Et si ce discours prend place dans l'œuvre de Poulin, c'est que l'auteur a préalablement capté le discours social, la rumeur discursive proamérindienne qui circulait déjà, dans les années 1970, au Québec, rumeur qui ne cessera de se faire entendre depuis. Limoilou, quand elle joue Kateri, ressuscite l'Amérique amérindienne au moment où Jacques Cartier en prend possession au nom du roi de France. Elle peut donc être considérée comme l'ancêtre de Pitsémine qui, dans *Volkswagen Blues*, se fait le porte-parole du peuple amérindien en relatant plusieurs pages de son Histoire. Le discours de ces deux héroïnes, leur quête et leur origine ne mentent pas. Limoilou-Kateri et Pitsémine sont métisses toutes les deux : Kateri est d'origine iroquoise (par son père) et algonquine (par sa mère), donc amérindienne et "métisse", d'une certaine façon<sup>19</sup> ; Pitsémine est montagnaise (par sa mère) et blanche (par son père), donc métisse, elle aussi. Elles poursuivent, toutes les deux, une quête spirituelle.

Limoilou, alias Kateri, porte au visage des marques qui intriguent Amadou :

- [...] Pourquoi avez-vous des marques sur les joues et autour des yeux?
  - La petite vérole, dit-elle. Toute la famille a eu la petite vérole quand j'avais quatre ans.
  - Excusez-moi.
  - Un jour, quand j'aurai trouvé ce que je cherche, les marques vont disparaître et je serai très belle.
  - Je vous trouve très belle maintenant, dit-il. Et qu'est-ce que vous cherchez, Kateri?
  - J'en sais rien, dit-elle calmement et sans amertume. Et vous?
  - Moi?
  - Oui, Calamity Jane a dit que vous étiez écrivain...
- (FDBR p. 118-119.)

La petite vérole, on le sait, est une maladie qu'apportèrent les colonisateurs européens en Amérique, maladie qui décima les Amérindiens, dont toute la famille de Kateri Tekakwitha : «En 1660, [la mère de Kateri Tekakwitha] fut emportée par la petite

---

*indiennes du Canada*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, p49). La tortue occupe une «fonction de support du monde, gage de sa stabilité, [ce qui] l'apparente aux plus hautes divinités». Elle est le «cosmophore, le porteur du monde», comme l'indiquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant à la page 956 du *Dictionnaire des symboles*

<sup>19</sup> Les deux tribus étaient ennemies à l'origine, comme en témoignent certains historiens: «Entre les Algonquins Delawares et les Ottawas, s'opposait un autre peuple, souvent en lutte avec eux: les Iroquois». Voir René Thévien et Paul Coze. *Mœurs et histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Payot, 1992, p. 22.

vérole avec son mari et son dernier-né. La jeune Catherine [Kateri] faillit mourir aussi, le visage grêlé et fortement atteinte aux yeux<sup>20</sup>.»

Dans ce court dialogue, Kateri, alias Limoilou, dit que les marques laissées par les premiers contacts avec les Européens (l'Histoire en témoigne) vont disparaître quand elle aura trouvé ce qu'elle cherche. La quête de Kateri-Limoilou interroge l'Histoire de l'Amérique originelle. Par la bouche de ce personnage, un procès est intenté à ceux qui modifièrent le cours de l'Histoire des premiers habitants de l'Amérique et apportèrent la mort en Amérique. Pitsémine tiendra un discours similaire dans *Volkswagen Blues*.

Dans *Faites de beaux rêves*, Jacques Cartier a vu mourir le Grand rêve de l'Amérique (FDBR p. 117). Kateri doit guérir en elle cette mort qu'apporta le découvreur au peuple amérindien, en même temps qu'il lui fit cadeau de la petite vérole. C'est pourquoi elle dit à Amadou : «Un jour, quand j'aurai trouvé ce que je cherche, les marques vont disparaître et je serai très belle<sup>21</sup>.» (FDBR p. 118.) Pour le moment, elle ne sait trop ce qu'elle cherche, mais elle est consciente de la nécessité de s'engager dans une quête pour soigner le mal fait à son peuple. Pitsémine entreprendra une quête semblable pour guérir ses blessures et découvrir sa véritable identité.

L'image de la jeune amérindienne, de sa culture, de ses mythes, et l'urgence de sa quête en Amérique sont donc déjà présentes dans *Faites de beaux rêves* publié en 1974. Quelque dix ans plus tard, le personnage de Pitsémine se référera également à l'Histoire de l'Amérique originelle amérindienne, mais son discours virulent dénoncera le destin tragique que connurent les premiers habitants de l'Amérique. Pour le moment, dans *Faites de beaux rêves*, l'Amérique originelle est défigurée, malade, en quête de guérison, à l'image de Kateri marquée par la petite vérole. La fiction poulinienne associe donc 1534 à la mort du Grand rêve de l'Amérique.

---

<sup>20</sup> *Dictionnaire biographique du Canada*, Vol. 1, 1000-1700, Éditions du Centenaire, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 649.

<sup>21</sup> En ce qui concerne les marques laissées par la petite vérole sur le visage de Kateri Tekakouitha, on peut lire à la page 650 du *Dictionnaire biographique du Canada* qu'«après sa mort, le père Cholenec s'aperçut que les traits de Kateri, marqués par la petite vérole, s'étaient merveilleusement embellis».

## Théo et Amadou

Comme l'illustre le tableau des personnages, Théo est le seul qui conserve son nom et son identité dans *Faites de beaux rêves*, *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*. Tout au long du triptyque, Théo, comme le suggère l'étymologie de son nom, sera un dieu pour son jeune frère écrivain. Amadou, nom donné à une «substance molle, spongieuse, provenant d'un champignon qui, imbibé de salpêtre, prend feu facilement<sup>22</sup>», met en relief le manque de vigueur, d'énergie, de vivacité du frère de Théo. Cependant, tout comme Théo, on peut aussi voir en Amadou, le doux ami :

[Théo] s'approcha d'Amadou et l'examina avec curiosité. Ensuite il dit :  
 — Moi, mon pilote c'est Jackie Stewart.  
 — Lui, c'est Jim Clark, dit-elle.  
 — Jimmy était taciturne lui aussi et il était doux.  
 (FDBR p. 12.)

Le projet de création du personnage Théo se trouve formulé, la première fois, par Noël dans *le Cœur de la baleine bleue* : «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. Élise et moi, on ne s'était jamais parlé pour vrai.» (CBB p. 138.) Dans *Faites de beaux rêves*, Théo est né, mais au lieu de prendre les traits de son homonyme, Théo Van Gogh, et de jouer le rôle du grand frère protecteur, il choisit de ressembler plutôt à l'artiste Vincent Van Gogh, comme en témoigne la force de sa personnalité.

Dans les trois romans, la relation du personnage Théo avec Vincent Van Gogh sera constamment rappelée. Dans *les Grandes Marées*, Marie demande à Teddy : «- L'histoire de ton frère, c'est à cause de Van Gogh et des *Lettres à son frère Théo*? [...] — Oui, répondit-il simplement.» (GM p. 83-84.) Dans *Volkswagen Blues*, Jack dit qu'il aime Renoir mais que Théo préfère Van Gogh : «Lui, il préférerait Van Gogh à cause de la force de...» (VB p. 104-105). Jack ne termine pas sa phrase : «la force de...» sa personnalité? son œuvre? «Chez [Van Gogh], la personnalité, la morale, la vie et l'œuvre forment, à un degré exceptionnel, un seul tout<sup>23</sup>», affirme Jaspers, un spécialiste du peintre.

<sup>22</sup> *Dictionnaire Quillet de la langue française*, Paris, Librairie Aristide Quillet, Vol.1 (a-ap). Étymologiquement, le mot viendrait du provençal et signifierait «amoureux». Voir *Dictionnaire historique de la langue française*.

<sup>23</sup> Cité par Michel Robin dans *Van Gogh ou la remontée vers la lumière*, Paris, Librairie Plon, coll. «La recherche de l'absolu», 1964, p. 10 et 11; tiré de Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh*, p. 240.

Théo et Amadou coexistent dans un dualisme permanent. Leur façon d'être présents au monde s'oppose diamétralement.

Théo est le guide. Il est si sûr de lui qu'il considère comme faisant partie de ses prérogatives de diriger et de régir tous ceux qui l'entourent. Il boit, sacre, fume, sait séduire les femmes, vogue d'aventure en aventure. Sa masculinité brute fascine Amadou. Il maîtrise ses émotions, ne les exprime d'ailleurs que sous l'effet de l'alcool. C'est un éternel nomade, un boulingueur convaincu que rien ne peut lui résister. Il mène rarement à terme ses reportages, ce qui lui vaut une très mauvaise réputation :

[...] il se voyait refuser l'accès au paddock parce qu'il buvait comme un trou et critiquait à la fois les décisions à courte vue de la Commission sportive internationale et la prudence excessive de l'Association des Pilotes de Grand Prix. (FDBR p. 18.)

Le mauvais garçon, le dur, le rebelle, le contestataire qui croit avoir toujours raison, voilà Théo créé originellement dans *Faites de beaux rêves*. Rien ne lui résiste, même pas le Smith & Wesson, une pièce de collection volée dans un musée aux États-Unis (FDBR p. 161). Dans *Volkswagen Blues*, ce sera une carte ancienne qu'il volera dans un musée et ce vol lui vaudra l'incarcération.

Cependant, quand Théo raconte des anecdotes se rapportant à Carroll Shelby, pilote du Texas, qu'il voit en Fangio «le meilleur pilote de tous les temps» (FDBR p. 126), qu'il décrit le circuit du Nurburgring (FDBR p. 128), et surtout qu'il essaie de dire qui était Jim Clark, l'idole d'Amadou : «[...] il y avait quelque chose qu'on avait jamais vu avant lui. Une sorte de douceur, mais de force en même temps» (FDBR p. 129-130), il séduit littéralement Amadou et Limoilou. Par sa façon de raconter, il donne vie à Jim Clark, le coureur auquel s'identifie Amadou, insuffle un souffle nouveau à tous les héros de la course automobile.

Théo est un conteur né. Il invente des histoires, souffle à Poulin les noms de ses personnages, baptise Limoilou, puis Jack.

Tout le contraire de Théo, Amadou se fond au paysage. On parle de lui à la troisième personne, comme s'il était invisible. Les femmes l'aiment pour sa douceur, toute à l'opposé du machisme de Théo. Il refuse de s'affirmer comme écrivain, préfère se voir

comme un simple scripteur. Serait-ce pour cette raison que les histoires qu'il raconte n'ont jamais de fin<sup>24</sup>? Difficile à vivre, ce handicap majeur pour un auteur.

Il y a donc, au point de départ, dualisme chez les personnages masculins. Théo se présente comme le héros auquel sont associées la force, l'affirmation, tandis qu'Amadou est l'antihéros effacé, tout en douceur, qui préfère la retraite au combat. Théo est le grand conteur de la tradition orale qui sait séduire son auditoire; Amadou, le simple commis aux écritures qui n'arrive pas à terminer ses histoires.

Théo et Amadou ont partagé leur enfance et leur adolescence, au cours desquelles se sont construits leurs principaux référents culturels. Ceux-ci sont convoqués lorsqu'ils parlent de cinéma américain. Ils s'y connaissent tous les deux assez bien, mais la mémoire de Théo est étonnante à cet égard, comme le démontre ce dialogue :

- Merci vieux frère, dit Théo en faisant une grimace comique. Les jambes de Jane, qu'est-ce que t'en penses?
- Marlen Dietrich, dit Amadou.
- *L'Ange bleu*?
- Oui. Je pense aussi à un autre film. Une vieille comédie musicale. Ça te dit rien? Une danseuse avec des jambes extraordinaires et il y avait aussi Gene Kelley dans le film.
- *Singing in the Rain*?
- Oui.
- Alors c'était Cyd Charisse, dit Théo. (FDBR p. 68.)

Côté musique, les palmarès américain, français et québécois figurent, en même temps, au répertoire de Théo :

Quand il ne parlait pas, Théo fredonnait un pot-pourri très spécial, un vrai jackpot où se mélangeaient des airs comme *It's a Long Way... Petit papa Noël... J'irai la voir un jour*. De temps en temps, il faisait des imitations. Il chantait *Because of you* en copiant la voix traînante et éraillée de Louis Armstrong. Il imita aussi Félix et Brassens puis Bob Dylan en chantant la berceuse *Winterlude*. (FDBR p. 54.)

Le discours proaméricain de Théo s'exprime de façon assez radicale dans l'épisode de *Raquel Welch*, le modèle antiféministe par excellence. Théo affiche alors ses préférences pour la culture américaine au détriment de la culture française quand il raconte à Amadou le rêve éveillé qu'il a fait, Place de l'Étoile à Paris :

---

<sup>24</sup> Voir à cet effet l'excellent article de Gilles Marcotte, «Jacques Poulin: histoires de zouaves» dans *Littérature et circonstance*, l'Hexagone, Essais littéraires, 1989, p. 292-303.

- Et sais-tu quelle personne j'aurais voulu voir, en train de remonter majestueusement les Champs-Élysées depuis l'Obélisque jusqu'à l'Arc de Triomphe?
- Jeanne d'Arc sur son cheval!
- Raquel Welch! dit Théo. Raquel Welch toute nue et à pied. Et j'aurais voulu que tous les maudits Français et tous les étrangers assis aux terrasses des cafés tout le long des Champs-Élysées se lèvent, tabarnak, et s'approchent du bord du trottoir pour la voir passer et admirer gratuitement le spectacle! (FDBR p. 80.)

On sent l'humour de Poulin quand il laisse Théo proclamer haut et fort son appartenance culturelle à l'Amérique contemporaine hollywoodienne, juste après que son jeune frère intellectuel ait évoqué, par la figure de Jeanne d'Arc sur son cheval, une belle page de l'Histoire de France. François Ricard dirait de Théo qu'il a choisi le relais américain de préférence au relais français, ce qui représente, aux yeux du critique, la voie de la facilité :

Il y a une sorte de loi de pesanteur qui joue ici en faveur des USA, si bien que la moindre inertie, le moindre relâchement de ma part augmente automatiquement mon insertion dans le réseau américain. Les USA sont notre pente naturelle<sup>25</sup>.

Théo s'identifie à l'aspect le plus voyant de la culture de masse USA, celle des grandes «stars» du cinéma, de la course automobile, de la haute performance dans tous les domaines. Dans *Faites de beaux rêves*, cette Amérique du présent est à l'image de la piste de course où évolue l'action; elle ressemble à un cercle sans fin où des héros tentent de modifier le cours du temps. L'Amérique de Théo tourne en rond; comme lui, elle s'étourdit dans la vitesse et l'alcool.

Théo est journaliste spécialisé dans le sport automobile, ce qui l'amène à parcourir le monde, donc à adopter le nomadisme par plaisir et comme mode de vie. Sa quête ne comporte pas de perspective historique. C'est une quête incessante du présent, de l'instant, qu'il exprime de la façon suivante :

- Si tu réussis à te concentrer parfaitement durant une course, dit Théo, il peut se passer des choses extraordinaires : la voiture devient le prolongement de ton corps, tes sens deviennent plus aiguisés, le paysage défile au ralenti et la sensation de vitesse disparaît.

