

## Jacques Poulin : une conception de l'écriture

Giacomo Bonsignore

Volume 21, Number 3, Winter 1985

Jacques Poulin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036866ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036866ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonsignore, G. (1985). Jacques Poulin : une conception de l'écriture. *Études françaises*, 21(3), 19–26. <https://doi.org/10.7202/036866ar>

# Jacques Poulin : une conception de l'écriture

GIACOMO BONSIGNORE

Le problème de l'écriture et de la création littéraire est essentiel dans l'œuvre de Jacques Poulin. L'auteur nous y propose une représentation de la condition intime de l'écrivain mais également — et surtout — un véritable discours sur l'écriture.

Cet ensemble de réflexions s'impose de manière concrète et immédiate du fait que le romancier intègre dans sa fiction narrative un personnage-écrivain. C'est le cas de Pierre Delisle, Papou, Noël, Amadou, Teddy Bear, l'Auteur et Jack Waterman. Mais cette réflexivité opère également d'une autre manière. L'univers des autres personnages participe également de cette représentation. La fiction devient ainsi un véritable indice formel. Enfin, la forme adoptée par l'auteur est également à prendre en considération dans notre propos. Son choix s'est orienté vers le conte et cela n'est pas sans raison.

Si l'on s'attache à repérer dans l'œuvre les personnages incarnant la fonction d'écrivain, il apparaît que cette figure est présente dans tous les récits et le plus souvent représentée par le personnage principal : Pierre Delisle dans *Mon Cheval pour un royaume*, Noël dans *le Cœur de la baleine bleue*, Amadou dans *Faites de beaux rêves* et Jack Waterman dans *Volkswagen Blues*<sup>1</sup>.

1 Deux récits échappent à cette règle dans la mesure où la figure de l'écrivain y est incarnée par un personnage secondaire : Papou dans *Jimmy* et l'Auteur dans *les Grandes Marées*. On remarquera toutefois que, dans les deux cas, le personnage principal (Jimmy et Teddy Bear) «métaphorise» l'activité poétique

De toute évidence, le personnage-écrivain dans l'œuvre de Jacques Poulin ne se définit pas comme un être appartenant à l'institution. Comme le souligne Gilles Marcotte, c'est «non pas l'écrivain au sens fort, encadré par l'institution littéraire, mais celui qui se livre sans protection, sans autorisation préalable, à la profonde nécessité du récit<sup>2</sup>». Dans *Fastes de beaux rêves*, par exemple, Amadou n'est pas reconnu en tant qu'écrivain. Il est «le commis aux écritures» (*FBR*, 61). Quand Jane, rencontrée sur le circuit du Mont-Tremblant, lui demande s'il est un écrivain connu, il répond :

- Très connu... : ma tante Marie, mon oncle Louis, ma cousine Hélène, mon oncle André, ma tante Albertine, mon oncle Édouard, mon cousin Antoine, ma...
- Et c'est seulement la famille du côté paternel, ajouta son frère Théo. Voulez-vous qu'on vous parle des parents du côté maternel? (*FBR*, 62)

Le destin de ce personnage n'est en rien lié à une quelconque dimension institutionnelle de la littérature. Nous sommes au cœur de ce que André Belleau appelle «le roman de la parole» et qu'il définit de la manière suivante : «Nous avons la littérature comme pure parole ou, mieux encore, comme pure intention de parole. Le référent interne la dispense de tout cadre institutionnel, de toute assise collective. On dirait une émergence limpide doublant en quelque sorte la solitude du sujet [...] écrire = s'exprimer = se sauver<sup>3</sup>.»

L'écriture est ainsi vécue comme un fait personnel. Elle est l'acte d'un être seul et vise l'exploration et l'expression d'un moi. Quand Charlie, la baleine bleue lui demande pourquoi il écrit, Noël, le héros-écrivain, répond : «pour ne pas me sentir coupable» (*CBB*, 188).

