

POÉTIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS LES ROMANS DE JACQUES POULIN.

Pilar Andrade Boué

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Este artículo propone un análisis de la intertextualidad y autointertextualidad en las novelas del escritor quebequense Jacques Poulin. Se aborda este tema en concreto por su riqueza y su funcionalidad, dado que, por un lado, cada novela de Poulin es prácticamente un intertexto recurrente de las demás, y, por otro, todas ellas forman un entramado indisoluble. De modo que cada texto colabora desde su propio ángulo o perspectiva a la exploración gnoseológica y existencial de la realidad que pone en práctica la escritura de Poulin.

RESUMÉ: Cet article propose une analyse de l'intertextualité et de l'autointertextualité dans les romans de l'écrivain québécois Jacques Poulin. C'est la richesse et la fonctionnalité de ce sujet qui motive son choix par l'auteur de l'article, car, d'un côté, chaque roman de Poulin est un intertexte récurrent des autres romans et, de l'autre, ils forment tous un réseau indissoluble. De façon que chaque texte collabore, d'après son point de vue particulier, à l'exploration gnoseologique et existentielle de la réalité que l'écriture de Poulin met en pratique.

Je voudrais proposer dans ces lignes une approche de l'analyse des intertextes dans les romans de l'écrivain québécois Jacques Poulin, parce que ceux-là offrent un panorama assez unique dans la littérature contemporaine. En effet, les romans de Poulin forment entre eux un réseau intertextuel tellement serré, tellement dense, qu'on pourrait affirmer sans problème que chaque oeuvre est un intertexte parfait des autres, et viceversa. Le lecteur des romans de cet auteur a vraiment l'impression d'être en face d'un palimpseste idéal, dans le sens que le scribe aurait réécrit plusieurs fois de suite la même histoire, avec quelques modifications, effaçant seulement certains détails et conservant le même canevas, une structure de base identique¹. Si l'on voulait risquer une équivalence philosophi-

1. Le corpus de romans analysés comprend Jimmy (publié en 1978), Les grandes marées (en 1978), Volkswagen Blues (1988), Le vieux chagrin (en 1989), La tournée d'automne (1993) et Le chat sauvage (1998). On utilisera les abréviations JM, GM, VB, VCH, TA et CHS, respectivement, pour citer ces

que, on pourrait parler de “romans-monade”: dans le sens où, d’une part, chaque roman est parfaitement autonome dans son individualité, et d’autre part, tous les romans ensemble forment un corps unique, un organisme vertébré, étant reliés entre eux par mille liens explicites et implicites.

Pour citer quelques-uns de ces liens et rendre plus compréhensible l’hypothèse avancée ci-dessus, on pourrait parler par exemple de la présence des chats. Dans tous les romans analysés il y a des chats, souvent très nombreux – en réalité, un roman de Poulin sans chats est impensable. Les protagonistes en possèdent toujours au moins un, et certains titres d’œuvres correspondent au nom d’un félin (*Le vieux Chagrin*, *Le chat sauvage*). Le lecteur a le droit et l’obligation de se poser la question de la fonctionnalité de cette présence obstinée, car évidemment elle n’obéit pas à une simple habitude d’écriture, ou à l’amour évident que l’auteur ressent pour ces animaux. Nous reviendrons plus tard sur cette question.

Un autre exemple d’élément discrètement omniprésent dans les textes de Poulin est le personnage du vieillard. Il y a toujours un vieil homme qui regarde couler un fleuve, debout à l’orée d’un bois, ou qui, vagabond dans la grande Amérique, voyage d’Est à Ouest, ou, enfin, qui cherche sa femme disparue. *Alter ego* de l’écrivain, contemplateur de l’infini, perceur de la grande énigme de la vie, le vieillard revient dans les textes, précisant à chaque fois un peu plus le sens de son apparition, de ses recherches et de ses réflexions:

Entre le fleuve et moi, il y a une longue histoire d’amour, mais toute cette eau qui s’étend à l’infini comme une mer, cette immensité, parfois ça me fatigue et il faut que je me repose au bord d’une rivière ou d’un lac. (T A, p. 126)