Il s'arrêta un instant.

---

<sup>25</sup> François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, Coll. «Papiers collés», 1985, p. 188.

— Alors le temps s'élargit, ajouta-t-il. Et il se tut. (FDBR p. 127-128.)

Courir pour élargir le temps. Courir pour en modifier les effets. Courir pour prouver qu'on est plus fort que lui, plus fort que le temps : telles sont les aspirations de Théo. De l'action avant tout. Même si ça tourne en rond... Dans *Faites de beaux rêves*, Théo est un homme d'action et un nomade tandis que son frère écrivain est un homme de contemplation qui a besoin de sédentarité pour s'assumer. C'est sûrement pour ces raisons qu'Amadou refusera de suivre Théo au Grand Prix des États-Unis, comme à celui du Mexique, et qu'on le retrouvera au début *des Grandes Marées*, seul sur une île déserte.

## *Les Grandes Marées* : une île en Amérique

Le roman raconte l'histoire de Teddy, un traducteur de bandes dessinées, qui vit seul sur son île, se consacrant entièrement à son travail. Son patron l'a installé sur l'île Madame pour qu'il y soit heureux. Soucieux du bien-être de Teddy, il lui envoie une compagne. Marie arrive sur l'île avec son chat, Moustache, qui fait tout de suite bon ménage avec Matousalem, le chat de Teddy, ce qui fait bien augurer des relations qu'établiront leurs maîtres. Par la suite, l'hélicoptère amène Tête heureuse, la femme du patron, faire un peu de nudisme sur l'île. Enfin, l'Auteur et le professeur Mocassin débarquent, suivis de l'Homme ordinaire, de l'animateur et enfin du Père Gélisol. Bref, l'île est envahie et Teddy refuse de se battre pour prendre sa place, comme le souhaiterait Marie : il sera expulsé de l'île.

Le discours des *Grandes Marées* a pour objet principal l'Amérique actuelle, mais le roman conserve, en arrière-plan, quelques scènes de l'Amérique du passé. Marie, le professeur Mocassin et l'Auteur évoquent brièvement cette Amérique d'hier : Marie, lorsqu'elle relate l'histoire de «l'île du Massacre où des Iroquois [ont] exterminé deux cents Micmacs à l'époque du second voyage de Jacques Cartier» (GM p. 93) ; Mocassin, quand il fait le récit détaillé des trois voyages de Jacques Cartier (GM p. 89); et l'Auteur, lorsqu'il raconte la longue et difficile traversée du continent américain des immigrants de la vieille Europe en quête de la Terre promise (GM p. 171).

### Marie

Tout au long du roman, Marie témoigne de son appartenance à l'Amérique de la fin du vingtième siècle. C'est une femme libérée, énergique et combative.

Le prénom «Marie» est un anagramme de aimer. Dans *les Grandes Marées*, nous sommes en présence de l'une des nombreuses Marie de l'œuvre de Poulin : il y a la petite Marie dans *Jimmy*, la vieille Marie dans *le Cœur de la baleine Bleue*, Marie dans *les Grandes Marées*, Marika (formé de Marie et K) dans *le Vieux Chagrin*, et Marie dans *la Tournée d'automne*. Elles se prénomment toutes Marie peut-être parce qu'elles représentent, justement, la femme à aimer<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Le roman *Frontières ou Tableaux d'Amérique* (1995) de Noël Audet est constitué de sept tableaux au centre desquels se retrouvent sept Marie. Il serait intéressant d'étudier toutes les Marie qui hantent le roman

Marie, dans *les Grandes Marées*, a les mêmes antécédents familiaux que la petite Mary dans *Jimmy* : sa «mère était une nageuse de longue distance» (GM p. 119) et son «père était pilote de bateau» (GM p. 40). Quelques pages plus loin, elle parle de son professeur Simon qui lui donnait des cours de lecture ralentie (GM p. 47). Or, Simon est l'un des personnages du *Cœur de la baleine bleue*. Par conséquent, Marie serait la *réincarnation* de Charlie la baleine bleue qui, à l'origine, était Mary, la petite Mary qui partageait le sac de couchage de Jimmy. Il s'agit donc du même personnage qui a vieilli et se présente dans *les Grandes Marées* comme une femme libérée, autonome, directe, traits de personnalité que nous retrouverons, par ailleurs, chez Pitsémine, dans *Volkswagen Blues*.

Aux plans physique et relationnel, Marie et Pitsémine sont différentes de Limoilou. Le diminutif Lili, utilisé par Théo pour désigner Limoilou, évoque les deux fonctions attribuées à l'héroïne : elle *lit* et se retrouve au *lit* avec Théo et Amadou. Dans les romans subséquents, la conteuse au fort sex-appeal cède la place à des femmes aux traits androgynes. Marie est décrite ainsi : «De dos, elle avait plutôt l'air d'un garçon à cause de ses épaules un peu larges» (GM p. 28) et quand Pitsémine se déguise avec les vêtements de Jack, le narrateur dit : «Elle avait parfaitement l'air d'un garçon.» (VB p. 68.) En outre, chacune d'elles, dès son entrée en scène, est associée à un chat qui anticipe et annonce le type de relation qui s'établira entre l'homme et la femme dans le roman. Par exemple, Limoilou est jumelée, dès la première page du roman, aux chats siamois. Le narrateur la présente comme une belle femme aux «yeux bleu saphir des chats siamois» qui attire tous les regards (FDBR p. 53). Le chat siamois est un chat racé, particulièrement séduisant et Limoilou, en vertu de ce rapprochement, devient une «femme-chat» qui dispose de toutes les qualités requises pour séduire «l'homme-chat». En effet, ne part-elle pas avec Matou...salem<sup>27</sup>, homme-chat, étymologiquement parlant, à la fin du roman, quittant Amadou et Théo sur lesquels le charme avait préalablement opéré? Marie et Pitsémine seront, elles aussi, associées aux chats, mais non pas au plan de l'esthétique : toutes les deux sont présentées avec un chat ami, compagnon de voyage, plutôt qu'avec un chat

---

québécois, de Maria Chapdelaine aux Marie de Poulin, à celles de Noël Audet. Derrière le prénom Marie, n'y aurait-il pas un peu la vierge Marie, cette femme sans tache que la tradition judéo-chrétienne a magnifiée? Noël Audet, pour sa part, nous présente des Marie sacrifiées, souffrantes, victimes de leur destin tragique. Marie est aussi le prénom porté par toutes les femmes québécoises lors de leur baptême.

<sup>27</sup> Dans *les Grandes Marées*, Matousalem est le nom du chat de Teddy. Le personnage de l'écrivain n'a donc pas tout perdu quand Limoilou l'a quitté puisqu'il récupère Matousalem, homme-chat redevenu chat.

séducteur. Au cours de la fiction, elles établiront avec le personnage écrivain des relations de camaraderie, d'amitié, plutôt que des relations de séduction.

À partir des *Grandes Marées* donc, les héroïnes pouliniennes se font de plus en plus androgynes, comme si l'animus et l'anima, les principes masculin et féminin, tentaient, à travers elles, l'ultime réconciliation. Au fil du triptyque, la femme attirante s'est métamorphosée en femme-guide : ses attraits physiques ont laissé place à des qualités morales voire spirituelles.

Marie et Pitsémine marchent pieds nus, en toute liberté. Peut-être est-ce là une façon d'avoir un contact direct et permanent avec la terre-mère, contact dont elles ont besoin pour s'enraciner dans le réel et conserver leur équilibre. Elles sont indépendantes, libres, sûres d'elles et très intuitives, qualités qui font d'elles des femmes d'action. Voilà une image de la femme contemporaine américaine, au sens élargi de *femme des Amériques*, image qui se glisse dans le grand album du sociogramme de l'Amérique constitué par Jacques Poulin.

Marie devine tout des relations de Teddy avec son frère Théo : «— L'histoire de ton frère, c'est à cause de Van Gogh et des Lettres à son frère Théo? demanda-t-elle sans détour. [...] — Oui, répondit-il simplement.» (GM p. 83-84.) Encore une fois, le lien entre Théo et Vincent Van Gogh est évoqué. Tous les romans du triptyque font le même rapprochement.

Marie aimerait bien que Teddy, le traducteur, s'affirme, chose qu'il refuse de faire. À travers un métarécit, c'est-à-dire une petite histoire qui s'intègre dans la grande histoire que constitue le roman, elle essaie de faire comprendre à Teddy qu'il doit se battre, s'affirmer, prendre sa place. Limoilou dans *Faites de beaux rêves* s'était, elle aussi, servie d'un métarécit, plus précisément d'une légende iroquoise, pour dire adieu à Amadou et Théo. Dans les *Grandes Marées*, Marie raconte l'histoire du *grand Onychoteutis*, qu'elle a lue dans *La Grande Aventure des baleines* de Georges Blond<sup>28</sup> : «C'est l'histoire d'un combat héroïque et légendaire qui se déroule dans les profondeurs de la mer entre le cachalot dont je viens de parler et un calmar géant qui s'appelle le grand Onychoteutis» (GM p. 179), mais Teddy interrompt continuellement son récit avec ses commentaires et

---

<sup>28</sup> Voir: Georges Blond, *La Grande aventure des baleines*, Paris, Presses de la cité, *Le livre contemporain*, 1953, 244p. Les détails relatifs au cachalot et au grand Onychoteutis ainsi que le récit de leur bataille se retrouvent à partir de la page 40.

ses questions. Ainsi, lorsque Marie dit : «C'est un cachalot solitaire. Il a navigué sur toutes les mers et il commence à se faire vieux», Teddy, en se glissant dans son sac de couchage, ajoute : «Le cachalot se sent vieux et fatigué et il s'endort un peu.» (GM p. 179.) Marie poursuit tout de même. Elle raconte la descente du cachalot dans les profondeurs de la mer, puis sa bataille imminente avec le grand Onychoteutis : «Le cachalot est inquiet, il a faim et la réserve d'air de ses poumons commence à s'épuiser. Il sait qu'il va être obligé de livrer le combat le plus dur de toute sa vie.» (GM p. 181.) Et Teddy de rétorquer : «- Et il se sent vieux» (GM p. 181). Le visage de Marie s'assombrit et Teddy comprend qu'elle lui raconte cette histoire parce qu'elle souhaite qu'il livre le *grand combat* aux envahisseurs de l'île, un combat semblable à celui du grand cachalot, ce à quoi il répond :

—Écoute, dit-il, c'est mieux que je te le dise tout de suite : il n'y aura pas de bataille. Le vieux cachalot a décidé de remonter vers la lumière et l'air pur. C'est comme ça. Tout ce qu'il souhaite, c'est de revoir le tapis lumineux et le soleil sur les vagues. Alors il dit adieu et bonne chance au grand Onychoteutis. C'est tout.  
Il dit encore :  
—J'ai pas d'agressivité. Je ne sais pas pourquoi, mais c'est comme ça. (GM p. 183.)

Teddy refuse de livrer combat. Pourtant, s'il avait laissé Marie raconter jusqu'à la fin l'histoire du grand Onychoteutis, il aurait appris que le cachalot, même vieux et fatigué, l'emporte sur le grand Onychoteutis, en raison de sa force et de son expérience, tel qu'en témoigne George Blond dans le récit d'origine. Mais le traducteur ne veut pas entendre la fin, n'accepte pas de se laisser guider par l'histoire de Marie qui, le lendemain matin, a quitté l'île...

Les héroïnes de Poulin sont toutes de grandes lectrices, ce qui leur confère beaucoup de pouvoir. Marie pratique la lecture lente (petite pointe d'ironie adressée à tous les fervents des cours de lecture rapide) : «Je lis toujours très lentement, dit Marie. J'ai suivi un cours de lecture ralentie» (GM p. 47), une lecture qui permet de retenir les textes lus. Pitsémine lit tout ce qui lui tombe sous la main, mais en particulier ce qui a rapport à l'Histoire des Amérindiens, puisqu'elle se cherche à travers ses ancêtres : «Cette fille lisait avec une voracité qu'il n'avait encore jamais vue.» (VB p. 41.) Enfin, phonétiquement, «Limoilou» incite à la lecture : *lis-moi, loup*. Elle a d'ailleurs féroce-ment lu, cette Limoilou, puisqu'elle sait «par cœur trente des cent quarante-trois *Histoires, contes et récits* de l'Encyclopédie de la Jeunesse» (FDBR p. 7).

Les héroïnes pouliniennes sont, dans le triptyque, porteuses de la mémoire du monde : elles racontent ce qu'elles ont lu à l'écrivain ami, compagnon. Au rapport que la jeune femme entretient avec l'écrivain tout au long du triptyque se superpose celui qui s'établit de la lecture à l'écriture, un rapport de complémentarité : la lectrice confie à l'écrivain des bribes de sa mémoire livresque pour qu'il façonne, à partir d'elles, son œuvre. En d'autres mots, pour que naisse l'écriture, il faut, préalablement que la lecture ait nourri l'imaginaire, d'où la nécessaire et indispensable complémentarité qui s'établit entre les personnages féminins et masculins, figures incarnant respectivement la lecture et l'écriture.

### Teddy et Théo

Teddy, tout comme Amadou dans *Faites de beaux rêves*, n'assume pas directement sa fonction d'écrivain : il est simple traducteur, une profession s'apparentant à celle de commis aux écritures. Son prénom lui vient probablement de teddy bear, ourson jouet, Teddy étant traducteur de bandes dessinées. Tout comme Amadou, il n'arrive pas à s'affirmer, ni comme écrivain ni comme homme dans la microsociété qui se constitue parallèlement à lui. À la fin du roman, cette microsociété décide de l'exclure de son île. Rappelons qu'Amadou, à la fin de *Faites de beaux rêves*, se retrouve «seul comme un chien» (FDBR p. 7) sur le site de la course, abandonné par Limoilou.

Tout au long du roman, Teddy discute intérieurement avec Théo, son grand frère qu'il n'a pas revu depuis le Grand Prix du Canada au Mont-Tremblant. Le discours de Théo n'a pas changé depuis *Faites de beaux rêves*. Théo lui reproche à nouveau d'avoir peur des femmes :

Il chercha une phrase qui pouvait mieux traduire cette idée, puis il pensa à Théo.

- Excuse-moi, dit-il à l'intention de son frère.
- Arrête de faire le zouave et lis la recette comme du monde, répliqua-t-il mentalement.
- Qu'est-ce qui te prend?
- Tu me fais rire avec tes histoires de présence envahissante. Tu fais des belles phrases pour oublier que c'est une fille. As-tu remarqué ses yeux, pour commencer? As-tu déjà vu des yeux aussi beaux et aussi noirs dans toute ta carrière de traducteur?
- Jamais.
- Et as-tu remarqué le reste? (GM p. 40-41.)

Dans *les Grandes Marées*, Théo est donc une espèce de fantôme qui hante l'esprit de son frère sur l'île Madame : Teddy «céda à la rêverie et il entreprit de longues discussions imaginaires avec son frère Théo.» (GM p. 78.) Dans leur dialogue intérieur s'insinue le même dualisme, la même tension existentielle que nous avons mise en relief, un peu plus haut, dans l'analyse de *Faites de beaux rêves*, tension qui n'altère cependant en rien l'image que Teddy se fait de Théo. L'écrivain-traducteur considère toujours son frère aîné comme son grand *chum*, son confident, le Théo Van Gogh qu'il rêvait d'avoir comme frère, son héros, son dieu.