Arrêtons-nous à ce qui, au sein du récit, peut être plus précisément rattaché à la fonction d'écriture. Si nous tentons de déterminer sa situation dans la fiction, le personnage-écrivain

2 Gilles Marcotte, «La problématique du récit dans le roman québécois aujourd'hui», *Revue des sciences humaines*, n° 173, janvier-mars 1979, p 68

3 André Belleau, *le Romancier fictif Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p 60 Nous avons bien entendu pleinement conscience que cet escamotage des signes de l'institution est, comme le souligne Belleau, un leurre. «Le code social s'autodésigne par l'absence même de répondants intratextuels apparents [ ] l'institution [ ], à l'instar de l'idéologie, est la condition même de l'expression, de la prise de parole.» Il n'en reste pas moins qu'il nous faut observer dans le texte poulinien «la prédominance du rapport de la littérature au sujet» (*ibid*, p 60-61)

nous apparaît aussi bien en situation d'écriture qu'en situation de protagoniste dans le récit. L'auteur met l'accent sur les conditions concrètes de production de l'écrivain, en ce sens que nous le voyons à l'œuvre devant sa table de travail. Par ailleurs, cet écrivain est aussi un personnage en situation dans le récit, dans la mesure où il vit au sein de l'univers qui l'entoure.

C'est dans cette position que le personnage-écrivain va poursuivre les principales recherches menées par l'être poulinien, la recherche de soi-même et des autres à travers un univers de communication, de tendresse et de chaleur humaine. Dans cette représentation, l'acte d'écriture s'énonce en pratique métaphorique. Elle institue un univers dans lequel va se retrouver le héros poulinien et qui se révèle être un milieu de langage dans lequel il va réussir à parler et à trouver la parole de l'autre, d'un autre soi-même. Comme le dit Jimmy : «ce qui est important, crotte de chat, c'est qu'on se parle» (*J*, 81).

Cette représentation de l'écriture a plusieurs répondants dans le texte poulinien. Le premier, c'est dans la fiction tout entière de Jacques Poulin que nous le percevons<sup>4</sup>, non seulement, comme on l'a vu, dans le personnage de l'écrivain, mais aussi dans celle des autres personnages qui l'entourent. C'est peut-être là une des plus grandes réussites de l'auteur que d'être parvenu à représenter sa conception de l'écriture en l'actualisant à travers tout l'univers constitué et pas seulement dans les limites du personnage-écrivain.

Elle peut être en effet mise en œuvre par des personnages secondaires qui n'ont pas la fonction d'écrivain. La perception que le héros a de ces personnages secondaires dans la fiction — ils sont perçus comme un idéal — nous incitent à y voir des doubles du personnage-écrivain. Un exemple de ce type de personnage est le commissaire qui reconstitue l'existence de Simon le caléchier après sa disparition. Lors de sa rencontre, Pierre Delisle nous dit :

4 Dans cet ordre de la représentation, la fiction devient un véritable indice formel. À cet égard, il est intéressant de rapprocher le contenu des six fictions d'une représentation de l'écriture conçue comme une recherche de soi-même à travers les autres, qu'il s'agisse des trois premiers romans où les héros narrateurs s'explorent par l'écriture, ou des trois derniers romans où la fiction qui nous est présentée par un narrateur extérieur, est constituée d'une recherche personnelle menée par le héros. On trouve la plus belle réalisation dans *Volkswagen Blues*. Cette marche vers l'Oregon pour retrouver un Théo oublié et reconstitué par l'imagination de Jack Waterman, n'est-elle pas une errance dans l'expérience de l'écriture et dans la recherche de soi-même? Comme le dit Jack, «quand vous cherchez votre frère, vous cherchez tout le monde» (*VB*, 110).

Au commencement, il y avait un papier déchiré. Puis cet homme a retrouvé des événements depuis longtemps oubliés. Il en a secoué la poussière, les a nettoyés, remis à neuf. Il en a inventé d'autres, qui n'existaient pas auparavant et il a méthodiquement ajusté les faits nouveaux aux anciens [...] Mécanicien ou magicien, cet homme a sur moi un avantage marqué, il est capable d'inventer un événement et de provoquer l'enchaînement des faits. Le même avantage que Simon (*MCPR*, 51).