Offrons un troisième et dernier exemple d’élément récurrent, dont le sens est peut-être plus facilement discernable: le temps du récit. Les récits de Poulin commencent invariablement au printemps et finissent au moment des “grandes marées d’automne”, lorsque sur les rives des lacs québécois le danger des crues se fait plus pressant, ou lorsque les voyageurs finissent leur périple continental en Californie, la patrie des rêves. Ce laps de temps, une aventure ou une narration développée pendant un printemps et un été, peut facilement faire penser au cycle de la vie, et plus concrètement à l’époque de la maturité qui avance vers le déclin de l’âge. En fait, on peut signaler au passage que c’est justement de la réflexion sur ce déclin progressif que les romans de Poulin sont imbibés (sauf peut-être *Jimmy*, le premier), et c’est cela qui les imprègne d’une nuance mélancolique, un écho de musique *blue* (*Volkswagen Blues*) ou de tristesse refoulée (*Le vieux Chagrin*, *La tournée d’automne*).

En somme il faut surtout signaler que ce système complexe de rapports et connexions crée un ensemble de résonances et d'échos continus qui procurent aux textes leur irrécusable poéticité. Les thèmes, les personnages, les anecdotes ou les détails repris ici et là finissent par révéler une harmonie certaine faite d'allusions, de souvenirs, qui, de plus, est employée dans le but de soulever certaines questions fondamentales sur l'être humain.

Notons d'ailleurs entre parenthèses que cette poéticité n'a rien en commun avec un symbolisme suranné, car ce qui surprend peut-être le plus dans les textes de Poulin, c'est la netteté de leur discours et l'énorme économie de moyens. La prose de cet auteur est limpide, claire, extrêmement sobre – non pas qu'elle soit *naturelle* ou spontanée, mais au contraire parce que l'écrivain s'acharne, tel un nouveau Flaubert, à trouver un discours aussi compréhensible et en même temps aussi pur que l'eau d'un ruisseau de montagne, une phrase

...courte, dépouillée, bien ramassée, et on ne pouvait pas enlever ni déplacer un mot.

(V CH, p. 107)

Style qui d'autre part ne s'offre pas comme un acquis original de l'auteur, mais au contraire comme le fruit d'un travail laborieux développé à partir de certains modèles. Mais cet aspect de l'écriture renvoie également aux problèmes de l'intertexte, et je lui consacrerai plus loin une analyse plus attentive.

Si nous avons parlé de ce qu'on pourrait appeler "autointertextualité", c'est-à-dire, reprise des textes d'un auteur dans d'autres textes de même auteur, il faudrait aussi parler chez Poulin de simple intertextualité (reprise d'autres écritures, d'autres textes). Pourtant si la première prend plutôt les formes de l'allusion voilée, ou de la suggestion à la portée de quelques lecteurs habitués aux thèmes pouliniens, l'intertextualité simple est pratiquée ouvertement, nommant les écrivains admirés, sources d'inspiration ou sources de nostalgie, citant directement, et parfois même assez largement, des morceaux d'autres auteurs, ou bien faisant référence à d'autres artistes, d'autres hommes et même d'autres objets qui se constituent comme des objets intertextuels eux-mêmes. En fait l'importance de la réécriture est telle chez Poulin qu'il ne conçoit pas un livre ayant une valeur en soi, isolément, ni même une interprétation isolée, mais toujours au sein d'un univers textuel:

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire: il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. 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. Ce qu'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une

partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir. C'est tout ce que je voulais dire au sujet des livres et maintenant je vais essayer de dormir. Bonne nuit. (VB, p.186)

Ces mots s'avèrent être d'ailleurs la transposition presque exacte du célèbre article de Barthes: "Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues" (Barthes, 1973:372). Toutefois Poulin, soucieux avant tout de la légibilité de ses romans, n'empruntera jamais le chemin expérimental d'oeuvres comme *Mobile* de Michel Butor: même dans son va-et-vient permanent, du dedans au dehors des modèles, son écriture n'est jamais disloquée ou hyperréflexive, mais au contraire préserve toujours intact un idéal d'accessibilité pour le lecteur moyen.

Je propose maintenant de faire un parcours rapide de toutes les modalités intertextuelles, pour en dégager ensuite certaines conclusions sur le but et le sens de l'écriture de Jacques Poulin.