Teddy et Amadou poursuivent une même quête de l'Écriture. Teddy, le traducteur, cherche le mot qui puisse rendre le plus fidèlement possible le message contenu dans les textes de la bande dessinée américaine qu'il traduit en français pour les lecteurs québécois. Vers la fin du roman, il se rend compte que son travail n'arrive pas à destination, que son patron lui ment, qu'une machine appelée ATAN (l'homme) fait, à sa place, la traduction de la dite bande dessinée. Le travail du traducteur, comme celui du scripteur, n'atteint pas son lecteur, demeure en suspens dans un monde fermé et circulaire ressemblant à une piste de course (FDBR), puis à une île (GM).

### Teddy et les envahisseurs

D'autre part, Teddy refusant de s'affirmer, de prendre sa place, voit son île envahie par une faune qui parodie l'univers social des années 70. Les personnages de Tête Heureuse, du professeur Mocassin, de l'Auteur, de l'Homme ordinaire, de l'Animateur et du Père Gélisol composent un tableau caricatural de la société québécoise contre-culturelle. En incluant Teddy et Marie, nous comptons six intellectuels parmi les huit personnages du roman, ce qui représente, il faut en convenir, un fort pourcentage. Trois d'entre eux deviennent objet de parodie.

En effet, le professeur Mocassin, l'Auteur et l'Animateur sont ironiquement caricaturés par Poulin dans *les Grandes Marées*. C'est qu'ils ont tous un peu perdu le nord... Le professeur Mocassin tient souvent un discours confus et décousu. Ainsi, après avoir raconté avec maints détails les trois voyages de Jacques Cartier, «il se lanc[e,] [pour des raisons que son auditoire ignore,] dans un savant exposé sur la diminution annuelle de l'angle formé par le méridien magnétique et le méridien géographique» (GM p. 89). Le personnage de l'Auteur est très imbu de lui-même, un peu mégalomane quand il parle

d'écrire *le grand roman de l'Amérique*, et souvent agressif avec les gens qui l'entourent. L'Animateur pratique la dynamique de groupe avec les insulaires, une technique qui consiste à inciter chacun d'eux à exprimer ses émotions devant le groupe, technique qui ne fonctionne cependant pas avec Teddy. Quand il fait la connaissance de Teddy, il applique également à la lettre la théorie du livre *Les Quatre Premières Minutes*, «suivant laquelle les rapports entre deux êtres humains [sont] déterminés à tout jamais par les événements qui se pass[ent] durant les quatre premières minutes de leur rencontre» (GM p. 166). Au cours de ce premier échange qui durera quatre minutes, bien sûr, Teddy fait remarquer à l'Animateur qu'il répète continuellement les derniers mots qu'il prononce. L'Animateur le remercie de lui avoir fait prendre conscience de cette habitude qu'il attribue à de la déformation professionnelle et lui apprend qu'on appelle ce phénomène «écholalie», terme que *le Petit Robert* définit ainsi : «*Répétition automatique des paroles (ou chutes de phrases) de l'interlocuteur, observée dans certains états démentiels ou confusionnels.*» (GM p. 165.) Bref, dans les scènes où ils apparaissent, les intellectuels ne sont pas ménagés. Leurs comportements et discours sont souvent bizarres et débranchés de la réalité; l'instance narrative leur associe même les termes "démence" et "confusion". Poulin parodie ainsi certaines attitudes, théories et techniques à la mode dans le milieu intellectuel québécois des années 70; il véhicule une image carnavalesque du monde des intellectuels.

L'Amérique représentée dans *les Grandes Marées* est québécoise. C'est le Québec en Amérique, une île francophone dans une mer anglophone, un petit territoire fermé sur lui-même, à l'image du Québec des années 70, qui tente de s'ouvrir au monde, de s'affirmer, de se réaliser.

## ***Volkswagen Blues* : une Amérique à explorer**

Dans *Volkswagen Blues*, l'Amérique originelle amérindienne, l'Amérique française et l'Amérique actuelle se croisent et s'entrecroisent. *Volkswagen Blues* est au carrefour des Amériques que parcourent Jack, Pitsémine et Théo. Avec eux, les personnages de l'écrivain, du frère et de la jeune femme ont atteint leur pleine maturité.

Jack Waterman et Pitsémine se font nomades pour retrouver Théo et, surtout, pour faire la paix avec eux-mêmes. Ils traversent l'Amérique, de Gaspé à San Francisco, prenant la route des pionniers pour mieux voir le chemin parcouru d'hier à aujourd'hui, de l'Amérique du passé à celle du présent. À travers eux, par l'entremise des hommes et des femmes rencontrés, des édifices, des fleuves, des routes et des ponts empruntés, des peintures contemplées, des livres lus, bref, de leurs observations, se construit le sociogramme de l'Amérique.

L'Amérique du passé et l'Amérique actuelle sont édifiées sur la violence, comme en témoigne *Explorers of the Mississippi* de Timothy Severin, un livre «emprunté» à une librairie par Pitsémine que Jack parcourt et dans lequel il apprend que :

L'Espagnol Hernando de Soto avait [...] tué presque tous les Indiens qui se trouvaient sur son passage. On pouvait dire que Louis Jolliet et le père Marquette ne s'étaient pas trop mal comportés, sauf que, comme tout le monde à cette époque, ils considéraient les Indiens comme des êtres inférieurs. Robert Cavelier de la Salle était un grand explorateur et un grand visionnaire, mais son histoire était une suite de trahisons et d'assassinats, et lui-même était mort assassiné au Texas en 1687; son lieutenant, Henri de Tonti, imposait son autorité aux Indiens en les frappant au visage avec sa fameuse main de fer.

La violence éclatait à chaque page et il finit par abandonner sa lecture.  
(VB p. 123.)

La violence impardonnable du passé fait dire à Jack :

«- C'est l'Amérique. On commence à lire l'histoire de l'Amérique et il y a de la violence partout. On dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence.» (VB p. 129.)

Un peu plus loin, Pitsémine raconte avec beaucoup d'émotion trois massacres d'Indiens perpétrés par l'armée des États-Unis. L'extrait suivant montre la violence des actes commis en 1864, à Sand Creek :

Ils tirent sur les femmes et sur les enfants. Ils tirent avec des fusils, des pistolets et des canons. Une quarantaine de femmes se réfugient dans une

grotte. En signe de paix, elles envoient une fillette de six ans avec un drapeau blanc, mais les soldats tirent sur la petite fille aussitôt qu'ils la voient; ensuite ils délogent les femmes, ils les tuent et les scalpent. Ils attrapent des enfants et leur fracassent le crâne sur des troncs d'arbres. Une femme est enceinte, alors ils la tuent, l'éventrent et posent le fœtus par terre à côté d'elle. Lorsque le massacre prend fin, une centaine de femmes et d'enfants ont été tués, et aussi 25 hommes. Les cadavres ont été scalpés et parfois taillés en pièces. [...] Voilà ce qui est arrivé à Sand Creek. (VB p. 205.)

Avec la même colère froide et contenue, elle poursuit son récit. Deux massacres semblables ont lieu en 1868 et 1890 dans lesquels «des centaines d'hommes, de femmes et d'enfants» (VB p. 206) ont été tués cruellement. «Après le massacre de Wounded Knee [celui de 1890], les Indiens ne feront plus la guerre à l'armée des États-Unis», conclut-elle (VB p. 207).

Dans un autre épisode du roman, Jack et la Grande Sauterelle se retrouvent à Chicago. Ils font la rencontre d'un musicien qui leur dit qu'il y a beaucoup de violence dans la ville, particulièrement la nuit. Le musicien s'emporte lorsque Jack et la Grande sauterelle s'apprêtent à traverser le parc et il leur crie : «- DO YOU WANT TO GET KILLED, YOU FOOLS? DON'T GO THROUGH THE PARK! GO AROUND IT!!!» (VB p. 96.) Violence du présent, violence montante des grandes villes américaines.

Vivre en Amérique représente une menace, car l'Amérique du passé comme celle du présent sont construites sur la violence, une violence qui perdure et que mettent à jour plusieurs pages de *Volkswagen Blues*.

Et le travail en Amérique? Comment se vit-il?

Au cours de ses lectures, Pitsémine fait la connaissance du grand chef Joseph qui disait : «Mes jeunes gens ne travailleront jamais, les hommes qui travaillent ne peuvent rêver, et la sagesse nous vient des rêves.» (VB p. 88.) Voilà comment était perçu le travail avant l'arrivée des Blancs en Amérique : une activité secondaire qui ne devait jamais mettre en péril la place de la spiritualité dans la vie de l'individu.

Au chapitre suivant, Jack et la Grande Sauterelle se rendent au *Detroit Institute of Arts* pour voir une murale gigantesque (elle couvre les quatre murs de la salle où elle est

exposée) de Diego Rivera qui représente le monde de l'industrie automobile. Entre les lignes de cette ekphrasis<sup>29</sup>, le travail en Amérique se dessine un visage :

Elle représentait, en des tons où dominaient le vert pâle, le jaune pâle et surtout le gris, de gigantesques machines industrielles autour desquelles s'affairaient des ouvriers aux visages sans expression. [...] Tous les visages étaient immuablement sérieux, presque solennels, et cette gravité ajoutait à l'impression d'austérité qui se dégageait des couleurs ternes. L'ensemble était lourd, triste et accablant. [...] La minuscule auto rouge était la seule tache de couleur vive dans l'immense murale de Rivera <sup>30</sup>. (VB p. 93.)

L'ekphrasis de la murale de Diego Rivera illustre bien le sociogramme, la représentation mentale ou l'image-idée qui circule dans l'œuvre concernant le travail en Amérique. Dans toutes les usines modernes où la technologie est omniprésente, le travail est «immuablement sérieux», «presque solennel» ; il est «lourd, triste et accablant» ; il abrute l'homme au lieu de lui apporter le bonheur, peut-être, comme nous le suggère le grand chef Joseph à la toute fin du chapitre précédent, parce qu'il l'empêche de rêver et donc d'atteindre à la sagesse.

Quelques pages de *Volkswagen Blues* font voir l'Amérique actuelle et l'Amérique amérindienne dans toute leur luminescence, leur éclat, leur brillance et leur clinquant. Il y a le Golden Gate Bridge, «moitié acier, moitié rêve» (VB p. 255) ; le Royal Bank Plaza, associé «à l'Or des Incas et à la légende de l'*Eldorado*» (VB p. 79), image moderne de tous les possibles légendaires; il y a l'histoire de ce chef indien qui se roulait dans la poussière d'or avant de plonger dans l'eau, ce qui a donné naissance à la légende de l'*Eldorado*, légende racontant «qu'il existait quelque part en Amérique une contrée mystérieuse et riche qui était le royaume de l'or, l'*Eldorado*» (VB p. 29). Autant de légendes modernes et anciennes, de mythes propulseurs du sociogramme. L'Amérique est un mythe pour Jack, un grand rêve qui s'est brisé avec le temps, comme Théo, «à moitié vrai et à moitié inventé» (VB p. 137). L'Amérique, c'est la quête utopique du bonheur et de la liberté, l'espoir de tout recommencer. C'est un rêve qui surgit de temps à autre dans la destinée des hommes tel un grand mirage dans le désert qu'ils traversent.

L'Amérique! Chaque fois qu'il entendait prononcer ce mot, Jack sentait bouger quelque chose au milieu des brumes qui obscurcissaient son cerveau. (Un bateau larguait les amarres et quittait lentement la terre ferme.) C'était une idée enveloppée de souvenirs très anciens — une idée qu'il appelait le «Grand Rêve de l'Amérique». Il pensait que, dans l'histoire de l'humanité, la découverte de l'Amérique avait été la réalisation d'un vieux rêve. Les

<sup>29</sup> Ekphrasis: description d'œuvre d'art insérée dans un roman.

<sup>30</sup> Nous soulignons.

historiens disaient que les découvreurs cherchaient des épices, de l'or, un passage vers la Chine, mais Jack n'en croyait rien. Il prétendait que depuis le commencement du monde, les gens étaient malheureux parce qu'ils n'arrivaient pas à retrouver le paradis terrestre. Ils avaient gardé dans leur tête l'image d'un pays idéal et ils le cherchaient partout. Et lorsqu'ils avaient trouvé l'Amérique, pour eux c'était le vieux rêve qui se réalisait et ils allaient être libres et heureux. Ils allaient éviter les erreurs du passé. Ils allaient tout recommencer à neuf.

Avec le temps, le «Grand Rêve de l'Amérique» s'était brisé en miettes comme tous les rêves, mais il renaissait de temps à autre comme un feu qui couvait sous la cendre. Cela s'était produit au 19<sup>e</sup> siècle lorsque les gens étaient allés dans l'Ouest. Et parfois, en traversant l'Amérique, les voyageurs retrouvaient des parcelles du vieux rêve qui avaient été éparpillées ici et là, dans les musées, dans les grottes et les canyons, dans les parcs nationaux comme ceux de Yellowstone et de Yosemite, dans les déserts et sur les plages comme celles de la Californie et de l'Oregon. (VB p. 100-101.)

Même le mouvement hippie, avec sa vision d'un monde de paix et d'amour, fait partie du «Grand Rêve» qui s'est brisé avec le temps. Il ne reste plus que quelques boutiques et restaurants qui témoignent de cette philosophie révolue, ce qui fait dire à Jack, avec un peu de cynisme, que «les commerçants [sont] les gens les plus stables au monde» (VB p. 278).

D'autre part, l'Amérique actuelle qu'ont parcourue Jack et Pitsémine est chaleureuse et réconfortante, comme l'ont été avec eux plusieurs Américains tels le musicien de Chicago et la femme du *bull rider* :

Lorsqu'ils manifestèrent le désir de prendre congé, la femme du *bull rider* leur tendit le bras et ils se blottirent contre elle. Ils restèrent plusieurs minutes dans ses bras, heureux comme des enfants d'être enveloppés dans la merveilleuse chaleur de cette femme. (VB p. 195.)

L'accueil viendra aussi d'un homme sympathique et de bon conseil (d'après cet homme, qui jamais ne se nomme, Théo a pris la direction de San Francisco, ce qui s'avère exact) dont l'histoire personnelle correspond exactement à celle d'Ernest Hemingway, de la bibliothécaire à demi chinoise et à demi mexicaine, du patron du café Trieste, de Lawrence Ferlinghetti, poète américain et propriétaire de la librairie City Lights qui fut «l'un des principaux mentors [...] des écrivains de la beat generation<sup>31</sup>» ainsi que de la vieille femme qui chante et joue de la guitare dans la rue. Tous ces Américains, pour la plupart dans le domaine du livre ou des arts, apportent aide et réconfort à Jack et Pitsémine.

---

<sup>31</sup> Informations tirées de Paul Robert, *Dictionnaire universel des noms propres, alphabétique et analogique: le Petit Robert 2*, 4<sup>e</sup> éd. revue, corrigée et mise à jour, Paris, Société du Nouveau Littré- Le Robert, 1979, 1994 p.