C'est une véritable représentation de l'écriture qui est ici idéalisée par le narrateur-héros. Quelques éléments suffisent pour en constituer la matière de base. Ce qui fait dire à Noël : «On n'invente que des choses anciennes» (*CBB*, 49). Ce qui est le plus important, c'est cet avantage que Pierre donne au commissaire : «il est capable d'inventer un événement et de provoquer l'enchaînement des faits».

Poulin nous offre dans ses récits de nombreuses manifestations de cette conception. Le soir, Jimmy, Papou et Mamie se réunissent sur la plage, autour d'un grand feu. Des mots, de la tendresse, de la chaleur humaine. Alors que Papou et Mamie se parlent, Jimmy nous dit : «Ils se racontent cette histoire, comment ils se sont connus. Je ne dis pas qu'ils sont menteurs et que toute l'histoire n'est pas vraiment arrivée, mais. Ils racontent l'histoire chaque année et ils changent chaque fois, comme s'ils ne la connaissaient pas d'avance» (*J*, 37).

Le sens de l'écriture sera donc de produire un univers de paroles, un «milieu de langage<sup>5</sup>» dans lequel l'être poulinien se retrouve. Réussir à parler et à trouver la parole de l'autre, quel que soit l'objet du récit. Dans cette représentation d'un récit essentiellement motivé sur le plan de l'énonciation, l'énoncé peut prendre l'allure d'un véritable jeu d'invention. C'est Jimmy qui rêve autant les choses qu'il les vit, qui donne au moindre détail du réel une dimension nouvelle et conforme à son imaginaire. Sous son regard, plus de vérité, plus de mensonge : «Comme menteur, je suis le meilleur de toute la ville de Québec. Quand je raconte quelque chose, je me mets à penser à des tas de choses plus intéressantes que les miennes et que tu pourrais jurer, à les entendre, qu'elles sont vraiment arrivées et moi-même je pourrais le jurer aussi» (*J*, 39).

C'est aussi à partir de peu de chose, une carte postale énigmatique de Théo, que Jack Waterman et la Grande Sauterelle

5. Gilles Marcotte, art. cité, p. 69.

vont vivre ensemble leur aventure passionnante de la marche vers l'Oregon. C'est dans l'espace mythique de leurs «histoires de zouaves» (*FBR*, 80) qu'ils vont se retrouver, se parler et s'aimer.

Nous pouvons retrouver d'autres répondants de cette conception de l'écriture. Il est important de remarquer que le récit poulinien s'inscrit également, non plus en tant que contenu mais en tant que mise en forme, en véritable répondant formel de cette représentation.

Le problème que nous soulignons ici n'est pas tant celui du «que dire?» que celui du «comment dire?» Cette thématique de la mise en forme nous semble apparaître à deux endroits. Cette «problématique du récit<sup>6</sup>» apparaît d'abord à l'intérieur même de la fiction, dans la forme des discours des personnages. Ensuite, dans le choix de la forme adoptée par l'auteur. Toute l'œuvre de Poulin s'identifie au conte. Il nous appartiendra de montrer que ce choix est étroitement lié à la représentation de l'écriture.

C'est en tant qu'être de paroles mais aussi en tant que conteur que se définit chez Poulin le personnage-écrivain. Pierre Delisle, Jimmy, Noël, Amadou, Teddy Bear et Jack Waterman passent leur temps à raconter des histoires. Tous éprouvent le besoin de parler mais aussi celui de raconter. Dans ce discours, constitué de rêveries, de mythes et de légendes, il nous faut observer la présence d'une réflexion sur sa mise en forme, sa «mise en récit». En effet, aussitôt que le champ de la parole s'ouvre, se révèle une impossibilité d'arriver à la fin du récit. C'est ce que Jimmy nous raconte : «Ce qui arrive, dans une histoire, tu commences à raconter ça, tu pars à la dérive comme un radeau sur le fleuve et tu ne sais plus du tout où tu vas te ramasser» (*J*, 33). Plus loin, il ajoute :

Je suis prêt à tout raconter, mais je n'ai jamais réussi à parler vraiment à quelqu'un. Je veux dire, tu es prêt à raconter quelque chose, tu mets tous les mots à terre et tu les tiens par la queue pendant une minute, puis tu les lâches d'un coup et ils courent à quatre pattes dans tous les sens : tu te ramasses avec une histoire de zouave, pour être honnête (*J*, 26).