1. Commençons par ces évocations et reprises de roman en roman de l'auteur, dont on a donné quelques exemples ci-dessus, et qu'on groupera sous le nom d'*éléments autointertextuels*. Il ne s'agit pas ici d'autocitations, mais plutôt de rappels subtils, suggérés quoique tenaces; ils peuvent être perçus par le lecteur comme une énigme en attente d'un déchiffrement. Parmi ces autointertextes excelle celui du narrateur lui-même: traducteur, écrivain, chercheur, mais toujours homme de plume, le narrateur-homme est célibataire, il a la quarantaine, vit presque toujours seul, ressemble au commandant Cousteau et souffre du dos (évidemment ces données ne sont pas transmises d'emblée, mais disséminées dans le récit). Il représente l'image de l'homme incomplet à la recherche de son sosie, de son âme gémele qu'il saisira fugitivement, le temps d'un rêve. Le narrateur ainsi conçu provoque aussi son identification avec l'auteur, renforcée par le fait que les noms qu'il porte sont soit proches, soit des traductions anglaises du nom de l'auteur, agissant en tant que connecteurs onomastiques: Jack, ou Jim, face au Jacques de l'auteur; ainsi, tous les récits pouliniens basculent constamment de l'espace de la fiction à l'espace autobiographique. De plus ce Jack ou Jim joue au tennis, possède un minibus Volkswagen avec lequel il a parcouru l'Amérique du Nord et une partie de l'Europe, et habite à Québec (soulignons pourtant que Poulin habite actuellement à Paris). Une partie considérable de son activité quotidienne est vouée, dans la recherche d'une âme soeur, aux relations sentimentales, dans un sens large – considérées non seulement en tant que relations sexuelles ou amoureuses, mais aussi en tant que rapports de tendresse, d'une énorme

importance dans les vies des personnages de la fiction poulinienne. D'ailleurs dans les triangles affectifs omniprésents qui s'établissent entre le narrateur, une jeune fille (représentant un amour utopique, car elle est trop jeune pour lui) et une femme mûre, plutôt mère que maîtresse, c'est toujours la compagnie qu'on demande avant tout: la présence quotidienne, le geste de sympathie, un contact physique qui pourrait laisser paraître un bonheur à part entière, un bonheur total dans la parfaite harmonie et complétude de soi.

Nous citerons un autre autointertexte, sans que celui-ci n'épuise nullement le groupe complet de ce genre d'éléments: les objets ou les êtres qui partent au large. Voiliers, radeaux, nageuses disparaissent au loin, soit qu'ils aient été engloutis par le fort courant du Saint-Laurent, soient qu'ils s'en aillent rejoindre ce rêve de liberté enfoui comme une écharde au cœur de l'homme. Le frère du narrateur (car également il a toujours un frère) a lui-même quitté son pays natal, courant après un idéal historique et identitaire, anihilé plus tard dans ce rêve insaisissable. Mais il faut savoir que ce frère du narrateur est aussi un peu le narrateur lui-même, son double plus osé, plus courageux et plus terrassé, à la fin, par la réalité douce-amère.

Ces écrivains tentés par l'absolu, ces filles sauvages, ces femmes dodues et ces frères puissants tourbillonnent dans les récits de Poulin comme un concert de sons qui se répondent; enfin, à force de reprendre ici et là des lignes thématiques, des motifs obsédants, des morceaux inachevés, l'autointertextualité dans les textes de Poulin prend la forme d'un collage, ou d'un autocollage:

Les premières pages de la nouvelle histoire d'amour étaient juste devant moi sur la boîte à pain. Elles avaient un aspect particulier qui témoignait des efforts que j'avais faits pour inclure des passages de l'ancienne histoire: elles étaient constituées de morceaux de papier découpés avec des ciseaux collés les uns aux autres avec du scotch. Je songeai subitement à mes lecteurs, mes pauvres lecteurs, et je me demandai ce qu'ils auraient pensé de moi s'ils avaient vu que mon histoire d'amour était fabriquée avec des moyens aussi dérisoires que ces travaux de collage et de rapiécage. Ils ne savaient peut-être pas que les histoires s'écrivaient le plus souvent avec des matériaux usagés et que l'auteur devait donner à tout cela l'allure du neuf. (V CH, p.174/175)

2. La technique des paperolles ne se borne pas, on l'a dit, aux autointertextes. Poulin s'est constituée une bibliothèque intérieure avec les oeuvres d'autres auteurs qu'il convoquera au besoin, démarqués soit par des signes orthographiques (italiques, guillemets, paragraphes à part), soit par des indices sémantiques (nom de l'auteur, du titre ou du personnage d'une oeuvre). Le repérage de ces intertextes d'autres auteurs n'exige d'ailleurs pas une connaissance approfondie de la tra-

dition littéraire; tout au plus une certaine fréquentation d'écrivains américains, notamment Hemingway, mais aussi Carver, Chandler ou Gabrielle Roy². Ce sont des modèles intériorisés qu'on cite, mais dont la fonctionnalité dépasse celle du simple miroir où l'écrivain veut contempler un reflet de son style. On peut en effet déceler quatre types de fonctionnalité différents.