L'Amérique n'a pas de frontière. Alors que les Américains (USA) voient la frontière comme quelque chose à repousser sans cesse, qu'ils l'ignorent souvent, se sentant en tous lieux chez eux, sur la Lune comme partout sur la planète Terre, Jack et Pitsémine la perçoivent différemment et l'honorent à leur façon. Le «*continental divide*» est l'objet principal du chapitre 24. Répétée à plusieurs reprises dans ce chapitre, cette expression anglaise (USA) se retrouve une seule fois en version française, dans le titre. «La Ligne de partage des eaux» (VB p. 219) désigne la «ligne de plus faible pente séparant deux bassins hydrographiques<sup>32</sup>». Une *ligne* est quelque chose de mince, de ténu (ce pourrait être, à la rigueur, la ligne que l'écrivain écrit à la frontière) et il s'avère impossible, voire absurde, si l'on prend l'expression au pied de la lettre, de *partager les eaux* juridiquement : “ce courant d'eau de droite m'appartient; celui de gauche est à toi”. Le mot *partager* peut signifier diviser en parties, fractionner, séparer, mais aussi «donner une part de (ce que l'on possède, ce dont on dispose)<sup>33</sup>», avoir quelque chose en commun avec quelqu'un. Poulin semble préférer, au premier sens du mot, le second : “ce qui est à toi est à moi; nous partageons nos eaux, d'accord?” Dans *Volkswagen Blues*, la frontière, au sens juridique et politique, tend à être dépassée. Lorsque Pitsémine entraîne Jack à faire l'amour sur le *continental divide* ou *ligne de partage des eaux*, elle souhaite, par ce geste significatif, abolir la frontière. Or, elle va trop vite et Jack connaît une éjaculation précoce. Pitsémine en éprouve de la tristesse : son geste n'a pas eu l'impact qu'elle aurait souhaité. Comme la jeune femme n'a pas été attentive au rythme plutôt lent de Jack, la fusion n'a pu se réaliser. Par conséquent, la frontière reste, apprivoisée, mais non dépassée. Les eaux de la «ligne de partage» et la «petite inondation» de Jack participent de l'élément liquide, symbole de sexualité, et rappellent le liquide amniotique dans lequel baigne l'enfant. À la fin du chapitre 24, le partage se poursuit : partage de la couverture électrique et partage de la peine de Pitsémine qui n'accepte pas d'être métisse. Jack console sa compagne en disant : «[...] vous êtes quelque chose de neuf, quelque chose qui commence. Vous êtes quelque chose qui ne s'est encore jamais vu.» (VB p. 224.) Tout le chapitre joue sur la notion de «partage des eaux» au sens de mise en commun plutôt que de frontière restrictive ou à repousser dans l'ignorance de l'autre. Voilà peut-être l'un des traits distinctifs majeurs des identités américaine (USA) et québécoise.

L'Amérique, c'est la route, symbole moderne du «lien mystique qui rattache l'Américain à son continent, à ses compatriotes» (VB p. 258). Dans la préface de *On the*

<sup>32</sup> *Le Petit Larousse illustré* 1994, Paris, Larousse, 1993, 1777 p.

<sup>33</sup> *Ibid.*

*road* de Jack Kerouac, la route est présentée en ces termes : «La route a remplacé l'ancien "trail" des pionniers de la marche vers l'Ouest<sup>34</sup>». Quant à la Piste de l'Oregon, elle est à l'image de l'Amérique originelle qui, encore aujourd'hui, demeure «la plus vieille piste de l'Amérique [...] plus ancienne que toute l'histoire de la Conquête de l'Ouest [...] que les coureurs des bois et les pionniers [...] que tous les émigrants [...] aussi vieille que les Indiens [...] que l'Amérique» (VB p. 231). Cette piste du passé originel amérindien n'a pas été effacée par le temps. L'Amérique actuelle l'emprunte encore. Par conséquent, la Piste de l'Oregon représente la durée, l'espoir, le pont entre le passé et le présent.

Tout comme la route, le fleuve Mississippi est doté d'une fonction symbolique majeure; il est «l'âme de l'Amérique» :

[...] c'était le Mississippi, le Père des Eaux, le fleuve qui séparait l'Amérique en deux et qui reliait le Nord et le Sud, le grand fleuve de Louis Jolliet et du père Marquette, le fleuve sacré des Indiens, le fleuve des esclaves noirs et du coton, le fleuve de Mark Twain et de Faulkner, du jazz et des bayous, le fleuve mythique et légendaire dont on disait qu'il se confondait avec l'âme de l'Amérique. (VB p. 117-118.)

Il mène à la réconciliation des peuples et des Histoires, du passé et du présent, ce à quoi tend ultimement le roman.

*Volkswagen Blues* fait voir l'Amérique sous plusieurs angles, l'Amérique du passé comme celle du présent. Mais derrière ces images captées par Jack et Pitsémine, il y a l'angle spécifique de prise de vue de chacun ou leur propre discours sur l'Amérique.

### Pitsémine

*Pitsémine* est le mot montagnais utilisé pour désigner la sauterelle : «Pitsémine était le nom de la Grande Sauterelle en langue montagnaise.» (VB p. 42.) Il peut également être utilisé dans le sens de "pousser<sup>35</sup>", sens que Poulin récupère bien lorsqu'il fait dire à Jack qui s'adresse à Pitsémine : «Vous passez votre temps à me donner des poussées [...] » (VB p. 281).

<sup>34</sup> Cité par Jacques Poulin dans *Volkswagen Blues*, à la page 258.

<sup>35</sup> Information recueillie auprès d'un Montagnais de la Côte Nord.

Pitsémine est «née à la Romaine, sur la Côte Nord. [Sa] mère est une Montagnaise» (VB p. 28) et son père, un Blanc. De toutes les héroïnes de Poulin, elle est la plus androgyne, la plus déterminée et la plus féministe.

Grande lectrice, comme Marie et Limoilou, elle s'intéresse plus particulièrement aux questions historiques, dans lesquelles elle excelle : «Cette fille en savait plus long que [Jack] sur les questions historiques et peut-être même sur les motivations de Théo.» (VB p. 45.) Pitsémine puise beaucoup d'informations des livres, mais en outre, elle jouit d'une clairvoyance et d'une connaissance intuitive des gens et de leurs actes.

La Grande Sauterelle s'identifie d'abord à l'Amérique originelle amérindienne, où elle pense découvrir ses racines. Elle a tendance à idéaliser l'Amérique d'avant les Blancs, où l'on vivait en harmonie avec la nature, en respectant ses ressources, comme le bison, une Amérique où l'on se permettait de rêver, où l'on recherchait la sagesse, où la femme jouait un rôle important, etc. Sa mère lui transmet une image idyllique de l'Amérique amérindienne lorsqu'elle lui apparaît en rêve pour lui raconter «comment les choses se passaient quand elle-même était petite» (VB p. 87) :

Avec ses parents, à l'automne, elle quittait le bord de la rivière où ils avaient passé l'été à pêcher et ils s'en allaient dans le nord pour chasser et trapper durant l'hiver, comme le faisaient les autres familles de la tribu. Les femmes s'occupaient de préparer les peaux que les chasseurs apportaient à la cabane [...] Les enfants étaient libres de faire ce qu'ils voulaient et ils n'étaient pas punis lorsqu'ils commettaient des erreurs de jugement. Ma mère disait que les Indiens ne souffraient jamais du froid et qu'ils ne manquaient jamais de nourriture. (VB p. 87-88.)

Pitsémine a hérité des merveilleux souvenirs de sa mère auxquels se sont ensuite greffées toutes ses lectures sur l'Histoire des Amérindiens. Ces éléments discursifs ont contribué à forger son propre discours, au ton colérique et dénonciateur :

Quand vous parlez des découvreurs et des explorateurs de l'Amérique... Moi, je n'ai rien en commun avec les gens qui sont venus chercher de l'or et des épices et un passage vers l'Orient. Je suis du côté de ceux qui se sont fait voler leurs terres et leur façon de vivre. Et puis...

— [...]

— Et puis il paraît que les Indiens sont venus de l'Asie et qu'ils sont arrivés en Amérique par un pont de glace qui recouvrait le détroit de Béring. On est arrivés par l'Ouest et vous êtes arrivés par l'Est. Il y a 7000 kilomètres qui nous séparent! (VB p. 28.)

Les Blancs ont épuisé les ressources des Amérindiens, se sont approprié leurs terres, ont disséminé leurs peuples; ils ont contaminé l'Amérique par leur violence, mais aussi par leurs maladies<sup>36</sup>, comme le laissait entendre Limoilou-Kateri dans *Faites de beaux rêves*.

Derrière la colère de Pitsémine, derrière sa relecture de l'Histoire de l'Amérique, relecture de protestation et de dénonciation du génocide des Amérindiens, se profile un discours social québécois proamérindien, un discours émanant surtout des intellectuels des années 70-80. Comme s'ils regrettaient que l'Histoire ait choisi la voie d'évitement pour les peuples amérindiens, comme si leur conscience était tachée par la faute originelle de leurs ancêtres européens qui ont jugé inférieurs les Amérindiens. L'Histoire n'a jamais vraiment reconnu les peuples des premières nations ni compris la richesse de leur culture et de leur philosophie. Ce discours, comme nous l'avons souligné un peu plus haut, commence à prendre forme dans l'œuvre de Poulin avec le personnage de Limoilou dans *Faites de beaux rêves*, mais c'est vraiment dans *Volkswagen Blues*, à travers la quête identitaire de la métisse, qu'il atteint la plénitude de son expression.

Pitsémine souffre de sa condition de métisse et du triste sort de ses parents. Sa mère a été chassée de la réserve pour avoir épousé un Blanc et, par la suite, ses parents ont été rejetés par les Blancs parce que sa mère était Indienne :

Elle était venue au monde dans une roulotte parce que sa mère, en épousant un Blanc, avait perdu la maison qu'elle possédait sur la réserve de La Romaine; elle avait été expulsée et elle avait perdu son statut d'Indienne. Mais les Blancs, de leur côté, la considéraient toujours comme une Indienne et ils avaient refusé de louer ou de vendre une maison aux nouveaux mariés. Finalement, ses parents avaient acheté une roulotte. (VB p. 99.)

L'exclusion vient donc à la fois des Rouges et des Blancs, le métissage n'étant accepté ni dans un camp ni dans l'autre. Cet élément de fiction reproduit un fait réel puisqu'en 1990 encore, une Indienne qui épousait un Blanc au Québec était effectivement expulsée de la Réserve et perdait son statut d'Indienne. Rejet. Injustice. Souffrance.

En contrepartie, toute cette souffrance a doté Pitsémine d'une détermination hors du commun qui se répercute sur sa relation avec Jack. Pitsémine pousse Jack à regarder la

---

<sup>36</sup> Cf l'analyse de Limoilou/Kateri: commentaire effectué sur le fragment des pages 118 et 119 de FDBR Dans ce fragment, l'héroïne dit que la petite vérole a entraîné la mort de sa famille. L'Histoire nous apprend, par ailleurs, qu'un grand nombre d'Amérindiens sont morts après avoir contracté la maladie des Européens.

vérité en face et à aller jusqu'au bout de sa quête, ce à quoi il consent, contrairement à ses prédécesseurs Teddy et à Amadou qui préféraient le repliement au combat.

Les deux personnages principaux de *Volkswagen Blues* mènent des quêtes identitaires parallèles et complémentaires qui nécessitent un double retour au passé : celui de l'Amérique d'avant l'arrivée des Blancs et celui, plus récent, de l'Amérique coloniale française. Ces deux Amériques du passé sont ensuite confrontées à l'Amérique de la fin du vingtième siècle, continent de désillusion où tombent, les uns après les autres, les héros des protagonistes. En effet, au contact de la réalité, l'image idyllique que se faisait Pitsémine de l'Amérique amérindienne s'effrite, comme l'illustre l'épisode des «Illinois du Rocher» et celui du pèlerinage. Dans le premier, elle découvre que les Indiens se sont entre-tués, que les Illinois ont été exterminés par les Outaouais parce qu'ils s'étaient alliés avec les Blancs et qu'ils refusaient de les chasser hors du pays (VB p. 114-115).

Dans le second, c'est-à-dire lors de son pèlerinage sur la tombe du vieux chef Thayendanega que les Blancs appelaient Joseph Brant, Pitsémine est déçue par le grand chef indien qui avait toute sa confiance :

...je veux dire, [la femme du chef] n'a pas de nom et j'ai passé une partie de la soirée à me demander pourquoi et je me suis posé toutes sortes de questions sur le vieux chef — comment il traitait sa femme et tout ça — et ensuite je me suis demandé pourquoi il aimait la guerre, pourquoi il se battait contre les Français et contre les Mohicans de la vallée de l'Hudson, et finalement, au bout de mes questions... je me suis rendu compte que j'avais perdu confiance en lui. (VB p. 87.)

Enterré près du vieux chef, il y a son fils, tandis que la dépouille de sa femme, sans nom, se retrouve à quelque distance d'eux : «Dans l'enceinte où reposait le vieux chef, il y avait également la tombe de son fils Aheyowehs et, un peu à l'écart, celle de sa femme (son nom n'était pas indiqué).» (VB p. 82.) N'est-ce pas là une illustration du rapport inégalitaire homme femme chez les Amérindiens?

Pitsémine a lu que les femmes amérindiennes jouaient un rôle important dans la Confédération des Six-Nations, mais ce qu'elle voit, dans le cimetière, sème le doute dans son esprit. En conséquence, le grand Joseph Brant tombe de son piédestal, pendant qu'apparaît une figure de substitution, celle de la poétesse mohawk Pauline Johnson : «À quelques pas de la clôture, ils virent aussi la tombe d'une poétesse mohawk qui s'appelait Pauline Johnson. La Grande Sauterelle décida d'installer son sac de couchage dans le petit

espace qui séparait les sépultures du vieux chef et de la poétesse.» (VB p. 82.) En somme, le héros masculin du passé amérindien se voit, d'une certaine façon, supplanté par une poétesse féministe mohawk de la fin du siècle précédent (1861-1913), métisse de surcroît, comme l'atteste sa biographie. L'instance narrative a peut-être choisi d'associer Pauline Johnson à Pitsémine en raison de leur sang mêlé et de l'objectif qu'elles poursuivent, toutes deux cherchant à retrouver l'âme de l'Amérique originelle. Quoi qu'il en soit, la présence de Pauline Johnson dans le récit confirme le fait que la quête de Pitsémine ne peut se résoudre uniquement dans l'Amérique originelle amérindienne, celle du chef Thayendanega. Pitsémine appartient à l'Amérique actuelle; elle doit assumer sa contemporanéité, son présent. Elle choisit donc de dormir près de Pauline Johnson parce que l'œuvre de la poétesse, sa façon de laisser sa marque dans le monde, est de nature à lui procurer l'apaisement recherché. En d'autres mots, la poésie de Pauline Johnson lui donne une réponse que la politique ignore (un peu comme Joseph Brant ignore sa femme), ce qui laisse entendre que le pouvoir poétique des mots établit un rapport de vérité au monde, rapport qui résiste aux mots — et aussi aux maux — du politique.

La dualité temporelle que vit Pitsémine dans *Volkswagen Blues* est reproduite à l'échelle du triptyque : Pitsémine est le produit métissé de l'Amérindienne Limoilou-Kateri de *Faites de beaux rêves*, femme mythique issue de la genèse, donc de l'Amérique du passé, et de Marie des *Grandes Marées*, femme libérée et autonome de l'Amérique de cette fin de siècle.