C'est dans le même sens que nous devons interpréter les diverses tentatives d'Amadou pour raconter ses rêves du joueur de hockey et du bureau dans *Faites de beaux rêves*. Il rencontre mille difficultés pour en faire le récit. Autour de lui, Limoilou et Théo installent un véritable rituel au cours duquel ils ne cessent de lui poser des

6. *Ibid.*, p. 59.

questions. Le récit d'Amadou prend très vite la forme d'un dialogue où le héros tente de s'exprimer. Les interlocuteurs deviennent à leur tour narrateur à un point tel que le destinataire du discours en arrive à raconter lui-même. Le récit prend ainsi la tournure d'un échange, celui de la parole. Mais dans les deux cas, qu'il s'agisse du rêve du joueur de hockey ou du rêve du bureau, le récit n'est pas achevé. C'est donc au moment de sa conclusion que le récit se brise et que «tu te ramasses avec une histoire de zouave, pour être honnête». De tels exemples sont à multiplier dans l'œuvre de Poulin. L'histoire qu'écrit Noël, elle aussi, n'a pas de fin. Dans son «testament» laissé à Marie, le héros écrit : «Vous trouverez, en ouvrant le tiroir, le manuscrit d'une histoire inachevée. Ça me réchaufferait le cœur de penser que vous l'avez lue. Je n'ai pas indiqué le titre, mais ça s'appelle «Le solide buveur de Nestlé Quick» (CBB, 166).

Quelle interprétation donner à cet inachèvement du récit? Est-ce l'aveu d'une parole illusoire, le lieu d'un silence fatal? Nous découvrons une autre forme de récit. Ce qui importe, ce n'est plus l'aboutissement d'un devenir et un récit qui trouverait sa pertinence dans la représentation de ce devenir. En effet, par son inachèvement, le récit poulinien rompt avec cette idée du progrès et de la linéarité qui vise à «imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable<sup>7</sup>». L'auteur met l'accent sur l'espace même du récit dans lequel l'écrivain s'explore. C'est le champ du récit. La liquidation du devenir de l'histoire se fait au profit de quelque chose de plus instantané. Le récit de la vérité est passé, dépassé. Ce qui devient le plus important, c'est la vérité du récit, la vérité de la parole. C'est ce qu'explique Jimmy :

La meilleure chose que j'ai réussie, pour ce qui est de parler avec quelqu'un, c'est quand Mary et moi on était dans mon sac de couchage avec le Chanoine [...] Moi et Mary on n'a pas dit des choses extraordinaires, mais, Je veux dire, on se sentait libre de parler ou non. Ce qui importe, crotte de chat, c'est que tu te sentes libre de parler ou non (J, 155).

Rien ne se passe plus que dans l'immédiat et le présent de l'échange de cette parole. Nous voyons ainsi, comme le souligne Gilles Marcotte, qu'«à la parole sans limite, s'ajoute l'illimitation des formes qui abolit les frontières et les annule comme paradigmes<sup>8</sup>».

7. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 31.

8. Gilles Marcotte, *le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, p. 186.

On trouve un répondant de cette définition du récit en tant qu'espace de parole dans l'issue des œuvres de Jacques Poulin. En effet, si c'est l'échange de la parole qui détermine les limites du récit opéré par le personnage-écrivain (ou son double), par le procédé du dédoublement, n'est-ce pas aussi le cas de l'auteur? La parole première n'est-elle pas celle de Poulin? Par ces récits, à l'image de son personnage, ne crée-t-il pas «le milieu de langage»<sup>9</sup>? Cet espace de parole qui détermine de lui-même la quête du personnage-écrivain, limite aussi, à sa façon, le récit de Jacques Poulin. Ainsi, si l'on se réfère à l'issue de chaque fiction, celle-ci ne peut nous apparaître que comme l'image du silence et de la solitude. Pierre Delisle, Jimmy, Noël, Amadou, Teddy Bear et Jack Waterman se retrouvent seuls.