2.1. Intertextes qui fonctionnent comme mise en abîme du récit. Ces intertextes, du plus simple au plus complexe, représentent à l'intérieur du récit, à échelle très réduite, des épisodes de l'intrigue globale. Nous ferons référence tout d'abord aux mises en abîme non métadiscursives, qui visent à éclaircir, en le doublant, le sens du récit, des recherches existentielles ou de la quête ontologique.

2.1.1. Intertextes consistant en la mention simple d'un texte.

À cette catégorie appartiennent notamment les épigraphes. Elles fonctionnent non comme un ornement du récit, mais comme de véritables invitations à la compréhension de la tonalité générale des textes. Elles suscitent l'interprétation de ceux-ci, dès le début, en tant que réflexion mélodieuse et mélancolique autour de l'existence, tels ces vers très connus de Jean Tardieu:

Comment ça va sur la terre?
Ça va, ça va, ça va bien. (...)
Et les nuages?
Ça flotte.
Et les volcans?
Ça mijote. (...)
Et votre âme?
Elle est malade
le printemps était trop vert
elle a mangé trop de salade. (CH S, p.7)

Donnons encore un autre exemple: dans *La tournée d'automne*, dont le titre situe déjà le récit dans le moment de déclin d'une vie, la compagne du protagoniste (un "chauffeur" qui conduit un bibliobus et prête des livres) chantonne, évidemment reproduisant la teinte "autommale" du texte, la mélodie suivante d'Alain Souchon, chargée d'un contenu mimétique par rapport au récit-cadre:

textes._____

2. Autres auteurs évoqués: Jack Kerouac, Saul Bellow, Jack London,

Quand j'serai K.O.
Descendu des plateaux d'phone
Poussé en bas
Par des plus beaux
Des plus forts que moi
Est-ce que tu m'aimeras encore
Dans cette petite mort? (T A, p. 67)

2.1.2. Intertextes qui prennent la forme d'un récit emboîté.

Ces éléments intertextuels visent à convoquer des oeuvres légèrement modifiées par le personnage qui les raconte, surtout sous la forme d'un résumé bref. On peut citer par exemple le cas de l'histoire de l'ermite de l'île de Saint-Barnabé, racontée par la fille des *Grandes Marées*: un explorateur fatigué et silencieux s'installe dans une île et y vit tout seul, dans une cabane avec une cheminée; mais au bout de quarante ans, quelqu'un remarque qu'on ne voit plus de fumée sortir de sa cheminée. La fonctionnalité de ce récit rapporté est tellement évidente que le protagoniste la saisit dès le début:

- Ecoute, dit Teddy en s'asseyant sur son lit, les questions que tu te poses, ça concerne la vie et le travail? C'est ça que tu veux me dire?

- Oui. (G M, p. 101)

Un autre cas de récit résumé enchâssé, plus classique, est celui où le narrateur résume le conte des *Mille et une Nuits* intitulé "Histoire des amours de Camaralzaman et de Badoure":

Je connaissais bien cette histoire: le prince Camaralzaman était amoureux d'une *dame inconnue* qu'il avait trouvée à ses côtés une nuit en s'éveillant et qui lui ressemblait étrangement. Elle avait disparu et il la cherchait partout, mais tout le monde lui disait qu'il avait rêvé. (V CH, p. 77)

Le narrateur n'a pas repris cette histoire par souci d'une tradition, mais pour mimetiser à échelle réduite le fil narratif du récit cadre, ainsi que pour rappeler l'importance du thème de la géméllité, disséminé dans le roman.