En outre, Pitsémine doit faire un tri dans l'héritage du passé. Les images reçues de sa mère, celles que lui renvoient les livres et celles qu'elle tire de la réalité ne sont pas toutes concordantes. Elle doit revoir cet héritage, comparer les discours et les faits, faire la part des mots et des actes afin qu'ils s'ajustent au présent. Bref, pour que naisse Pitsémine, il faut que meurent certaines images du passé.

### Jack et Théo

La quête de Jack connaîtra un dénouement similaire : «I've travelled a long way and all my heroes...» (VB p. 279.)

Jack se traduit par Jeannot, mais renvoie phonétiquement à Jacques, prénom de Poulin. Les reflets, répliques, reproductions, miroitements sont nombreux dans l'œuvre de

Poulin. L'autoréflexivité est d'ailleurs l'un des traits marquants du courant postmoderne auquel Poulin appartient<sup>37</sup>. Outre Jack Kérouac auquel on associe spontanément l'auteur fictif, le prénom Jack renvoie peut-être également à Jack Stewart, le coureur préféré de Théo, dans *Faites de beaux rêves*, d'autant plus que Jim Clark, le favori d'Amadou, donne son prénom au narrateur et personnage principal du *Vieux Chagrin*, et que Jim se traduit par Jacques, autre illustration de l'autoréflexivité propre aux romans postmodernes<sup>38</sup>.

Dans *Volkswagen Blues*, comme dans les deux romans précédents, le personnage de l'écrivain idéalise Théo en lui attribuant le premier rôle : Théo est le «guide» ; lui, le *wagon master*.

— [Théo] 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 [Jack]. Quand il faut prendre une décision, il se met à hésiter. Il dit que c'est parce que sa tête est pleine de brume. (VB p. 178.)

Jack doute de lui-même, alors que Théo sait exactement où il va : il décide de tout, connaît parfaitement son domaine, maîtrise les gens et les situations comme le démontre cet extrait où Jack le projette guide dans *The Oregon Trail Revisited*, son livre préféré :

— En fin de compte, c'est Théo qui décide à quelle heure on s'arrête, à quel moment on repart, à quel endroit on traverse une rivière, comment on répare un moyeu cassé, de quel côté on a les meilleures chances de tuer un bison ou une antilope, comment on interprète les signes de piste et les signaux de fumée des Indiens, et tout le reste. [...] Il y a des gens à cheval qui ont pour tâche de surveiller le bétail, mais le guide préfère se rendre compte par lui-même s'ils font bien leur travail et s'ils n'ont pas de problèmes. (VB p. 178-179.)

Jack tente de conserver intacte l'image de Théo, le Théo de *Faites de beaux rêves* et celui des *Grandes Marées*. L'écrivain idéalise toujours Théo. Il s'invente même des histoires pour consacrer son frère héros, mais au fil de la fiction, cette image s'effritera progressivement.

Or, que représente Théo, ce frère si omniprésent, si fort et si adulé par l'écrivain?

<sup>37</sup> Voir Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, éd. augm., Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 18.

<sup>38</sup> Étant donné les nombreux jeux de miroirs utilisés dans l'oeuvre poulinienne, l'anthroponymie constitue une piste d'interprétation à ne pas négliger.

Dans le triptyque, Théo est à l'image du Québec des années 1970-1980, un Québec qui sort à peine de la Révolution tranquille, un Québec fort, idéologiquement parlant, fort comme Théo, convaincu que rien ne pouvait lui résister. Dans *Faites de beaux rêves*, Théo a 30 ans. Il en avait 20 au temps de la Révolution tranquille. S'il avait été un être de chair et de sang plutôt qu'un être de papier, il aurait vécu sa jeunesse au cœur même de l'ébullition sociale et des transformations radicales en cours. Dans les années 60, tout a basculé au Québec, comme l'explique François Ricard :

Il ne s'agit pas seulement d'une modification des structures socio-économiques et idéologiques; il s'agit, aussi, et peut-être en dernière analyse, d'un bouleversement qu'on pourrait appeler *anthropologique*. Ce ne sont pas seulement les modes d'échange et de production qui se transforment, ni les seuls rapports sociaux, c'est l'homme même, c'est-à-dire la conscience qu'il a de lui-même et sa connaissance de l'univers où il vit. Le temps n'est plus le même, ni la vie, ni la mort, ni le savoir, ni rien de ce qui compose la théorie de l'existence. Les dieux ont chaviré<sup>39</sup>.

«Les dieux ont chaviré» et Théo avec eux. Tous les systèmes de valeurs ont été remis en question et les Québécois, longtemps étouffés, ont eu l'impression qu'ils pouvaient refaire le monde, bâtir un Québec nouveau, tout faire de force, comme Théo.

Le Québec d'après la Révolution tranquille, dite aussi "évolution tapageuse", a graduellement perdu ses illusions... comme Jack qui a vu mourir ses héros, dont Théo, le plus grand, son dieu de la jeunesse et des grands idéaux. Théo, cette autre partie d'Amadou, cet animus, ce frère différent, mais si vivant, si près et si loin à la fois, incarne les vieilles images du passé qui ne veulent pas mourir. Il s'est laissé happer par l'Amérique étasunienne de la course contre la montre, par celle des chercheurs d'or. Il a choisi la voie du mirage, celle du Sud, le relais américain. Jack a beau lutter pour conserver de lui l'image merveilleuse qu'il en avait, au fil de la fiction, Théo se révèle un *bum*, comme Étienne Brûlé, un fantôme, un Judas : «- avec sa grosse tête noire et frisée, je ne peux pas m'empêcher de trouver que mon frère ressemble à Judas.» (VB p. 267.) Quand Jack et Pitsémine le retrouvent, il est aphasique, s'exprime uniquement en anglais et ne reconnaît pas son frère. L'image de Théo, à la toute fin de *Volkswagen Blues*, représente la menace qui pèse sur la langue et la culture françaises des Québécois en Amérique, cette petite minorité souvent vulnérable à l'attrait du Sud, du «relais» américain que François Ricard perçoit comme réducteur :

---

<sup>39</sup> François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal express, Coll. «Papiers collés», 1985, p. 133-134.

Le contenu de la généralité américaine me semble, par rapport à celui de la généralité française, moins pluriel, moins ouvert à la diversité, c'est-à-dire plus niveleur, peut-être parce que les USA sont ce qu'ils sont : une puissance politique, économique, technologique, militaire et idéologique essentiellement assimilatrice. Ainsi, la généralité américaine, l'universel américain est, de manière toute caractéristique, un universel particulier, qui repose sur la réduction de l'altérité, sur l'aplanissement des différences, beaucoup plus que sur leur véritable mise en relation<sup>40</sup>.

Dans le *Cœur de la baleine bleue*, Noël, le personnage de l'écrivain, a vu mourir son enfance. Dans *Volkswagen Blues*, c'est la jeunesse de Jack et tous ses idéaux qui meurent avec Théo et, en arrière-plan, la jeunesse du Québec, ce Québec des années soixante que les Québécois ont voulu mettre au monde, nommer, élever, pour qu'il prenne sa place en Amérique.

Mais Jack, lui, ne meurt pas. Il retourne au Québec, à ses racines françaises en Amérique. Contrairement à Théo, il a choisi le *relais français*, c'est-à-dire l'action :

Il ne peut y avoir pour nous de «projet» américain; seule l'Europe peut constituer pour nous une cible concrète, un «projet» nôtre. Ainsi, utiliser le «relais» américain s'impose comme une simple nécessité à laquelle nous ne pouvons rien; mais prêcher son utilisation, ce serait, en quelque sorte, exalter notre propre passivité, et surtout ce serait perdre notre temps, car il ne sert à rien de souffler dans le sens du vent. En revanche, il me semble que d'aller plutôt du côté de l'Europe et du relais français, c'est véritablement agir, c'est-à-dire tenter de résister à une détermination et travailler à l'instauration d'un état de choses qui n'aïlle pas nécessairement de soi, donc qui procède plus directement de ma liberté<sup>41</sup>.

L'auteur fictif comme l'auteur réel ne renient pas pour autant la présence de la culture étasunienne et son apport à la culture québécoise. L'abondante intertextualité dans l'œuvre de Poulin témoigne de la reconnaissance et de l'identification de l'auteur, comme de ses doubles fictifs, à la littérature étasunienne. La figure du grand Hemingway et celles de Scott Fitzgerald, James Joyce, Gertrude Stein, Jack London et Jack Kerouac hantent l'œuvre poulinienne. Comme le souligne François Ricard, «nous appartenons immédiatement à l'espace américain» et «quoi qu'il en soit, ces deux relais existent, je les utilise l'un et l'autre, et il serait vain de vouloir éliminer celui-ci en faveur de celui-là, vain et dangereux<sup>42</sup>». Jack et, derrière lui, Jacques Poulin, tout en s'identifiant à l'Amérique

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 189-190.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 188.

étasunienne, affirment néanmoins leur identité française en Amérique, se ralliant ainsi à la France, à l'Europe, à «l'Autre», à «l'Étranger», ce qui, au point de départ, peut faire peur :

Il n'y a pas pour nous de «défi» américain. Notre véritable défi, pour l'heure, est d'accéder à la généralité la plus grande sans perte d'identité — et cette généralité, la possibilité de cette généralité nôtre, c'est précisément la France (l'Europe) qui l'incarne. D'où notre fascination. D'où aussi notre peur<sup>43</sup>.

### Écrire en Amérique

Nous avons vu que, dans *Faites de beaux rêves*, Théo est le conteur par excellence, l'Auteur de la tradition orale, et que ses aspirations élevées rejoignent, à certains égards, celles du personnage de l'Auteur dans les *Grandes Marées* qui projette d'écrire le «grand roman de l'Amérique». Or, ce grand frère omniprésent et tout-puissant, cet Auteur en majuscule, écrasant par la force de sa personnalité et son assurance farouche de pouvoir tout réaliser, meurt symboliquement dans *Volkswagen Blues...* comme si l'affirmation de l'auteur devait nécessairement passer par la mort de l'Auteur-Dieu.

«En 1968, Barthes proclame la mort de l'auteur pour le remplacer par les concepts d'écriture et de scripteur<sup>44</sup>», écrit Janet Paterson, qui examine la pertinence des propos de Barthes dans le contexte littéraire québécois contemporain. Elle constate, effectivement, qu'à partir de 1960, l'auteur scripteur naît dans le roman québécois pendant que meurt «l'image sacrée d'un Auteur-Dieu, origine du langage<sup>45</sup>». L'auteur avec un «a» minuscule, en s'affirmant, soulève généralement la question de l'identité nationale, sociale et sexuelle du narrateur, dit-elle. Cette identité se voit donc «liée à la pratique de l'écriture» ou projetée dans le «procès de la parole<sup>46</sup>». Dans la même optique, André Belleau, quelques années plus tôt, suggérait, pour la production romanesque postérieure à 1960, de remplacer l'étude du «personnage-écrivain par celle des diverses figures et modalités d'une écriture<sup>47</sup>». La proposition de Belleau paraît tout à fait convenir à l'œuvre de Poulin.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>44</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, éd. augm., Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 97.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>47</sup> André Belleau, *Le Romancier fictif*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 15.

En effet, la figure du frère double celle de l'écrivain fictif, qui n'apparaît pas sans son frère Théo, comme si «l'auteur-narrateur ne [réussissait] à se projeter comme auteur-personnage que dans la dualité, par le dédoublement de ce dernier en deux instances contrastantes<sup>48</sup> ».

Théo et Jack vivent, de façon diamétralement opposée, leur rapport à l'écriture. Théo est, dans le premier tableau du triptyque surtout, le dieu de la création. Il invente des histoires qui donnent vie aux héros et séduisent l'auditoire. Il est l'Auteur-Dieu par excellence par qui le dire est possible. Toutefois, Théo appartient à la tradition orale, comme nous l'avons souligné un peu plus haut. C'est un auteur conteur, non pas un écrivain. Il ne laisse pas de trace de ses histoires. Amadou, Teddy et Jack, pour leur part, se rangent du côté des hommes qui essaient d'écrire, de laisser leur marque. En effet, le personnage de l'écrivain, passe, au cours du triptyque, du statut de simple scripteur qui n'arrive pas à terminer ses histoires (Amadou dans *Faites de beaux rêves*), à celui de traducteur dont le travail méticuleux ne se rend pas à destination (Teddy dans les *Grandes Marées*), puis enfin, à celui de l'écrivain qui s'affirme comme tel (Jack dit avoir cinq livres à son actif dans *Volkswagen Blues* <sup>49</sup>). Jack est l'auteur avec un «a» minuscule qui a évolué et assume enfin son identité d'auteur. Théo a fait le chemin inverse : dans *Faites de beaux rêves*, il était l'Auteur-Dieu, le grand Conteur; dans *Volkswagen Blues*, il a perdu son identité, parle anglais, ne reconnaît plus son frère. Bref, l'auteur virtuel s'est perdu en Amérique.

Les trois romans analysés mettent en scène la même dualité qui oppose l'écrivain à son frère dieu, ce dernier étant plus américain d'allégeance, si on le compare à son jeune frère, commis aux écritures, traducteur et écrivain québécois enfin affirmé, plus tourné vers la contemplation et plus français d'allégeance.

La lecture de l'essai d'André Belleau nous amène à constater une parenté de structure narrative entre *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy et l'œuvre de Jacques Poulin. Quand André Belleau y analyse la représentation de l'écrivain, il souligne le fait que Éveline, le personnage de la mère, et Christine, l'écrivaine fictive, constituent les deux pôles d'une même écriture. Et il ajoute : «Le rapport d'Éveline au Québec évoque, semble-

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>49</sup> «Il se rendit ensuite au fond de la librairie où se trouvaient les livres québécois et, après avoir vérifié que les commis ne l'observaient pas, il chercha ses propres livres dans les rayons. Il avait écrit cinq romans, dont deux étaient ratés en grande partie.» (VB p. 36.)

t-il, celui d'un écrivain québécois envers la France [...] . En revanche, on dirait que Christine aborde l'ailleurs à la manière des écrivains américains, tournée vers ce que Lukacs nommait *la totalité extensive de la vie*<sup>50</sup>. André Belleau poursuit en expliquant que Christine doit quitter sa mère pour écrire : «Quand la mère parle, le monde ne parle plus. Écrire c'est donc aussi quitter sa mère. Mais c'est en même temps se mettre par elle à la recherche de la filiation et de l'origine<sup>51</sup>.» À en juger par l'œuvre de Poulin, les dix-sept années qui se sont écoulées de *Rue Deschambault* (1967) à *Volkswagen Blues* (1984) ne semblent pas avoir modifié la dualité qui opère dans la représentation de l'écrivain fictif québécois : elle persiste, à la seule différence près que derrière la figure du frère se cache celle du père qu'il faut quitter pour écrire. La relation mère/fille chez Gabrielle Roy se transpose en relation père/fils chez Jacques Poulin. Jack abandonnera son alter ego pour poursuivre son travail d'écriture au Québec. Il assumera ainsi pleinement sa propre culture par rapport aux cultures française et étasunienne.