Ce qui cause en définitive la fin du héros, c'est le passage du plan dialogique au plan monologique. C'est quand il s'arrête de parler à quelqu'un, que sa parole n'est plus reçue et que sa recherche de lui-même s'achève, que le personnage poulinien devient un être résigné, muet. Nous voyons ainsi que son sort coïncide avec les limites de la parole de l'auteur. L'existence de ces personnages dans la fiction, liée à leurs mots, l'est aussi et surtout à la parole de leur créateur. Ils ne vivent que sous sa plume. Le récit terminé, c'est leur fin. La fiction se trouve ainsi dénoncée. Son existence n'était que poétique. Elle était essentiellement l'œuvre d'un écrivain, de quelqu'un qui écrit, qui invente, mais qui, surtout, produit cette «magie» qu'est la parole, une parole libre et tropice à toutes les «parleries» pour autant qu'elle instaure la recherche de soi-même et des autres et qu'elle exclut la solitude de l'unique.

Cette relation particulière qu'entretient la parole avec le récit qui l'encadre, nous la retrouvons enfin dans le choix qu'a fait l'auteur d'opérer dans l'univers du conte. C'est en effet cette forme qu'a adoptée Jacques Poulin pour mettre en œuvre son écriture.

Qu'est-ce qui, selon nous, fonde l'appartenance de l'œuvre de Poulin à l'univers du conte? En premier lieu, il nous faut relever cette façon savoureuse de conter, dans une écriture proche de la langue parlée. Le texte de Poulin possède en effet une dimension orale qui fait du narrateur un conteur avant tout. Ensuite, nous devons y ajouter l'intervention du merveilleux. Certes, nous ne sommes pas plongés dans un monde magique ou féérique. En effet, les récits de Poulin sont malgré tout fondés sur

9. Gilles Marcotte, art. cité, p. 69.



une base «réaliste». Il n'en reste pas moins que de nombreux exemples nous orientent davantage du côté de l'imaginaire que de la réalité. Il suffit de penser aux rêveries, aux histoires inventées, aux légendes et aux mythes qu'affectionne tout particulièrement le héros poulinien. Cette intervention est à considérer, avec l'oralité, comme l'indice d'une littérature qui s'identifie au conte.

Il se pose par là même le problème de l'interprétation que l'on peut en donner. Il s'agit de voir plus précisément dans quelle mesure le choix de la forme est significatif de cette représentation de l'écriture et d'un récit soumis à la parole, que nous avons repérée à l'intérieur de la fiction. Si l'ordre du récit mythique et imaginaire semble refuser la réalité, c'est qu'il nous introduit dans un univers différent, un univers dont toutes les circonstances, temps et espace, prennent forme et s'élaborent dans le cours même du récit. Dès lors que la fiction du conte se dénonce, nous quittons le temps de l'histoire événementielle pour inventer un autre temps :

[...] le conte fait l'histoire, mais une autre histoire, différente de celle que construit le roman; non pas séquentielle, linéaire, axée sur l'idéologie du progrès, mais revenant sans cesse sur ses pas, retournant au «grand commencement» pour en repartir de nouveau et, par ce mouvement, ouvrir le présent à l'infini des possibles<sup>10</sup>.

À l'image des récits inachevés d'Amadou, le conte opère ainsi la liquidation du devenir au profit du présent. Un présent qui se construit dans le cours même du récit, au gré des recherches menées par l'être poulinien. Cette nouvelle durée est sans doute plus fragile que le temps historique, car elle n'est dotée d'aucune référence garantissant la légitimité de son récit. Elle se doit d'être perpétuellement animée par la parole qui l'engendre. Désormais, la valeur est dans l'instantané, et non plus dans le devenir. Qu'importe, le récit figure pourtant par sa durée le salut. Le mythe devient réalité.

10. *Ibid* , p. 64.