Enfin, un dernier exemple distinct pourrait être la mention du livre *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, de Luis Sepúlveda. Le narrateur cite ce livre qu'on lui a offert, traçant en quelques phrases son contenu:

Dès la première page, je me sentis proche du vieux dont il était question dans le titre et qui s'appelait rien de moins que Antonio José Bolívar Proano. Il vivait tout seul dans une cabane en bambou sur les bords du fleuve Nangaritzza, au Pérou. Il avait comme moi un mal au dos qui l'empêchait de rester longtemps

assis. Alors ses romans d'amour, il les lisait debout, accoudé à une table haute spécialement construite pour manger et pour lire, en face d'une fenêtre qui donnait sur le fleuve.(CH S, p.176)

L'identification entre ce personnage et le narrateur est non seulement évidente, mais exprimée littéralement; des détails comme l'âge de cet homme, ses douleurs, ses lectures, renforcent cette identification, ainsi que la chasse d'un ocelot (représentant la chasse au bonheur, à l'idéal..., et doublant la quête qui fait l'objet du texte cadre):

Comme il était un expert en forêt amazonienne, le vieux fut chargé de suivre la trace d'un félin – un ocelot vraisemblablement – que l'on soupçonnait d'avoir tué un homme. Il s'enfonça dans la forêt et *je suivis* la piste du félin avec lui pendant un certain temps... (CH S, p.176, nous soulignons)

2.1.3. Intertextes qui entraînent la reproduction directe d'un texte.

Ce genre d'intertextualité est aussi très commun; signalons par exemple ces lignes de l'écrivain McCullers, transcrites lors d'un voyage du narrateur et une jeune fille indienne à travers les Etats Unis, dans *Volkswagen Blues*:

Plus tard, en fouillant dans ses livres parce qu'elle se souvenait vaguement d'une phrase qu'elle avait lu quelque part, la fille retrouva les mots suivants dans une nouvelle de Carson McCullers:

“Sa propre vie lui apparut dérisoire, solitaire, fragile colonne dressée parmi les décombres des années perdues.”

C'était dans une nouvelle qui s'appelait *Celui qui passe*. (V B, p.214)

La citation prend place lors du départ des protagonistes de Chimney Rock, une étrange formation rocheuse qui se dresse en solitaire au milieu du pays. Les mots de McCullers renvoient donc, en tant que mise en abîme, non seulement à cet accident géographique, mais au narrateur lui-même; ils représentent de nouveau une métonymie de cet homme mûr arrivé seul à une étape cruciale de la vie.

2.1.4. Intertextes dont la fonctionnalité consiste à renvoyer à un mythe ou à un idéologème.

Prenons comme exemple la reproduction de quelques lignes du *Manuel de vagabondage à voile*, cité lorsque le narrateur du *Vieux Chagrin* essaie de rencontrer la femme dont il rêve, dans son bateau:

Ensuite, j'ouvris le livre et je lus la première page, assez belle et envoûtante, qui disait:

“Alors, si l'on veut se laisser bercer tranquillement au gré des flots, il faut commencer par quitter ces hautes latitudes qui sont les nôtres. Aller vers d'autres mers plus hospitalières, où il fait bon vivre sur l'eau, poussé par des vents aimables.”

bles. Toutes ces mers criblées d'îles paradisiaques entre lesquelles sillonnent des navigateurs errants, mangeurs d'horizons, qui se gavent et se soulent de ces ultimes et immenses espaces libres" (V CH, p.151).

Nous voyons qu'il s'agit ici d'une invitation au voyage, mais sensiblement différente de l'invitation baudelairienne, car il faudrait l'encadrer dans son espace propre québécois. Le lecteur est incité à prendre le large vers des zones géographiques de climat plus clément et à y retrouver les grands espaces, les espaces de liberté, ce qui, avec la constante sémique du départ, conforme l'univers imaginaire des québécois.

Mais la ligne thématique qui renvoie le plus clairement au mythe global de toute une culture est celle du chemin, de la route. Prendre la route signifie, pour l'américain, choisir un destin commun à toute une race; Poulin véhicule ce message à travers les mots de Jack Kerouac, un des écrivains les plus attachés à ces vagabonds des étoiles qui parcourent le continent:

Il se souvenait d'un voyage ayant les allures d'une fête continue, qui était raconté dans un style puissant et enchevêtré comme les routes immenses de l'Amérique; alors il s'était contenté de relire la préface, dans laquelle il avait souligné cette phrase:

"La route a remplacé l'ancienne *trail* des pionniers de la marche vers l'Ouest; elle est le lien mystique qui rattache l'Américain à son continent, à ses compatriotes".
(VB, p.282/283)

Cet intertexte appartenant au roman *Volkswagen Blues* de Poulin (et faisant allusion à celui intitulé *On the road* de Kerouac) convoque donc tout un imaginaire culturel; cependant cet imaginaire est lui-même une mise en abîme du parcours des deux protagonistes du roman en question. Car le parcours individuel mime effectivement l'aventure vers la liberté des premiers colons, fondateurs du mythe américain. Le récit ne nous présente donc pas seulement une épopée iniciatique personnelle, subjective, mais une épopée immergée et liée indissolublement à une histoire commune qu'il faudrait revivre et reconstituer. C'est pourquoi la plupart des écrivains et des livres cités par Poulin dans ce roman (*The Golden Dream*, *La Pénétration du continent américain par les Canadiens français*, *The Oregon Trail Revisited*, etc.) reproduisent le schéma actantiel du récit, mais le projetant vers le mythe global: ce sont des intertextes chuchotant le nom du livre-matrice.

Il pensait que, dans l'histoire de l'humanité, la découverte de l'Amérique avait été la réalisation d'un vieux rêve. Les 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. (VB, p.109)

Il est intéressant aussi de noter l’apparition, à côté ce mythe américain, d’une autre présence symbolique, la présence européenne, symbolisée par ce qu’on pourrait appeler un “objet intertextuel”, car il porte en soi le poids de toute la vieille sagesse occidentale. Il s’agit du vieux minibus Volkswagen dans lequel les protagonistes traversent le continent; acheté en Allemagne, il *avait parcouru l’Europe et traversé l’Atlantique sur un cargo* (V B, p.91), et il porte les marques des espaces traversés: coquillages, pierres de couleur, parfums, mais surtout toutes sortes de graffiti parmi lesquels on lit ceci: *Die Sprache ist das Haus des Seins*. L’auteur ne le mentionne pas mais on peut y reconnaître la célèbre phrase de Heidegger, porteuse de toute une belle réflexion sur le langage, qui évoque la culture européenne.

En somme, toutes les variantes intertextuelles énumérées jusqu’ici provoquent, avec leur jeu de mise en abîme, un effet de poéticité qui dépasse le niveau de la narration zéro – niveau qu’une prose aussi dépouillée que celle de Poulin aurait pu faire croire le seul possible. La valeur symbolique et évocatrice des entrecroisements sémantiques et actantiels procure en outre un effet dans la représentation de la réalité: car il ne s’agit pas de simple reprise ou réécriture des éléments, mais bien aussi de leur approfondissement à chaque nouvelle réapparition³. Tels les différents tableaux de la série de la cathédrale de Rouen, de Monet, les intertextes de Poulin cernent la réalité depuis plusieurs perspectives: l’un complète l’autre pour donner un aperçu plus complet de la réalité. Ou bien pour donner un aperçu le plus complet possible *de la vision que l’auteur a* de la réalité; car en fait le référent a été contemplé obliquement, du point de vue subjectif de l’auteur: Poulin est bon élève de Gide (“l’inventeur” de la mise en abîme) en ce sens.

2.1.5. La poétique de la redondance par la mise en abîme peut offrir encore une dernière modulation: celle des intertextes ayant pour fonction première la création d’un effet de réalité (tous les intertextes partagent en fait cette fonction, mais à côté d’une autre plus marquée). C’est le cas de photos, de facsimilés, de recettes ou panneaux reproduits, et peut-être aussi de tableaux décrits ou de chan-
 Laurence Ferlinghetti, Carson McCullers, Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, parmi les américains; Jayme Joyce, Albert Béguin, Paul Hazard, Louis Aragon, Victor Hugo, Théophile Gautier, parmi les européens.

3. Parallèlement, les mises en abîme les plus abondantes et les plus fonc-

sonniers cités. Lorsqu'un des personnages chantonne *Le temps des cerises* (V B, p.199), trébuchant sur les paroles et marmonnant les phrases non mémorisées, le lecteur a tout d'abord une impression de réalité, du fait qu'il retrouve le nom réel du chanteur et les paroles réelles de la chanson, et ce n'est que plus tard qu'il mettra en rapport le sens de la chanson avec le message contenu dans le roman.

2.2. Il existe aussi un deuxième groupe d'intertextes très important, intégré plutôt dans la réflexion métadiscursive⁴. Un survol rapide de la typologie de ce groupe nous conduira vers les considérations finales de ce travail, sur le sens de l'écriture et ses buts.

2.2.1. Intertextes qui citent des oeuvres ou réfléchissent sur les biographies des auteurs.

Ils diffèrent de ceux que nous avons mentionnés précédemment (cf. 2.1.1.) en ce que le but primordial de la mention intercalée n'est pas de reproduire en petit un aspect du récit-cadre, mais de signaler une particularité littéraire ou scripturale. Par exemple lorsque le narrateur, dans *Le chat sauvage*, s'approche de la jeune fille dans une librairie et lui indique poliment:

- Le roman de Fante que vous êtes en train de lire, ce n'est pas le meilleur. On peut même dire que c'est le moins bon. Voyez-vous, Fante avait le diabète, et, à la fin de sa vie, il était devenu aveugle. Alors ce livre, il ne l'a pas écrit normalement, il a été obligé de le dicter à sa femme. C'est pour ça que l'écriture est moins soignée, vous comprenez? Lisez plutôt *Plein de vie* ou bien *Mon chien stupide*. (CH S, pp. 32/33).

On offre ici certaines indications sur l'écriture de Fante, ainsi que sur sa biographie, qui permettent de mieux apprécier les goûts littéraires de Poulin, identifié dans ce cas au narrateur.

2.2.2. Intertextes qui approfondissent la réflexion métadiscursive: lisons par exemple ces opinions du narrateur du *Chat Sauvage* autour du roman *Une saison ardente* de Richard Ford:

tionnelles ne sont pas exclusivement celles qui se situent au milieu du récit (cf. L. Dallenbach, 1977: 82 ss.): l'ouverture des textes de Poulin et le caractère organique de son oeuvre entier encourage cette "fonctionnalité perpétuelle" qui se prolonge d'un texte à l'autre.

4. Ce groupe correspondrait, avec certaines autres modalités - telles la

construction d'une figure auctoriale endossé à un personnage - à la catégorie que L. Dallenbach appelle "mise en abîme de l'énonciation": "...l'on entendra par mise en abyme de l'énonciation 1) la présentification diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception" (1977:100).

Le roman de Ford était l'un de mes préférés. (...) Une histoire peu originale, mais elle était racontée sans un mot de trop et surtout sans recourir ni à la psychologie, ni à la sociologie, ni au détestable monologue intérieur: l'auteur s'en tenait à des choses concrètes, et il décrivait les incendies de la forêt avec une telle précision que, à la fin de l'histoire, le lecteur avait le sentiment qu'on lui avait dépeint les passions qui ravageaient la vie des personnages. C'était une réussite complète, une véritable merveille.

Richard Ford était un des auteurs que le relisais de temps en temps dans l'espoir d'améliorer ce que j'appelais ma "petite musique", je veux dire mon écriture. (CH S, p. 26)

Nous pouvons apprécier clairement les préférences du narrateur (toujours dédoublement de l'auteur) pour une ligne narrative extrêmement sobre, fuyant les digressions savantes et leur préférant les descriptions terre à terre - ligne relativement éloignée d'ailleurs des habitudes scripturales et des modèles français. N'oublions pourtant pas que l'idéal narratif poulinien est celui d'un mélange, d'un métissage franco-américain: *...le roman français s'intéresse plutôt aux idées, tandis que le roman américain s'intéresse davantage à l'action (...). 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.* (G M, p. 177).

Un cas particulier d'intertextualité directe et maximale dans la prose de Poulin est l'influence avouée et omniprésente d'Ernest Hemingway (influence d'ailleurs plus souhaitée que réelle). Cet auteur est cité à maintes reprises, ainsi que ses oeuvres, puisqu'il représente non seulement un idéal de virilité et de puissance (malgré son épisode d'impuissance que Poulin rappelle), mais aussi l'idéal d'écriture, autant stylistique que thématique et symbolique. En effet, quant à ce dernier, Hemingway devient le point focal de toute la métadiscursivité poulinienne: *À la vérité, tout ce que je savais sur l'art d'écrire, je l'avais appris en lisant des interviews d'Ernest Hemingway* (V CH, p. 24). Poulin vise en quelque sorte à mimer le procédé habituel chez Hemingway de suggérer une réflexion profonde au moyen du récit simple d'un événement. Pourtant chez le québécois ce symbolisme dépasse largement le niveau de la simple suggestion qu'il a chez Hemingway (par exemple dans *Le vieil homme et la mer*, récit qui représente la quête d'un bonheur toujours impossible): dans la prose de Poulin, à la narration des événements suit très souvent un éclaircissement du sens, explicite quoique bref. Éclaircissement qui atteint parfois les intertextes même, notamment ceux de Hemingway; comme par exemple le conte de celui-ci intitulé *La grande rivière au coeur double*. Récit de pêche dans la montagne, son auteur, cryptique, ne donne pas de clés pour l'interprétation dans l'original en anglais, mais Poulin ne

peut s'empêcher de nous expliquer qu'il s'agit d'une allégorie de l'homme, ensemble violent et tendre – cœur double donc. Malgré ces différences explicatives, la personnalité de Hemingway est aussi envoûtante aux jeux de l'auteur qu'il en arrive à vampiriser complètement le protagoniste: *Mamie est prise avec le pilote jusqu'au cou; Papou est pris avec Hemingway jusqu'au cou. Ils sont pris tous les deux jusqu'au cou et je ne dirai plus un maudit mot à personne de toute ma vie.* (JM, p.164). C'est de lui, enfin, que provient cette technique de la reprise des mêmes sujets, avec de légères variations, dans tous les romans – contrairement à ce qu'avait affirmé le lointain prédécesseur, Gide, dans ses *Faux Monnayeurs*:

Pourquoi refaire ce que d'autres que moi ont déjà fait, ou ce que j'ai déjà fait moi-même, ou ce que d'autres que moi pourraient faire? (1925: p. 229)

Mais c'est justement ceci que Poulin propose comme but de l'écriture: refaire, dans un discours traversé par les autres et par soi même, une histoire nouvelle et très vieille en même temps, un rapiécage intertextuel, dans un esprit totalement différent de celui de Gide: car l'écrivain de Poulin est l'anonyme universel, l'écrivain public qui écrit avec des mots empruntés, ayant recours au plagiat (cf. CH S, p.38); son nom de plume est "Jack Waterman"... Les structures en abîme sont agencées surtout pour nous raconter les aventures et les mésaventures de ce vieil écrivain solitaire, aux prises avec les mots. Ce vieil écrivain entouré de chats qui évoquent justement les mots, indépendants comme eux (T A, p. 115), libres comme eux, et toujours près de l'homme (V CH, p. 31). Les mots sont des *hirondelles de cheminée* qui tournent dans la tête (CH S, p. 39) ou se groupent dans le dictionnaire, cet autre palimpseste bigarré. Avec eux l'écrivain fait ses prospections dans le monde, examine les rapports entre les gens – car l'écriture est tout d'abord un moyen d'exploration (V CH, 102). Elle peut être aussi, néanmoins, un refuge contre cette réalité même, un grenier chaud où l'on se blottit pour oublier le besoin de vivre et d'agir (V CH, p. 143). Ou bien au contraire une façon de se faire voir, de lancer un appel pour que l'autre approche, et nous regarde:

- Vous ne m'aimez pas beaucoup, reprit-il, mais quand j'aurai écrit mon livre, je suis certain que vous allez me voir d'une autre façon. Et pas seulement vous, les autres aussi.

Marie le regarda avec curiosité:

- Comme ça, quand on écrit un livre, c'est parce qu'on veut que les gens nous aiment? (G M, p. 122)

Enfin, l'écriture est une utopie, un rêve d'idéal textuel qui à force de viser ce dernier le rejoint de plus en plus, pour faire, un jour, "la plus belle histoire

d'amour qui ait jamais été écrite". Et il n'est pas licite d'abandonner ce but lointain sous prétexte que les rêves, une fois atteints, s'évanouissent. Il peut arriver, comme dans l'histoire de l'écriture, dans les *Grandes Marées*, que le coffre au trésor ne garde que des guenilles (P. 123ss.), mais il faut être confiant et récrire, inlassablement, en montrant que l'espoir est toujours à la portée de l'homme:

...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 goût de vivre, allait être au service de l'amour.(V CH p. 167)

Bibliographie

Barthes, R.: "Texte (théorie du)", dans *Encyclopaedia Universalis*, 1973, vol. 22.

Dallenbach, L.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*. Paris: Seuil, 1977.

Gide, A.: *Les faux monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1925.

Poulin, J.: *Le chat sauvage*. Arles: Actes Sud; Montréal: Lémeac, 1998.

— *Les grandes marées*. Arles: Actes Sud; Montréal: Lémeac, 1995.

— *Jimmy*. Arles: Actes Sud; Montréal: Lémeac, 1999.

— *La tournée d'automne*. Arles: Actes Sud; Montréal: Lémeac, 1993.

— *Le vieux Chagrin*. Arles: Actes Sud; Montréal: Lémeac, 1989.

— *Volkswagen Blues*. Arles: Actes Sud; Montréal: Lémeac, 1988.