Écrire au Québec, comme en témoignent l'évolution du personnage de l'écrivain dans le triptyque de Poulin et sa dualité en voie de résolution dans le dénouement de *Volkswagen Blues*, c'est affirmer son identité nationale, linguistique et culturelle en Amérique dans des œuvres qui se distinguent des œuvres américaines (au sens étasunien) ou françaises. L'affirmation présuppose la reconnaissance des deux canaux ou relais existants et non la négation de l'un au détriment de l'autre. ce qui, selon Ricard, représenterait un danger.

### La communion des arts

En outre, la façon dont Jack et Théo sont présents au monde est transposée dans leur rapport à la peinture. Jack est "jumelé" à Auguste Renoir tandis que Théo l'est à Vincent Van Gogh, comme nous l'avons souligné précédemment.

En lisant sur la vie de l'artiste français, nous apprenons que Renoir a beaucoup douté de lui, de son talent de peintre, surtout à partir de 1880, juste avant de réaliser *Sur la terrasse*<sup>52</sup> (1881), qui fait l'objet d'une ekphrasis dans le roman. Tout comme Renoir,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>52</sup> Le tableau, une huile sur toile, 100 X 80 cm, s'intitule *Deux soeurs (Sur la terrasse)* ; il appartient au Courtesy of the Art Institute of Chicago, dans la collection de Mr and Mrs Lewis L. Coburn (Memorial Collection).

Jack doute de son talent : «Pour l'instant, il n'avait pas de roman en chantier. Il vivait les moments d'angoisse qui attendent les écrivains quand ils ont terminé un livre et que, déjà conscients des faiblesses de cet ouvrage et encore incapables d'imaginer l'œuvre suivante, ils se mettent à douter de leur talent.» (VB p. 42-43.)

Jack, dans l'esprit de Théo, ressemble à Renoir, «le peintre de la joie de vivre et de l'existence insouciant<sup>53</sup>». Pour commenter *Sur la terrasse*, la critique d'art Petra Oelschlägel mentionne que «la caractéristique de cette peinture est une dissolution totale du caractère concret des éléments» ; seules les deux sœurs sont peintes de manière réaliste. Elles donnent l'impression de «dominer l'ensemble et d'être immuables<sup>54</sup>», tandis que le paysage est en mouvement. En s'insérant dans *Volkswagen Blues*, ce tableau met en lumière l'humain, élément essentiel qui ressort de la fresque sociale un peu floue parce qu'en perpétuel changement. Il constitue, avec la citation allemande «Die Sprache ist das Haus des Seins» (VB p. 85), découverte dans le vieux Volks, un indice supplémentaire de la pensée humaniste dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Poulin.

Le texte de l'ekphrasis, pour sa part, parle de *douceur* et de *lumière* : «l'expression de son visage avait une douceur infinie et cette douceur se confondait avec la lumière qui imprégnait l'ensemble du tableau» (VB p. 105-106) et l'effet que produit la toile sur Jack est sidérant :

Jack regardait la toile sans dire un mot. Il avait la bouche ouverte, le regard fixe et les yeux mouillés. Il était complètement immobile. [...]

— Je suis un peu courbaturé, dit-il.

— Ça fait trois heures que vous êtes assis là. (VB p. 106-107.)

Dans cet épisode, Jack contemple l'œuvre picturale idéale, une forme d'expression artistique autre que la sienne, mais correspondant exactement à ce qu'il souhaite exprimer avec ses mots. Il communique avec la beauté même et l'émotion qu'il ressent l'entraîne au-delà de la réalité.

Quant à Théo, le guide qui l'entraîne dans cette folle aventure de la traversée de l'Amérique, tout comme Vincent Van Gogh, il semble assoiffé d'absolu et tourmenté intérieurement par le fait de ne jamais pouvoir l'atteindre.

---

<sup>53</sup> Petra Oelschägel, *Renoir, 6 posters*, Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-5000 Köln 1, 1993.

<sup>54</sup> *Ibid.*

Lara Vinca Masini nous apprend que Van Gogh «a senti venir les mutations» sociales majeures de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il en a même été l'«un des plus grands interprètes<sup>55</sup>». Van Gogh était «conscient de la fragilité des structures du monde moderne<sup>56</sup>» et de l'imminence des crises sociales qui allaient secouer son temps. L'association Théo Van Gogh est lourde de sens dans *Volkswagen Blues*. Poulin, connaissant bien l'histoire de Vincent Van Gogh, a sûrement voulu souligner, par sa figure, la désespérance dans laquelle le XX<sup>e</sup> siècle s'achève<sup>57</sup>.

Les fins de siècle sont difficiles à vivre, la page des cent ans, lourde à tourner. Marc Angenot, dans *1889 Un état du discours social*, définit la vision du monde de l'époque étudiée, à partir d'un certain nombre de «*prédicats anxigènes* omniprésents en 1889<sup>58</sup>» : «dissolution du moi, fin d'une race, fin d'un monde, fin d'un sexe (féminin), invasion des barbares et aussi fin du sens, fin du vrai, fin du stable...<sup>59</sup>». Ces prédicats anxigènes semblent s'appliquer également à la fin du vingtième siècle, puisqu'ils font partie de la rumeur sociale ambiante qui se fait entendre dans *Volkswagen Blues*. Théo guide Jack vers le constat social du déclin de l'Amérique, de la mort des utopies mais par ailleurs, vers la nécessaire ouverture à l'Autre, au métissage, à la réconciliation, au partage des eaux, des races et des cultures.

\*\*\*

Ainsi, par l'entremise de trois types de personnages d'une récurrence étonnante, s'articule, de *Fuites de beaux rêves* à *Volkswagen Blues*, un discours sur l'Amérique perçue comme stratifiée. Il faut d'abord retourner aux sources originelles de l'Amérique, à ses légendes, à ses rituels, à ses premiers habitants. Limoilou dira la fin de l'Amérique amérindienne, discours que perpétuera Pitsémine dans *Volkswagen Blues*. De la première à la seconde, le ton se sera durci, le procès de l'Histoire se sera imposé.

---

<sup>55</sup> Lara Vinca Masini, *Van Gogh*, traduit de l'italien par Simone de VERGENNES, Paris, Flammarion, 1968, p. 17.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>57</sup> Pierre Nepveu, dans *l'Écologie du réel* a parlé du «ton apocalyptique» de quelques auteurs québécois des années 80 dont Jacques Poulin dans *Volkswagen Blues*.

<sup>58</sup> Marc Angenot, *1889 Un état du discours social*, Le Préambule, Coll. L'Univers du discours, 1989, p. 34.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 33.

Or, en même temps que s'affirme l'héroïne, elle s'androgynise. Au fil du triptyque, la femme séductrice a cédé la place à la femme guide. Cette femme détient ses connaissances, sa force, sa sagesse, sa vision du monde, des livres qu'elle partage avec l'écrivain. Les livres constituent sa boussole. Et le voyage en Amérique est long et périlleux. Et l'Amérique est grande. Tant d'hommes s'y sont perdus...

Se retrouver en Amérique par la Lecture et l'Écriture, voilà ce que suggère Poulin dans son triptyque. Le personnage féminin représente la Lecture, le personnage masculin, l'Écriture. Ces deux pôles d'un même aimant les amènent à se chercher et à se dire en Amérique.

L'Amérique actuelle est violente, autant sinon plus que celle d'hier. Les ouvriers, sur la chaîne de montage, connaissent sa grisaille. Mais par moments, elle devient lumineuse, comme en témoignent son architecture, ses ponts, ses édifices. L'Amérique de Théo, ce frère nomade, est-elle un mythe?

Jack, l'écrivain, la contemple, s'interroge, pendant que Théo l'amène à tourner la page des héros, à tourner sa page. Près de lui, il y a Pitsémine la métisse, la lectrice, la compagne, la guide. Avec elle et ses mots, le visage d'une Amérique hybride, plurielle, ouverte à l'autre se dessine.

## CONCLUSION

### Du paratexte à l'incipit

La première partie de notre mémoire a été consacrée à l'étude de quelques éléments du paratexte, soit l'illustration de la page couverture et le titre du roman, ainsi qu'à celle de l'incipit, lieu stratégique du texte.

En premier lieu, nous avons procédé à l'analyse de l'illustration de la page couverture reproduite trois fois dans le roman et ayant pour sujet Chimney Rock. Cette formation rocheuse, à la croisée des chemins qui mènent en Oregon ou en Californie, demeure le témoin privilégié de la longue et pénible marche de milliers d'émigrants sur la piste de l'Oregon. Elle relate une page importante de l'Histoire de l'Amérique, une Histoire de grandes solitudes et de fragiles espoirs qui se prolonge aux temps présents. Chimney Rock a, en outre, ses résonances textuelles. En effet, le chapitre 20 du roman s'articule autour de ce motif et deux fragments du texte y font référence explicitement. Son importance et sa portée symbolique s'en trouvent ainsi confirmées.

Nous avons donc tenté de mettre en lumière les connotations rattachées à Chimney Rock dans les extraits s'y rapportant. Pour la plupart des émigrants, la formation rocheuse évoque «une cheminée», «une cheminée d'usine» ou de «maison détruite par un incendie». Certains voient en elle un «entonnoir renversé» (VB p. 187). La «cheminée d'usine» pourrait représenter le passé ouvrier des émigrants, la «cheminée [de] maison détruite par un incendie», leur passé familial et l'«entonnoir renversé», l'errance perpétuelle, l'impossibilité de s'ancrer à un port et de créer des liens avec les hommes.

Alors que le premier élément de Chimney Rock, la cheminée, capte le regard des émigrants, le second, la pierre, retient l'attention de Jack et de la Grande Sauterelle. La stabilité habituellement associée à la pierre est contestée, remise en question dans l'image de Chimney Rock dont la pierre se désagrège. À la dégradation de la pierre, l'on peut associer l'effritement du tissu social, puisque la cheminée, symbole du «lien social», se détériore.

D'autre part, la verticalité de la pierre fait l'objet d'une remarque de Jack, qui associe la formation rocheuse à un «phallus ébréché» (VB p. 191). L'image du «phallus ébréché» pourrait préfigurer «la présumée masculinité brute mais chancelante de Théo<sup>1</sup>» : lorsque Jack retrouve son frère, à la fin du roman, le héros de la jeunesse n'est plus qu'un pauvre homme impotent. Par cette comparaison, Jack questionne l'essence même de la masculinité puisqu'il y a verticalité mais brisure, la pierre brute, «symbole de l'androgynat constituant la perfection de l'état primordial<sup>2</sup>», s'effritant. La figure de l'androgynat étant l'une des plus récurrentes de l'œuvre poulinienne, la remise en question de la masculinité inscrite dans la symbolique se rattachant à Chimney Rock préfigure également la tentative de réconciliation du masculin et du féminin dont témoigne l'œuvre et semble véhiculer les préoccupations de l'auteur quant à l'égalité des sexes.

Enfin, l'inquiétude, le mal de vivre et la profonde solitude dont nous fait part la Grande Sauterelle, quand elle commente Chimney Rock en se référant au texte de Carson McCullers, peuvent être transcendés par la verticalité de la pierre, également symbole du «voyage en soi». Ce type de voyage n'est d'ailleurs pas étranger à celui qu'effectuent les personnages, leur quête spirituelle pouvant servir de panacée à la brisure et à l'effritement des liens sociaux en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle.

En deuxième lieu, nous avons procédé à l'étude du titre du roman. *Volkswagen Blues* est issu de l'allemand et de l'anglais. Il a franchi les frontières linguistiques pour devenir, un peu comme Pitsémine, «[...] quelque chose de neuf, quelque chose qui commence [...] quelque chose qui ne s'est encore jamais vu.» (VB p. 224.)

Véhicule de l'exploration, du nomadisme dans la sédentarité, le Volks de Jack a pour mission de mener les personnages en des lieux de vérité, là où meurent les utopies. Son rôle est donc capital.

Par l'entremise du vieux Volks, considéré par Jack comme un compagnon de voyage et un ami de longue date, la tendance à l'anthropomorphisme de Jacques Poulin s'exprime. Le Volks a son histoire, sa personnalité, une ressemblance certaine avec l'écrivain Jack. Tout comme les personnages pouliniens, il se réincarne d'un roman à l'autre, transmettant à ses occupants les mêmes secrets, les mêmes messages. Ainsi, dans une autre vie, celle de *Faites de beaux rêves*, la *vieille Gipsy* est un campeur similaire au

<sup>1</sup> Remarque de Réal Ouellet, premier lecteur.

<sup>2</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 751.

vieux Volks qui conserve précieusement en son habitacle une phrase de Heidegger, celle-là même que Jack découvre sous le pare-soleil du Volks : «Die Sprache ist das Haus des Seins.»

«Le langage est la maison de l'Être.» L'inscription apparaissant dans les deux véhicules sacralise le langage, en donnant aux poètes, penseurs, écrivains un rôle majeur, celui de véhiculer la voix du peuple pour qu'il trouve sa vérité. Le Volks devient ainsi le véhicule mythique de la quête. Il est le protecteur du langage, sa maison, et Jack l'écrivain s'en fait le gardien. Le langage se retrouve donc au cœur de leur mission.

Alors que *Volkswagen* signifie *voiture du peuple*, *Blues* veut dire *chant du peuple*, chant de regret lié à des injustices. Tout comme Pitsémine, le blues est métissé, car issu de deux cultures, africaine et blanche occidentale. Le blues est un véritable réquisitoire social qui correspond bien au discours de dénonciation de Pitsémine, l'anticipe même, quand elle se fait le porte-parole du peuple amérindien, victime de génocide au moment de l'invasion de l'Amérique par les Européens.

Le campeur *Volkswagen*, comme sujet, est donc jumelé à Jack et le *Blues*, à Pitsémine. Toutefois, ce véhicule mythique et ce chant tragique, de sujets associés, deviennent objets de l'autre. L'échange, la chimie a si bien opéré que le mot *mien-étranger* est devenu celui de l'autre et vice versa. Ainsi, Pitsémine, une grande initiée de l'art de la mécanique, prendra en charge l'objet Volks pour qu'il puisse continuer à remplir sa mission de véhicule mythique et Jack, l'écrivain fictif, recourra à l'art du langage pour faire entendre la plainte du blues dans son œuvre. Le dialogisme établi aura permis la permutation des sujets en objets adjuvants, décuplant ainsi les forces des personnages, les outillant pour qu'ils se rendent au bout de leur quête.

En troisième lieu, nous avons vu qu'en plus de retenir le lecteur et de l'informer, l'incipit de *Volkswagen Blues*, le chapitre 1, programme l'œuvre et entretient des rapports étroits avec le paratexte, le texte du roman et sa clause.

À la frontière du paratexte et de l'incipit, le titre du chapitre 1, «Jacques Cartier», entoure le récit du halo de l'Histoire. Rapidement, le sociogramme de l'Amérique devient palpable, principalement à travers trois motifs : les cartes, la croix et la figure de l'Amérindienne.

Les cartes, omniprésentes dans l'incipit, dialoguent avec les textes. Ainsi, la carte postale de Théo fait l'objet d'une quintuple mise en abyme du texte dans le texte. Les écrits se superposent, s'imbriquent à la façon des poupées gigognes, tant et si bien que l'énoncé se dilate. Ce procédé d'écriture est propre au postmodernisme, courant littéraire auquel il faut associer Jacques Poulin.

Le texte de Jacques Cartier, imprimé sur la carte postale de Théo et écrit en ancien français, crée une distance linguistique et fait s'interposer l'écran de l'Histoire. Ce texte livre un message politico-religieux où se révèle le discours hégémonique de l'Église qui autorise la prise de possession politique des terres amérindiennes. Le texte de Cartier annonce la relecture de l'Histoire qu'effectuera Pitsémine, la métisse. Ce parti pris de l'instance narrative en faveur des Amérindiens s'inscrit bien dans le discours social québécois des années 80. La rumeur ambiante proamérindienne portée par certains intellectuels québécois de l'époque se trouve intégrée à *Volkswagen Blues*.

Le texte de Cartier ainsi que les cartes géographiques annoncent les discours d'appartenance des personnages principaux : Jack se dira de l'Amérique française, Pitsémine, de l'Amérique amérindienne.

Le deuxième motif, celui de la croix, s'étend sur tout l'incipit et dialogue avec Chimney Rock illustrant la page couverture. Ces deux symboles de verticalité sont teintés de spiritualité, mais ils divergent fondamentalement : alors que Chimney Rock se rapporte à l'individu, au savoir, à l'être, la croix de Cartier comporte une dimension publique, voire politique, de possession, d'avoir.

Le troisième motif est circonscrit par la figure de l'Amérindienne, celle de la mère et de la fille, deux femmes guides, deux femmes de lumière en vertu même de leur amérindianité. L'aura dont elles sont entourées confirme, une fois de plus, la présence du discours proamérindien dans l'œuvre de Jacques Poulin.

De l'incipit à l'explicit, de Gaspé à San Francisco, de «Jacques Cartier» à «La Grande Sauterelle», l'Histoire a rebroussé chemin pour nourrir d'espoir le présent. *Volkswagen Blues* est le roman de l'acceptation, de la réconciliation du passé et du présent, un roman dans lequel viennent mourir les utopies, les vieilles images du passé pour que naissent l'homme nouveau, la femme nouvelle.

## America, America, America

Dans la deuxième partie du mémoire, nous avons vu que le projet d'écrire «le Grand roman de l'Amérique», qui ferait la synthèse du roman français et du roman américain, était porté autant par le personnage de l'Auteur dans les *Grandes Marées* que par l'auteur Jacques Poulin en entrevue. Or, le sociogramme de l'Amérique était inscrit dans l'œuvre de Poulin bien avant que l'Auteur n'élabore son projet d'écriture.

L'image que les Québécois se font de l'Amérique hante l'imaginaire de Poulin depuis un bon moment déjà. En effet, avec *Faites de beaux rêves* sont nés trois personnages qui commencent à élaborer un discours sur l'Amérique, à s'y chercher. La jeune femme, l'écrivain et son frère Théo réapparaissent dans les *Grandes Marées* de même que dans *Volkswagen Blues*. Puisque ces trois figures d'une récurrence étonnante habitent et nomment leur Amérique d'un roman à l'autre, nous avons considéré *Faites de beaux rêves*, les *Grandes Marées* et *Volkswagen Blues* comme trois tableaux d'un même triptyque et avons, dans la deuxième partie de notre mémoire, tenté de suivre l'évolution des personnages et d'analyser leur discours sur l'Amérique.

Il nous est apparu que le personnage de Limoilou, qui incarne Kateri Tekakwitha dans un épisode de *Faites de beaux rêves*, introduit dans l'œuvre de Poulin le discours de l'Amérique amérindienne originelle en racontant la légende de l'Amérique, un récit mythique. Son discours rappelle également la fin d'une Histoire, celle de la première Amérique, en 1534, au moment où Jacques Cartier prend possession du territoire des Amérindiens au nom du roi de France. Kateri annonce Pitsémine, la métisse, qui prononcera un discours proamérindien dans *Volkswagen Blues* et Pitsémine, sœur de sang de Kateri, hérite de Marie des *Grandes Marées*, son côté femme libérée et volontaire de l'Amérique contemporaine. Pitsémine réalise ainsi la synthèse des deux héroïnes qui l'ont précédée.

Par ailleurs, nous avons vu que le personnage féminin avait évolué au fil du triptyque. Dans *Faites de beaux rêves*, le fort sex-appeal de Limoilou est mis en relief tandis que dans les *Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, la jeune femme s'*androgynise*. L'identité sexuelle double de Marie et de Pitsémine peut être interprétée comme une tentative de réconcilier l'animus et l'anima, voire de fusionner les deux voix en une seule.

De séductrice qu'elle était, la jeune femme, en utilisant le livre comme boussole, devient compagne, puis guide pour l'écrivain.

En effet, les trois héroïnes pouliniennes sont de ferventes lectrices, porteuses d'une mémoire qu'elles confient à l'écrivain. L'écriture naît de la lecture, semble rappeler à son tour Poulin. Ainsi s'installe un rapport de complémentarité entre l'écrivain fictif et sa compagne. La lectrice est une sage-femme qui aide l'écrivain à venir au monde. La lecture et l'écriture polarisent le sociogramme de l'Amérique tout au long du triptyque, car c'est autant d'écrire et de lire en Amérique que d'écrire et de lire l'Amérique dont il est question, et cette aventure de l'écriture s'avérerait illusoire sans l'apport de la lecture.

Alors que l'écrivain et la jeune femme conjuguent leurs forces, un dualisme permanent, une tension existentielle, s'installe entre le personnage de l'écrivain et son frère Théo, dès *Faites de beaux rêves*. Théo est un dieu, un héros pour l'écrivain fictif qui, en comparaison de celui-ci, fait figure de antihéros. Bien que l'écrivain et son frère partagent les mêmes référents culturels, Théo s'identifie uniquement à l'Amérique contemporaine hollywoodienne, une Amérique qui, comme lui, vit intensément l'instant présent sans perspective historique. La quête de Théo s'effectue dans l'action, à l'enseigne du nomadisme et du Sud, tandis que celle du frère écrivain des deux premiers romans s'inscrit dans la sédentarité, l'isolement et la recherche de fins pour ses histoires (Amadou) ou du mot juste pour sa bulle (Teddy)<sup>3</sup>.

L'écriture pour Amadou, le commis aux écritures, et pour Teddy, le traducteur, se pratique en circuit fermé, circularité métaphorisée par la piste de course et l'île, l'œuvre n'atteignant jamais son lecteur. Ces territoires refermés sur eux-mêmes sont à l'image du Québec des années 70 qui arrive difficilement à se dire au monde. Dans le troisième tableau du triptyque, par contre, l'écrivain fictif, qui affirme avoir à son crédit cinq romans, quitte la circularité natale et explore l'Amérique étasunienne à la recherche de Théo.

Dans *Volkswagen Blues*, le sociogramme de l'Amérique prend forme à travers un parcours à plusieurs étapes : les personnages expriment d'abord leur *mal-être*, ce qui enclenche leur quête identitaire; ils sont ensuite amenés à relire l'Histoire et à observer l'Amérique actuelle. Jack et Pitsémine se retrouvent au carrefour des Amériques qu'ils

---

<sup>3</sup> Selon Réal Ouellet, il y aurait, dans l'œuvre de Poulin, deux types de nomadisme: un qui tourne en rond, cherche à s'étourdir, un autre, celui de *Volkswagen Blues*, qui est une quête d'identité.

découvrent dans les livres d'Histoire, observent et tentent de dire tout au long de leur périple.

Elle est violente, cette Amérique. Y vivre aujourd'hui comme hier représente une menace; y travailler en cette fin de siècle, la grisaille. Pourtant, par ses légendes modernes et anciennes, celles des ponts, des banques et des Incas, elle apparaît lumineuse. La traversée des Amériques s'avère, pour Jack et Pitsémine, une traversée des illusions et des apparences : héros et idéaux tombent les uns après les autres.

L'Amérique est un mythe, découvrent-ils, un *grand rêve* qui s'est brisé avec le temps, comme Théo, «à moitié vrai et à moitié inventé» (VB p. 137). Les hommes ont cru qu'ils pourraient y trouver le bonheur, mais en vain. Leur *grand rêve* s'est évanoui, comme celui des hippies, récupéré par les commerçants de San Francisco. L'Amérique s'avère un mirage à plusieurs égards.

Cependant, les artistes côtoyés ainsi que leurs œuvres réconfortent l'écrivain et sa compagne. La route leur offre son espace de liberté, la frontière, sa fluidité, et le fleuve Mississippi, son âme, pour que se réconcilient les peuples et les Histoires, le passé et le présent de l'Amérique.

Dans *Volkswagen Blues*, l'identité culturelle québécoise est hybride, métissée, plurielle, ouverte à l'Autre, à l'Étranger. Elle a les traits de Pitsémine. Elle ressemble aussi à Jack, qui s'affirme comme écrivain et réussit à tourner la page des héros du passé, la page de la jeunesse.

En effet, pour que Jack et Pitsémine se trouvent en Amérique, pour qu'ils sachent qui ils sont et où ils vont, enfin, pour qu'ils aillent au bout de leur quête identitaire, il leur faudra faire le deuil de leurs héros et des idéaux de leur passé. Pitsémine devra faire le tri de ses héritages, tant ceux du passé que ceux du présent, de ce qui lui a été transmis de la tradition amérindienne et de la modernité américaine. Elle fera la part des choses entre les Amériques d'hier et d'aujourd'hui. Théo, le Dieu-Conteur d'Amadou, de Teddy et de Jack à qui tout le dire potentiel s'offre, mourra pour que puisse advenir réellement au jour l'écrivain québécois fictif.

Le personnage de l'écrivain réapparaîtra dans les fictions pouliniennes subséquentes. Jack, entre autres, refera surface dans la *Tournée d'automne*. Son épouse

Rachel, avocate et experte en questions indiennes, rappellera Pitsémine. Théo aura hélé l'écrivain en Amérique étasunienne, pour qu'il la voie telle qu'elle est et qu'il résiste à ses mirages. Il l'aura amené à quitter son île de sorte qu'il saisisse et fasse part des mutations sociales de l'Amérique en cette fin de siècle et qu'il assume sa condition d'écrivain québécois.

### Jacques Poulin : un écrivain humaniste

Avec Michel Tremblay, Jacques Poulin est l'un des écrivains québécois les plus lus dans les cégeps du Québec. Pourquoi? Pour quelles raisons apprécie-t-on autant ses romans? Qu'apportent-ils au lecteur? Quels ingrédients contribuent à faire leur succès?

Nous ne connaissons pas toutes les réponses à ces questions, mais nous avons été amenée, en cours de réflexion et de rédaction, à faire un certain nombre de constats susceptibles de fournir quelques éclairages.

En premier lieu, Jacques Poulin est un écrivain humaniste qui se préoccupe de réconciliation : du masculin et du féminin<sup>4</sup>, des races, des cultures et des ethnies. En ces temps de métissage, de pluralité culturelle, il semble avoir trouvé le ton juste. *Volkswagen Blues* s'inscrit, à ce titre, dans le courant de la littérature dite identitaire,

[...] en quête d'une identité, personnelle ou collective, considérée comme une construction et non comme un acquis déterminé et contraignant. Dans les œuvres, les notions arrêtées de pays, de nation, de peuple, font place à celles, plus relatives et plus mouvantes, de pluralité culturelle, de dérive identitaire, d'ambiguïté, de polyvalence sexuelle et d'engagement ponctuel<sup>5</sup>.

Son discours va donc vers l'Autre, parle à l'Autre. Et il est d'autant plus important qu'en cette fin de siècle et de millénaire, les prédicats anxigènes auxquels Marc Angenot se réfère dans *1889, Un état du discours social*, se font de plus en plus présents. Les fins de siècle sont, manifestement, le plus souvent apocalyptiques. Raison de plus, à l'aube d'un

---

<sup>4</sup> Concernant cette question, Poulin semble très sensible à la question de l'égalité entre les hommes et les femmes. C'est pourquoi il revoit les stéréotypes sexistes en donnant à certains personnages féminins, entre autres Pitsémine, des traits masculins de nature à les valoriser. Le personnage masculin, de son côté, est plus doux, plus féminin, mais pas nécessairement valorisé par ses traits féminins. Peut-être est-ce là une étape nécessaire à la réconciliation des sexes, une condition posée à la possibilité d'une véritable rencontre toujours à construire.

<sup>5</sup> George-Vincent Fournier, *Face à l'épreuve*, Ville LaSalle, Éditions Hurtubise HMH ltée, 1995, p. 99. à

nouveau millénaire, pour rechercher un discours plus rassurant, un discours empreint de spiritualité au sens large.

Comme nous l'avons vu au cours de notre étude de *Volkswagen Blues*, la quête des protagonistes comporte une dimension spirituelle que l'on peut, par ailleurs, associer à la quête du Graal. Pour Jung,

le Graal symbolise la plénitude intérieure que les hommes ont toujours cherchée. [...] La perfection humaine se conquiert, non pas à coup de lance comme un trésor matériel, mais par une transformation radicale de l'esprit et du cœur<sup>6</sup>.

Or, que recherchent Amadou, Teddy, Jack et Pitsémine, sinon la «transformation radicale de l'esprit et du cœur», «la plénitude intérieure» ?

Tant dans les romans des années 80-90 qu'au cinéma, la fin de siècle interroge les créateurs. Ainsi, pour présenter *Hommes, femmes : Mode d'emploi*, le dernier film de Claude Lelouch, Normand Provencher écrit :

Lelouch a voulu parler de choses sérieuses — le boulot, la santé, la spiritualité, les angoisses existentielles de cette fin de siècle [...] . Ce qui permet au vétéran cinéaste de toucher à la soif de spiritualité de l'homme et au bienfait thérapeutique de la prière<sup>7</sup>.

Les préoccupations de Poulin rejoignent celles de Lelouch ainsi que celles de plusieurs artistes et écrivains. Elles s'insèrent bien dans le discours social des années 80-90.

En deuxième lieu, les livres de Poulin parlent au cœur. Y circulent l'ouverture, l'acceptation, la tendresse de même que l'antihéros tellement frère, ses angoisses, ses échecs, ses rêves. Pas étonnant que le processus d'identification fonctionne à ce point! Comment ne pas adhérer à la vision du monde des personnages de Poulin?

En troisième lieu, le style et la poétique des romans de Poulin font de cet auteur québécois l'un des plus marquants du XX<sup>e</sup> siècle. Son expression sobre, dépouillée, sa façon de dire les petites choses de la vie, d'observer ses personnages en action sans jamais outrepasser leurs frontières intimes, de laisser au lecteur le soin de décoder leurs silences plaît. En outre, Poulin est identifié comme l'un des auteurs québécois les plus

<sup>6</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1992, p. 483.

<sup>7</sup> Normand Provencher, «Le film de tous les dangers», *Le Soleil*, 12 octobre 1996, D3.

représentatifs du postmodernisme. Son œuvre est riche au plan de la poétique. L'omniprésence de l'intertextualité, l'autoreprésentation récurrente du personnage de l'écrivain, la multiplication d'histoires dans l'histoire et la remise en question de l'Histoire constituent des stratégies d'écriture propres aux romans postmodernes que l'on retrouve toutes dans *Volkswagen Blues*. La sobriété et la poétique de l'œuvre fascinent donc autant le lecteur que la quête du Graal dans laquelle sont engagés les personnages.

À ce propos, Julius Envola affirme que «[p]armi ses innombrables pouvoirs, [le Graal] possède, outre celui de nourrir (don de vie), celui d'éclairer (illuminations spirituelles), celui de rendre invincible<sup>8</sup>». *Nourrir* et *éclairer*, ces deux verbes résument bien les visées de l'écrivain fictif et peut-être même celles de Jacques Poulin. À travers les mots et l'écriture, il poursuit sa route pour et avec l'Autre parce qu'il est convaincu qu'il peut apporter quelque chose de bon au monde :

Pour un peu, je lui aurais confié un deuxième secret, que je n'avais encore osé dire à personne : 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, aucune concurrence ou compétition dans le travail, un monde où l'agressivité, entendue non pas comme l'expression d'une hostilité à l'égard d'autrui, mais plutôt comme un goût de vivre, allait être au service de l'amour. (VC p. 139.)

Un peu comme son maître d'écriture Ernest Hemingway, celui du *Vieil homme et la mer*, Poulin est conscient de la grandeur et de l'importance du combat dans lequel il s'est engagé depuis 30 ans, un combat pour la venue d'un monde meilleur. Son discours fait donc contrepoids à la violence, la misère, la solitude et la détresse de l'homme contemporain, à la compétition et au profit où l'individu se retrouve souvent perdant. C'est un discours humaniste à connotations spirituelles, un discours, somme toute, rassurant pour l'être humain, pour cet Autre tellement soi, un discours d'espoir où il exorcise cette Amérique nôtre et désormais pluraliste.

Poulin aura consacré dix ans (1974-1984) à l'élaboration de son triptyque *Faites de beaux rêves, les Grandes Marées, Volkswagen Blues*, dix ans d'écriture pour joindre Théo, dix ans pour s'affirmer et se dire en Amérique. Dans ces trois romans, les personnages comme l'espace tournent en rond, s'évadent (FDBR), se ferment, se concentrent (GM),

---

<sup>8</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 482.

puis s'ouvrent (VB). De la jeunesse à l'âge adulte, ils se cherchent en Amérique. Mais qu'en est-il des trois premiers romans de Poulin et de ceux qui ont suivi *Volkswagen Blues*?

Il serait intéressant d'étudier les trois premiers sous l'angle thématique de l'échec — échec politique (M.C.P.R; 1967), échec familial (J; 1969), échec amoureux (CBB; 1971) — et de resituer cette thématique dans la perspective sociohistorique de la fin des années 60, celle de l'échec qui pourrait être lié à une nouvelle naissance, aux douleurs et souffrances précédant la venue au monde. La période de l'enfance au sens large — enfance politique du Québec (MCPR), enfance au sens propre (J) et enfance de la relation amoureuse (CBB) — nous semble bien circonscrire le cadre de l'échec.

Toujours dans la même perspective, après *Volkswagen Blues* s'amorce la recherche de l'âme sœur, de la femme rêvée avec *le Vieux Chagrin* (1989), de la femme tendresse dans *la Tournée d'automne* (1993), compagne qui traversera avec le personnage de l'écrivain, en toute sérénité, la période de l'âge mur. Le neuvième roman de Poulin manque à l'appel au moment où nous écrivons ces lignes. Il paraîtra à l'hiver 1998, sous le titre *Chat sauvage*<sup>9</sup>. Jacques Poulin nous réserverait-il quelque résurrection, telle celle de la Petite, par exemple, qui est justement associée à un *chat sauvage* dans le *Vieux Chagrin*?

La Petite respirait très fort. [...] Que désirait-elle? Voulait-elle éprouver ses forces? Avait-elle tout simplement besoin d'affection? Je n'en savais rien. Blottie dans un coin, avec ses cheveux dans le visage, elle me faisait penser à un chat sauvage. (VC p. 86.)

En définitive, il y a, dans l'œuvre de Jacques Poulin, une unité organisationnelle et une évolution chronologique telles qu'il faudra bien, un jour, explorer les deux autres triptyques avec la lunette de la sociocritique.

---

<sup>9</sup> Micheline Lachance, «Préfaces», *L'Actualité*, Janvier 1998, p.71.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Œuvres étudiées

POULIN, Jacques. *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 290 p.

POULIN, Jacques. *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle, 1974, 163 p.

POULIN, Jacques. *Les Grandes Marées*, Montréal, Leméac, 1978, 201 p.

### II. Ouvrages critiques

Cette bibliographie est sélective : elle ne retient que les ouvrages directement cités dans le mémoire. Il va sans dire que plusieurs autres études critiques ont été consultées en cours de rédaction.

BEAULIEU, Nicole. «L'écrivain dans l'ombre», *Actualité*, avril 1985, p. 73-78.

BELLEAU, André. *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal Express, 1986, 237 p.

DORION, Gilles et Cécile DUBÉ. «Jacques Poulin», *Romanciers du Québec*, Québec, Québec français, p. 145-154.

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

LAPOINTE, Jean-Pierre et Yves THOMAS. «Entretien avec Jacques Poulin», *Voix et Images*, no43, automne 1989, p. 8-14.

HÉBERT, Pierre. *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, 206 p.

L'HÉRAULT, Pierre. «Traverser les identités», *Voix et Images*, no 43, automne 1989, p. 28-42.

MARCOTTE, Gilles. «Jacques Poulin : histoires de zouaves», *Littérature et circonstance*, Montréal, l'Hexagone, Essais littéraires, 1989, p. 292-303.

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

MORENCY, Jean. *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique De Washington Irving à Jacques Poulin*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1994, 259 p.

NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

PATERSON, Janet. «Le vieux Chagrin, une histoire de chats? Ou comment déconstruire le postmoderne», *Le roman québécois depuis 1960*, Sainte-Foy, les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 181-193.

RICARD, François. *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal Express, Coll. «Papiers collés», 1985, 195 p.

SOULIÉ, Jean-Paul. «Jacques Poulin après *Volkswagen blues*. D'abord vivre une histoire d'amour», *La Presse*, 7 juillet 1984, B-3.

VOISARD, Anne-Marie. «Même si vous n'aimez pas les chats, vous aimerez *La Tournée d'automne*», *Le Soleil*, 6 décembre 1993, B-7.

WEISS, Jonathan M. «Une lecture américaine de *Volkswagen Blues*», *Études françaises*, no 21/3, hiver 1985-1986, p. 89-102.

### III. Ouvrages théoriques et méthodologiques

- ALTHUSSER, Louis. *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions Sociales, 1976, 172 p.
- ANGENOT, Marc. «Le discours social : problématique d'ensemble», *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, Coll. L'Univers du discours, 1989, p. 13-39.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland. «Par où commencer», *Poétique*, no 1, 1970, p. 3-9.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET. *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 232 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, 1060 p.
- DE BIASI, Pierre-Marc. «Les points stratégiques du texte», *le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 26-27.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN. *Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Éditions Duculot, 1987, 391 p.
- DEL LUNGO, Andrea. «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, no 94, avril 1993, p. 131-152.
- DUCHET, Claude. «Pour une sociocritique ou variations sur un incipit», *Littérature*, no 1, février 1971, p. 245-255.
- DUCHET, Claude. «“La Fille abandonnée” et “La Bête humaine”, Éléments de trilogie romanesque», *Littérature*, no 12, décembre 1973, p. 51.
- DUCHET, Claude. «Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*», *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, 1976, p. 145.
- DUCHET, Claude. «Positions et perspectives», *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 4.
- DUCHET, Claude. «La Manœuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologie dans *L'Espoir*», *Revue des sciences humaines*, no 204, 1986, p. 115.
- DUCHET, Claude. «Pathologie de la vie zolienne», *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, Paris, José Corti, 1988, t.1, p. 88.
- DUMONT, Fernand. *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, 393 p.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, 536 p.
- FORTIER, France. «Archéologie d'une postmodernité», *Tangence*, no 39, mars 1993, p. 21-36.
- GENETTE, Gérard. «Transtextualités», *Magazine littéraire*, no 192, 1983, p. 40-41.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 389 p.
- GOLDENSTEIN, J-P. *Pour lire le roman*, Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot, 1988, 127 p.
- KWARTERKO, Jozef. *Le roman québécois de 1960 à 1985*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 268 p.
- LAFORTUNE, Monique Lafortune. *Le Roman québécois reflet d'une société*, Montréal, Mondia, 1985, 333 p.
- MITTERAND, Henri. *Littérature, textes et documents*, Paris, Nathan, 1989, 896 p.

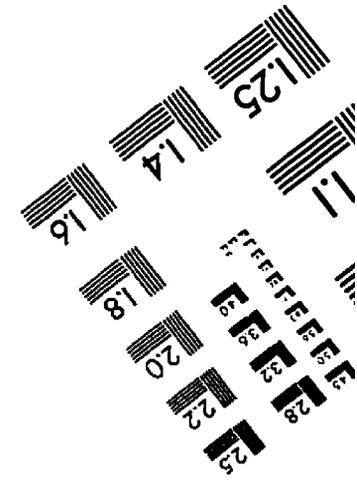
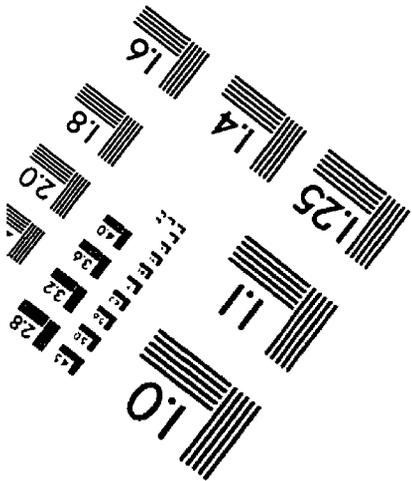
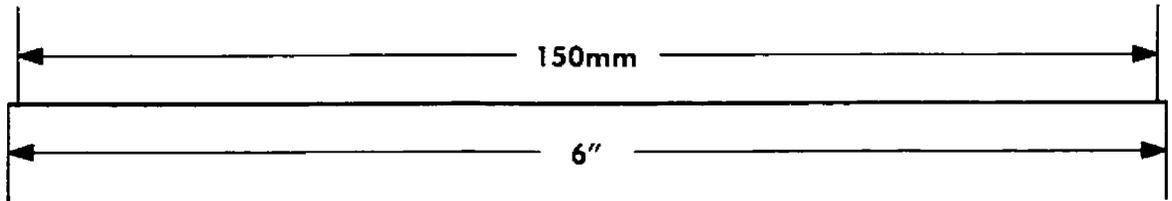
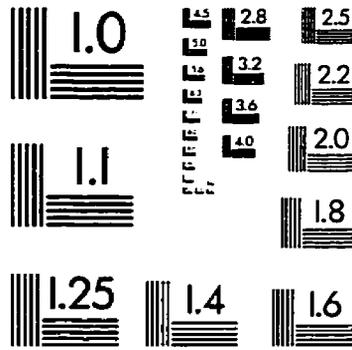
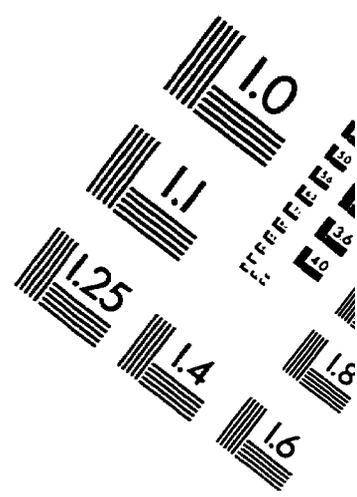
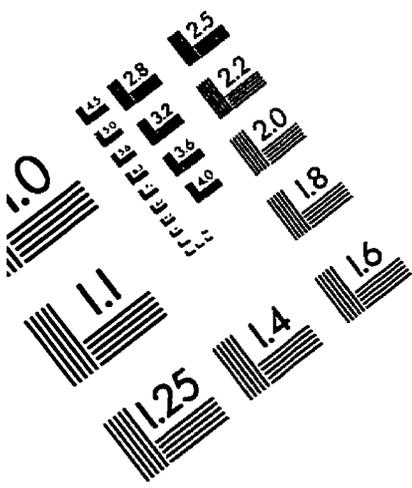
- MONIERE, Denis. *Le développement des idéologies au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1977, 381 p.
- PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, éd. augm., Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.
- POPOVIC, Pierre. «Éléments pour une lecture sociocritique de «Ça» de Tristan Corbière», *Québec français*, no 92, hiver 1994, p. 84-91.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991, 165 p.
- ROBIN, Régine. «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *Discours social*, vol. 5, nos 1-2, 1993. p. 7-32.
- ROBIN, Régine. «Le sociogramme en question», *Discours social*, vol.5, nos1-2, 1993, p. 1-5.

#### IV. Autres ouvrages de référence

- ARNAUD, Jean-Claude. *Dictionnaire du blues*, Paris, Fillipacchi, Coll. Jazz magazine, 1977, 291 p.
- BEAUCAGE, Pierre. «Les animaux dans les mythes», *L'Œil amérindien*, sous la direction de Hélène DIONNE, Sillery, Musée de la civilisation et Les éditions du Septentrion, 1991, p.34-52.
- BERENDT, JE. *Le Jazz : des origines à nos jours*, Paris, Payot, 1963, 351 p.
- BLOND, Georges. *La Grande aventure des baleines*, Paris, Presses de la cité, *Le livre contemporain*, 1953, 244p.
- COUTURIER, Fernand. *Monde et être chez Heidegger*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1971, 584 p.
- COURNOYER, Jean. *Le petit Jean, Dictionnaire des noms propres du Québec*, Montréal, Stanké, 1993, 951 p.
- Dictionnaire des noms propres*, Paris, Larousse et France Loisirs, 1980, 1665 p.
- Dictionnaire biographique du Canada*, Vol. 1, 1000-1700, Éditions du Centenaire, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Dictionnaire Quillet de la langue française*, Paris, Librairie Aristide Quillet, Vol.1 (a-ap).
- Gaspésie, Guide touristique*, Réédition 1993-1994, Sainte-Flavie, Association touristique de la Gaspésie; Québec, Ministère du Tourisme.
- HEIDEGGER, Martin. *Lettre sur l'humanisme*, Paris, Éditions Montaigne, 1964, 584 p.
- Le Petit Larousse illustré* 1994, Paris, Larousse, 1993, 1777 p.
- MASINI, Lara Vinca. *Van Gogh*, traduit de l'italien par Simone de VERGENNES, Paris, Flammarion, 1968, 38 p.
- MÉLANÇON, Claude. «Mythe Pikuni de la création» d'après Wissler et Duvall, *Légendes indiennes du Canada*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, 160 p.
- ŒLSCHAGEL, Petra. *Renoir, 6 posters*, Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-5000 Köln 1, 1993.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire universel des noms propres, alphabétique et analogique : le Petit Robert 2*, 4e éd. revue, corrigée et mise à jour, Paris, Société du Nouveau Littre- Le Robert, 1979, 1994 p.
- ROBIN, Michel. *Van Gogh ou la remontée vers la lumière*, Paris, Librairie Plon, coll. «La recherche de l'absolu», 1964, 183 p.

THÉVIEN, René et Paul COZE. *Mœurs et histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Payot, 1992, 302 p.

# TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE, Inc**  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved