

L'androgynie, la peur de l'autre et les impasses de l'amour : *La tournée d'automne* de Jacques Poulin

Lori Saint-Martin

Volume 24, Number 3 (72), Spring 1999

La littérature québécoise sous le regard de l'autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201449ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201449ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saint-Martin, L. (1999). L'androgynie, la peur de l'autre et les impasses de l'amour : *La tournée d'automne* de Jacques Poulin. *Voix et Images*, 24(3), 541–557. <https://doi.org/10.7202/201449ar>

Article abstract

Unlike Jacques Poulin's other novels, *La tournée d'automne* seems to offer a successful love affair and a happy ending. However, as a close reading of the novel's metaphors and of its silences, tensions and impossibilities reveals, the love relationship is undermined by a network of spatial images which suggest distance rather than closeness and by the spectre of incest, both of which jeopardize its very existence. The characters' androgynous natures give rise to another paradox in that, while they make it possible for the male protagonist to experience intimacy and tenderness with a woman-other almost like himself, they also destroy sexual desire. The novel can therefore be read as a clear-sighted meditation on Poulin's heroes' fear of women and on the difficulty they have in truly recognizing gender difference, no matter how well-disposed they may be.

L'androgynie, la peur de l'autre et les impasses de l'amour : *La tournée d'automne* de Jacques Poulin*

Lori Saint-Martin, Université du Québec à Montréal

À la différence des autres romans de Jacques Poulin, La tournée d'automne présente, selon toute apparence, une relation amoureuse réussie et un dénouement heureux. Toutefois, une étude approfondie des métaphores du texte, ainsi que de ses non-dits, de ses tensions et de ses impasses, révèle que la relation se voit minée à la fois par un réseau d'images spatiales qui suggèrent la distance plutôt que le rapprochement et par l'ombre de l'inceste, qui la rendent problématique. L'androgynie des personnages est paradoxale dans la mesure où, tout en permettant au protagoniste de vivre la complicité et la tendresse avec l'autre-femme semblable à soi, elle tue le désir sexuel. Le roman offre donc une méditation lucide sur la peur de l'autre et sur la difficulté de reconnaître la différence sexuelle qu'éprouve même l'homme poulinien de bonne volonté.

L'action de l'avant-dernier roman de Jacques Poulin, *La tournée d'automne*, se déroule pendant l'été. Dès le départ, donc, s'affiche un écart discret, mais réel, entre le propos manifeste du roman et son propos véritable, écart qui souligne, de manière oblique, la difficulté d'interpréter un texte plus retors qu'il n'en a l'air¹. Or, le même caractère problématique marque l'histoire d'amour dont *La tournée d'automne* raconte le lent épanouissement, amour, à tout prendre, impossible².

* Je tiens à remercier Janet Paterson et Paul Socken de la lecture attentive qu'ils ont faite de la première version du présent article et de leurs précieux commentaires et suggestions.

1. De nombreux critiques, dont Gilles Marcotte, François Ricard et Ginette Michaud, ont souligné les pièges que tendent aux lecteurs peu avertis ou trop pressés les romans en apparence tout simples de Jacques Poulin.
2. Tout autre est la lecture du roman que présente Pierre Hébert dans une intéressante étude parue après la rédaction du présent article, *Jacques Poulin : la création d'un espace amoureux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997. Pour Pierre Hébert, *La tournée d'automne* se démarque radicalement des autres romans de Jacques Poulin

À propos d'autres romans de Jacques Poulin, Janet Paterson a montré à quel point il faut aller au-delà de la lettre et pratiquer une lecture déconstructionniste qui débusque les impasses du texte³. La tournée d'automne exige la même lecture attentive, car, sous une surface textuelle où il n'est question que de tendresse⁴, de complicité et d'égalité sexuelle, se profilent des apories, des non-dits, des questions jamais résolues; dans ce roman comme dans les autres, il existe «un niveau où la séduction d'une trop grande douceur a pour effet d'occulter plusieurs aspects problématiques⁵».

La recherche d'une entente entre les sexes, d'une relation fondée sur l'égalité, l'amitié et la réciprocité, figure parmi les grands thèmes de Jacques Poulin. Cette recherche s'intègre dans la quête plus vaste d'une paix et d'une harmonie terrestres qui parcourt l'œuvre⁶. Mais cette entente amoureuse serait-elle aussi inaccessible que le paradis perdu? On a déjà noté à quel point la sexualité, chez Jacques Poulin, fait problème: impuissance tenace, angoisses, éjaculation précoce. Dans *La tournée d'automne*, le «problème» est non plus celui de la performance sexuelle à proprement parler, mais bien celui, plus diffus, plus insaisissable, moins spectaculaire mais tout aussi grave, de la reconnaissance de l'Autre, du féminin, pour tout dire de la différence sexuelle⁷.

Une histoire d'amour qui finit bien ?

De façon superficielle, l'intrigue de *La tournée d'automne* ressemble à celle de *Volkswagen blues*: un couple se forme à la faveur d'une ren-

en présentant une relation amoureuse enfin réussie; la quête d'un «espace amoureux» y atteint son apogée. Pour ma part, je soutiens que, bien que le bonheur amoureux soit plus grand dans *La tournée d'automne* que dans les précédents romans, les obstacles demeurent et minent l'apparente réussite de la relation. Précisons toutefois que je n'établis aucun lien entre «bon roman» et «roman qui finit bien»; les échecs des personnages pouliniens sont des plus éclairants.

3. Janet M. Paterson, «*Le vieux chagrin*, une histoire de chats? Ou comment déconstruire le postmoderne», Louise Milot et Jaap Lintvelt (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 181-193, et «Ni l'un, ni l'autre»: l'ambivalence du discours de l'hétérogène dans *Volkswagen blues*», *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII, n° 4, été 1994, p. 605-613.
4. Ginette Michaud se moque des critiques qui évoquent la fameuse «tendresse» des romans de Jacques Poulin; en l'occurrence, l'analyse de la relation amoureuse passe obligatoirement par l'étude de ce lieu commun. Voir «Jacques Poulin: petit éloge de la lecture ralentie», François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec*, Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», t. VIII, 1992, p. 373.
5. Janet Paterson, «*Le vieux chagrin...*», p. 185.
6. Pour cette quête de l'harmonie, voir Paul Socken, *The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*, Cranbury (New Jersey), Associated University Presses, 1993.
7. J'utilise ce terme pour désigner la différence anatomique qui donne lieu (ou non) au désir sexuel. Plus généralement, la question de l'androgynie, telle que la pose Jacques Poulin, renvoie à celle du désir.

contre fortune, part en tournée dans un vieux bus, voit son intimité s'accroître au fil des jours, grâce aux souvenirs partagés et à l'intérêt pour les livres, puis fait l'amour une fois. La différence, toutefois, est double : le rapport sexuel est raté dans *Volkswagen blues*, réussi dans *La tournée d'automne* (du moins en apparence, nous y reviendrons) ; de façon non fortuite, Jack et Pitsémine se séparent, tandis que le Chauffeur et Marie se lient l'un à l'autre par une promesse d'amour qui clôt le roman. Pour rendre compte de ce changement et pour en mesurer la portée, il faut interroger de façon plus serrée la représentation des relations entre les sexes dans *La tournée d'automne*.

Les représentations symboliques occidentales se manifestent, comme l'ont montré nombre de théoriciennes féministes, sous forme de dichotomie : un pôle positif identifié au masculin (assimilé à la raison, à l'intellect, au Bien, à la création, etc.) et un pôle négatif féminin (lié à la déraison, aux émotions, au Mal, à la procréation, etc.)⁸. Pour illustrer autrement les relations entre les sexes, il faut trouver un moyen de rompre avec ce schéma. Jacques Poulin, lui, fait justement appel à un autre modèle de rapport homme-femme : celui de l'androgynie. En effet, ses personnages masculins et féminins s'éloignent le plus souvent des stéréotypes fondés sur le sexe : se multiplient les hommes timides, craintifs, doux, hésitants et passifs et, en contrepartie, les femmes fortes, actives et entreprenantes, douées, comme la Pitsémine de *Volkswagen blues* ou les « filles » du *Vieux chagrin*, pour la mécanique automobile ou la réparation des toits⁹. Ainsi, Poulin insiste sur ce qui réunit les sexes plutôt que sur ce qui les sépare.

Mais cette volonté de s'éloigner des stéréotypes, réjouissante en soi, entraîne de nouvelles impasses. Pour Janet Paterson, c'est précisément l'identité androgyne de Jack et de Pitsémine qui rend impossibles les relations sexuelles entre eux, si bien que l'androgynie, malgré ses retombées positives sur l'identité personnelle, entrave le désir sexuel, fait surgir l'impuissance et, pour tout dire, « empêche l'union avec l'autre¹⁰ ». Selon cette lecture, l'androgynie correspond à un désir profond de rapprochement entre hommes et femmes, mais aussi à une profonde et insurmontable angoisse non dite¹¹. Angoisse qui semble, à première vue, avoir disparu de *La tournée d'automne*. L'androgynie des protagonistes y est à son comble ; pourtant, la rencontre sexuelle se déroule harmonieusement et le couple se cimente, durablement, semble-t-il. Y a-t-il donc vraiment ici une

8. Voir par exemple Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1982.

9. Déjà, ici, on éprouve une légère inquiétude : la faiblesse des hommes semble parfois la conséquence quasi directe de la force des femmes.

10. Janet Paterson, « Ni l'un ni l'autre... », p. 612.

11. Je fais abstraction ici de l'angoisse liée à la mort dans le roman (le Chauffeur a pris la décision de se suicider avant l'automne) pour me concentrer sur celle que suscite la relation amoureuse.

percée nouvelle, une relation autrement réussie, un amour enfin possible? L'androgynie apporte-t-elle une solution? À quel prix?

Au-delà des stéréotypes

En plus de déconstruire les stéréotypes de l'homme fort et actif et de la femme belle et passive, les romans récents de Jacques Poulin tournent en dérision la représentation médiatique des relations sexuelles et amoureuses. Au moment où le Chauffeur et Marie s'appêtent à faire l'amour pour la première fois, le Chauffeur se met à rire :

— Je pense à une histoire, dit-il.

— Quel genre d'histoire?

— Une scène qu'on voit souvent au cinéma, et chaque fois ça me fait rire de voir comment les choses se passent... Un homme et une femme sont amoureux, ils se précipitent l'un sur l'autre, ils s'étreignent et s'arrachent leurs vêtements, ils tombent sur un lit, ils mordent et ils griffent, ils sont très essouffés, c'est comme une bataille...

— Je ne veux pas me battre avec vous, dit-elle.

— Moi non plus, dit-il en se laissant glisser à côté d'elle¹².

Quel contraste en effet entre cette violence érotisée¹³ et la relation du Chauffeur et de Marie, union spirituelle faite de complicité et de sollicitude. Malgré la focalisation maintenue presque exclusivement sur le narrateur, on pourrait se croire, ici, en présence d'une vision «féminine» de l'amour: une relation faite de conversations et de confidences chuchotées, de caresses lentes et douces, d'une intimité qui se tisse, dans la paix et la tranquillité, au fil des jours. Une relation fondée sur l'égalité et la réciprocité plutôt que sur la confrontation et la domination, et où le désir s'intègre harmonieusement au reste. Que peut-on demander de mieux? Sauf que, sauf que... le dénouement heureux du roman, aussi satisfaisant soit-il au premier degré, ne parvient pas à convaincre. Quelque chose sonne faux. Ou plutôt, cette fin heureuse est minée et contredite par tout ce qui a précédé, par un réseau d'images évoquant la distance, la gêne, la non-rencontre. Bien que, en effet, tout semble réunir les protagonistes, chaque page du roman raconte avec quelle difficulté ils se rapprochent l'un de l'autre, timidement, craintivement. De très nombreuses images spatiales évoquent tour à tour la distance et le rapprochement et, tout en voulant privilégier celui-ci, font constamment ressortir celle-là. Une fois la difficulté du rapprochement constatée, nous verrons que, de façon à la

12. Jacques Poulin, *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac, 1993, p. 194. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13. Le lien entre violence et érotisme est socialement construit, ainsi que le fait remarquer la critique féministe. Pour une synthèse utile, voir Jane Ussher, *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex*, Londres, Penguin, 1997.

fois paradoxale et rigoureusement logique, c'est la trop grande ressemblance entre le Chauffeur et Marie qui les sépare.

Proximité et éloignement

Dès le premier paragraphe du roman, se met en place une alternance d'images de la distance et du rapprochement qui constituera l'un de ses motifs les plus persistants :

Il ouvrit la fenêtre pour mieux entendre la musique. C'était une petite musique de fanfare avec des cuivres et des tambours. Il se pencha au dehors, mais elle venait de l'autre bout de la terrasse Dufferin. Comme le temps était beau, il décida d'aller voir. Il descendit les cinq étages.

De loin, il vit un attroupement devant le Château Frontenac. Il s'approcha et se mêla aux gens [...] Puis les musiciens rangèrent leurs instruments et allèrent s'appuyer au garde-fou de la terrasse. Il se mit à côté d'eux pour entendre ce qu'ils disaient. (TA, 9, je souligne)

Durant chaque rencontre, les plus infimes déplacements sont ainsi décrits en détail. Presque chaque page du roman pourrait être citée pour montrer avec quelle lenteur, quelle fascination mêlée de crainte le Chauffeur et Marie se rapprochent légèrement l'un de l'autre, s'éloignent encore pour mieux se rapprocher, et ainsi de suite. Le rapprochement est entravé par des hésitations de part et d'autre : Marie tient à la fois à mieux connaître le Chauffeur et à rester proche des compatriotes français avec qui elle se trouve en voyage au Québec ; le Chauffeur aussi vacille, tantôt acceptant de se mêler au groupe, tantôt s'éloignant. À un niveau textuel supérieur, on trouve les hésitations d'un couple qui, peu à peu, se forme, sans beaucoup se parler de ce qu'il ressent (quels sont les sentiments de Marie lorsqu'elle voit Slim, son compagnon de naguère, entamer une relation avec Mélodie?) Les hésitations font presque obligatoirement partie du roman d'amour, dont la matière, autrement, serait par trop mince ; mais ici, le procédé est poussé à l'extrême.

Cette obsession de la distance et de la proximité, ce rapprochement infiniment lent et toujours à recommencer, finit par faire surgir une sourde angoisse. Quelle est la bonne distance? Peut-on même se rapprocher d'autrui sans violer son intimité? Autant Marie que le Chauffeur multiplient les précautions, à un point tel que se dessine, entre deux êtres pourtant attirés l'un par l'autre, une valse-hésitation presque comique, qui n'en masque pas moins, chez eux, une inquiétude réelle et durable. Au-delà des obstacles, somme toute assez mineurs (la présence de Slim, l'ex-compagnon de Marie, et celle de la bande d'amis), les difficultés sont intérieures, ancrées dans la logique même de la relation. On dirait que, pour d'excellentes raisons qui se préciseront avec le temps, la distance entre les nouveaux amoureux ne peut se réduire entièrement. Bien au-delà de l'impuissance sexuelle qui, comme on l'a souvent signalé, hante les romans de Jacques Poulin, on sent ici l'impossibilité d'une véritable

rencontre des sexes. Il faudra suivre, pas à pas, les progrès de cette relation pour déceler le persistant non-dit qui le mine.

Au début, de crainte de déranger, le Chauffeur et Marie observent tous deux une discrétion exagérée. Après avoir assisté, à l'invitation de Marie, au spectacle en plein air donné par la troupe, le Chauffeur s'éloigne sans lui avoir parlé. Chez lui, frappé par le regret, il fait demi-tour :

Il s'approcha vivement et, la saisissant par les épaules, il lui récita cette petite phrase qu'il avait préparée dans sa tête : « Merci infiniment pour l'émotion, pour le rêve et pour l'amitié. » Puis il l'embrassa sur les deux joues.

Le cœur battant, il rentra chez lui sans se retourner. Tout de même, il avait eu le temps de voir le sourire de Marie, un sourire un peu intimidé. Il emporta cette image avec lui jusqu'à l'immeuble de la rue Terrasse-Dufferin, jusqu'au petit appartement du cinquième, et jusqu'au creux de son lit à une place. (TA, 20)

Tous deux s'arrangent au fond pour à la fois provoquer et éviter la rencontre, pour demeurer, un moment encore, dans leur lit « à une place ». L'approche l'un de l'autre est oblique plutôt que directe¹⁴ :

[Ne voyant pas Marie dans la foule, le Chauffeur] décida de *contourner* la petite place. Quand il vit un endroit où la foule était moins dense, il *se glissa* au milieu des gens et, *s'avançant en biais*, il parvint tout près de la fanfare. Tout à coup, il aperçut Marie. Elle se trouvait dans la première rangée des spectateurs, à quelques mètres de lui... Comme il était *sur le côté*, elle ne pouvait pas le voir. (TA, 18, je souligne)

Pourquoi en est-il ainsi? Question de timidité, sans aucun doute (le Chauffeur s'installe toujours à l'écart ou dans un coin), mais aussi de crainte réelle, de part et d'autre, de l'intimité :

Timide, il pressa le pas de crainte d'être reconnu. (TA, 27)

Malgré lui, sa voix tremblait un peu. (TA, 27)

Étonné de voir qu'elle avait deviné ce qui se passait en lui, il ne sut quoi répondre et ils gardèrent tous les deux le silence. (TA, 52)

... ils restèrent un long moment silencieux, se regardant d'un air intimidé. (TA, 84)

On pourrait encore multiplier les exemples de marques de crainte, de gêne et de malaise qui parsèment le texte et qui paraissent quelque peu exagérées chez des êtres d'âge mûr ayant, on le présume, une certaine expérience de la vie et de l'amour. De même, les fréquents silences qu'ils observent traduisent parfois leur contentement ou leur bonne entente tacite, mais le plus souvent un inconfort ou une incapacité de communiquer leurs sentiments profonds. En fait, malgré leur désir de proximité, le Chauffeur et Marie ne se rapprochent que très lentement

14. Cette partie de mon analyse comportera un grand nombre de citations car il s'agira de montrer ce que le roman dit sans le dire.

et, semble-t-il, à grand-peine, réticents ne serait-ce qu'à se frôler, de crainte de se blesser.

L'amitié ou le désir ?

Tout au long du roman, les contacts physiques entre le Chauffeur et Marie sont tendres plutôt que passionnés : baisers sur la joue ou sur les pommettes, douce pression des mains, caresses sur le front, contact des épaules ou de la tête et de l'épaule ; ils traduisent davantage la compréhension, la douceur, le désir de reconforter ou d'être reconforté, que le désir sexuel. Le moindre contact suscite d'ailleurs autant la gêne et la peur que le plaisir :

Elle se pencha vers lui. Il retint son souffle pendant qu'elle l'embrassait sur la joue. (TA, 32)

Il l'embrassa sur les deux joues, un peu trop haut, sur les pommettes qu'il aimait bien. Ensuite, mal à l'aise, ils se retournèrent tous les deux vers le fleuve. (TA, 43)

Ces attouchements commandent invariablement les mêmes vocables : lenteur, précaution, timidité, douceur. Paradoxalement, une telle insistance fait ressortir le caractère ténu du contact entre les deux et souligne autant leur fragilité, voire leur faiblesse, que leur sollicitude. Tous deux semblent si délicats qu'un contact tant soit peu robuste ou incarné les briserait.

Entre ces êtres que l'amour rapproche peu à peu, le désir sexuel demeure faible, voire inexistant. Presque au début de leur relation, le Chauffeur noue les manches de son chandail dans le cou de Marie « avec une telle douceur qu'un passant eût pu croire qu'il la prenait dans ses bras » (TA, 44), mais il n'en fait rien. Dès lors, le texte se met, comme par jeu, à annoncer une rencontre sexuelle qui ne surviendra que dans les dernières pages du roman, laquelle est à la fois souhaitée et soigneusement évitée. Un soir, le Chauffeur et Marie s'enveloppent dans une même couverture de laine, non pas nus dans un lit, mais bien au chaud dans des jeans et de vieux chandails, montés sur une tour pour contempler le fleuve (TA, 47). Plus tard, ils s'installent dans le même sac de couchage, enlèvent leurs jeans et commencent à contempler les étoiles ; cette fois, le Chauffeur se contente de caresser « furtivement » (TA, 142) les cheveux de Marie, seule partie de son corps à dépasser. Une autre fois encore, ils s'allongent dans le bibliobus du Chauffeur, chacun seul dans son lit ; le Chauffeur invite Marie à venir près de lui si elle le désire, mais elle s'endort aussitôt. Troublé, il cherche en vain le sommeil. Le lendemain, une jeune fille ne trouve pas parmi les livres du bibliobus celui qu'elle recherche, et autant Marie que le Chauffeur s'en attristent :

[...] toute la journée, ils furent *obsédés par le sentiment d'un échec, l'impression de ne pas avoir fait ce qu'il fallait*. Le soir, quand ils s'installèrent pour la

nuit sur le terrain de stationnement d'un *village dont ils n'avaient même pas noté le nom*, Marie s'allongea à ses côtés sur le lit pliant. Elle se blottit contre lui et, peu de temps après, ils s'endormirent, presque agrippés l'un à l'autre. (TA, 185, je souligne)

Après l'occasion de rapprochement physique manquée, on se trouve — fait curieux — en présence des sentiments de tristesse et d'échec qui avaient marqué la relation sexuelle ratée dans *Volkswagen blues*, sentiments déplacés cette fois sur la rencontre avec la jeune fille à qui ils n'ont su recommander aucun livre. Le nom du village où ils se trouvent, soigneusement tu et par là même mis en relief, se révèle justement être L'Échouerie. Endormis ensemble pour la première fois, le Chauffeur et Marie ressemblent davantage à des noyés qu'à des amants ; c'est un sentiment partagé d'impuissance et de tristesse, plutôt que la passion, qui les fait s'accrocher l'un à l'autre. Le lendemain, du reste, on note une nouvelle prise de distance infime mais perceptible : « *Surpris de voir le visage de Marie si près du sien, il eut le réflexe de reculer sa tête et ce mouvement la réveilla* » (TA, 187, je souligne). Autrement dit, autour de la quasi-rencontre sexuelle, apparaissent les mêmes connotations d'échec, de manque et d'impuissance que dans les autres romans de Jacques Poulin, mais sous forme détournée.

Après la scène déjà évoquée, les caresses progressent encore quelque peu, très lentement :

Il s'approcha, la bouche fermée, et frotta son nez contre le sien. (TA, 187)

— Est-ce que je peux vous prendre dans mes bras ?

Elle souriait au lieu de répondre, alors il passa un bras sous sa tête et l'autre autour de sa taille, et il la serra doucement contre lui en lui caressant le dos sous son tee-shirt. Ensuite il se mit à lui embrasser le visage à petits coups, comme lorsqu'on goûte à quelque chose ; il s'attarda plus longuement autour des pommettes. Elle se laissait faire, avec un air timide mais aussi un évident bien-être : cela se voyait à la lumière qui filtrait de ses yeux mi-clos. (TA, 189)

Bouches fermées, frottements de nez, caresses du dos et de la figure, timidité persistante de Marie : cette scène traduit le bonheur d'être ensemble, mais très peu le désir. Aussitôt après, la visite d'une colonie de fous de Bassan, marquée par la promiscuité et par le bruit, laisse le Chauffeur et Marie « passablement secoués » (TA, 191), eux-mêmes préférant toujours le silence, l'extrême douceur, les contacts à peine esquissés.

Quand vient enfin le moment de l'union physique, le Chauffeur et Marie épilouent, en se déshabillant, sur leur taille et leur poids égaux et sur leur ressemblance physique. Encore une fois, la lenteur, la douceur et la réciprocité dominent :

Elle fit entendre une sorte de ronronnement. Avec des gestes *très lents*, il l'embrassa et lui caressa le cou et la poitrine. Elle lui rendit chacune de ses caresses et, par petites étapes, *en prenant bien soin l'un de l'autre*, ils glissèrent sur la pente du plaisir avec *la plus douce des voluptés* et *sous la protection* de tous les romans d'amour qui les entouraient. (TA, 196, je souligne)

Tant d'importance accordée au respect de l'autre, à la réciprocité et à l'égalité séduit d'emblée. En même temps, on ne peut qu'être frappé par la fragilité des personnages, illustrée par les passages soulignés, et, plus généralement, par le caractère asexué de presque tous leurs contacts. Même si, par rapport à *Volkswagen blues*, la situation a beaucoup changé (la rencontre sexuelle se passe bien et, peu après, Marie décide de rester au Québec), la relation entre les deux est presque dénuée de passion physique. En effet, au lieu de se caresser, ils préfèrent en général s'attabler devant un chocolat chaud ou s'asseoir par terre, adossés aux livres¹⁵. À tant insister sur l'amitié qui réunit le Chauffeur et Marie, le narrateur n'esquisse qu'à grand-peine l'ombre d'un désir sexuel entre eux.

Bien sûr, l'intimité dans le couple ne se limite pas à la seule sexualité génitale. En différant sans cesse le moment où ses personnages feront l'amour, Jacques Poulin obtient des effets comiques non négligeables (entre autres quand un chat assoiffé interrompt les amoureux), crée un certain suspense et fait réfléchir sur la vraie nature de l'amour¹⁶. Il n'en reste pas moins qu'en remettant sans cesse la première rencontre sexuelle tout en signalant qu'elle doit venir, Poulin donne dans le paradoxe. D'une part, il minimise l'importance de la sexualité dans le couple en insistant sur l'amitié, la chaleur et la sollicitude, présentant une vision toute personnelle d'un amour davantage spirituel que charnel (on pense même à certains motifs de l'amour courtois). D'autre part, en différant sans cesse le rapport sexuel (il faut parcourir presque toutes les pages du livre pour y arriver), il lui donne une importance exagérée (et démultiplie l'angoisse qu'il suscite). Comme si, au lieu d'un plaisir à prendre ensemble, il s'agissait d'une épreuve à franchir :

- Il nous reste encore un petit bout de chemin, dit-elle.
- Oui, dit-il. Voulez-vous *qu'on essaie de le faire* ?
- J'en ai très envie.
- Merci de l'avoir dit.
- Vous frissonnez...
- C'est rien. *Je suis un peu frileux...* (TA, 195, je souligne)

Il semble donc évident que le rapprochement entre le Chauffeur et Marie se voit entravé non seulement par la douceur et la discrétion du Chauffeur et par la hantise de l'impuissance, mais surtout par une crainte palpable de l'intimité pourtant fortement désirée, liée à une crainte de la

15. Le rire moqueur du Chauffeur au moment de faire l'amour (dans le passage, cité plus haut, qui traite de la passion au cinéma), est aussi un rire nerveux qui permet de poursuivre encore la conversation, donc de différer le moment du contact intime.

16. Au début du roman, Poulin se moque des tentatives d'étudier le sujet : «le livre qu'il lisait depuis le matin était un ouvrage très sérieux sur la communication dans le couple; il commençait à s'ennuyer ferme et les lettres se brouillaient devant ses yeux.» (TA, 21).

femme, de la féminité. La gêne et la timidité du Chauffeur, son évident respect pour les femmes, ne masquent-ils pas justement un désir de les «tenir en respect» selon l'expression de Sarah Kofman¹⁷, autrement dit de les tenir à distance¹⁸?

Tout au long du roman, les métaphores naturelles évoquent une intimité physique qui semble d'abord annoncer celle des personnages, mais qui, au bout du compte, s'y substitue :

[...] l'île d'Orléans que le fleuve tenait dans ses bras (TA, 10).

Marie trouvait qu'il y avait de la sollicitude dans la courbure des lampadaires qui se penchaient au-dessus de la route. (TA, 45)

[...] la rivière qui mêlait ses eaux à celles de la marée baissante (TA, 125).

Toute la lumière se réfugia sur le fleuve et, avant de disparaître, elle s'attarda à caresser la fine structure du pont. (TA, 208)

Le rapprochement physique à la fois souhaité et presque impossible se déplace ici sur les paysages. Atteindre l'amour semble aussi difficile, et aussi périlleux, que se maintenir en équilibre sur un fil tout en jonglant avec des couteaux, comme le fait Slim, l'ancien compagnon de Marie. De la même façon, le Chauffeur admire, dans un numéro d'adresse des gens de la fanfare, le parfait équilibre entre proximité et distance : «il y avait de la magie dans la façon dont les quilles virevoltaient dans l'air avec un léger sifflement et se frôlaient sans jamais se toucher.» (TA, 78) «Se frôler sans jamais se toucher», voilà un peu le programme du Chauffeur et de Marie. Mais pourquoi en est-il ainsi? D'où viennent la frileuse fragilité des deux personnages, leurs précautions excessives? Pourquoi se touchent-ils davantage comme des enfants blessés que comme un homme et une femme mus par le désir? Le texte laisse entrevoir, de façon oblique, deux explications : celle de la ressemblance excessive et celle, liée à la première, de l'inceste¹⁹.

Deux êtres semblables

Jamais Jacques Poulin n'a poussé aussi loin qu'ici le motif de la ressemblance des amoureux, et, par le fait même, celui de l'androgynie. Défile dans le roman toute une série de personnages androgynes, du jeune motard qui, son casque enlevé, se révèle être une jeune fille délicate (TA, 182) à la lectrice qui donne au Chauffeur «l'impression de voir son mari, qu'il n'avait pourtant jamais rencontré» (TA, 145), en passant par

17. Sarah Kofman, *Le respect des femmes*, Paris, Galilée, coll. «Débats», 1982.

18. Même la strip-teaseuse de Baie Comeau (maladroite il est vrai, mais dotée d'une magnifique chevelure rousse) ne réussit pas à susciter le désir chez le Chauffeur ou chez Jack; elle est également serveuse et ils échangent des propos amicaux lorsqu'elle descend de scène.

19. Dans «*Le vieux chagrin...*», Janet Paterson met à jour des références voilées à une relation incestueuse entre Jim et la Petite.

Mélodie, qui s'habille en homme pour chanter Leonard Cohen (TA, 36), sans parler de la sœur du Chauffeur, Julie, qui peut «l'envoyer au tapis» à volonté, et dont le mari «très gentil [...] ne rechignait pas à garder les enfants» (TA, 37). Pris ensemble, ces personnages rappellent le caractère arbitraire des frontières entre les hommes et les femmes et dénotent la volonté d'en jouer pour libérer les deux sexes de rôles rigides et contraignants.

La ressemblance entre le Chauffeur et Marie pousse l'androgynie presque à la caricature. Ils ont la même taille et, à deux kilos près, le même poids, le même âge, les mêmes cheveux gris, le même sourire doux; Marie s'habille de tee-shirts et de jeans de la teinte précise qu'affectionne le Chauffeur. À cette ressemblance physique correspondent des affinités spirituelles encore plus frappantes: tous deux se servent des mêmes expressions, aiment les mêmes livres, commandent les mêmes boissons dans les restaurants et ont des goûts alimentaires et vestimentaires identiques. Le Chauffeur est du reste fort exigeant en matière de ressemblance:

[...] il était convaincu, par exemple, que si deux personnes étaient vraiment faites pour se comprendre, elles devaient aimer non seulement les mêmes livres et les mêmes chansons, mais aussi les mêmes passages dans ces livres et dans ces chansons. (TA, 36)

Idéal exigeant, voire maniaque, auquel répond sans mal Marie en citant de mémoire telle phrase des environs de la page 40 de *L'écume des jours*. Mais il y a mieux (ou pire). En l'absence de Marie, le Chauffeur se console en entamant en imagination une longue discussion avec elle, discussion dans laquelle il invente autant les répliques de Marie que les siennes propres (chose facile car ils ont les mêmes tics de langage). La ressemblance est à s'y méprendre: «C'était vraiment comme si Marie était avec lui dans le camion. Ils parlaient à voix basse pour ne pas déranger le peintre» (TA, 95). À quoi bon la vraie présence d'autrui lorsqu'on se tire si bien d'affaire soi-même?

En fait, on est en droit de se demander, comme on devait le faire à propos du *Vieux chagrin*²⁰, si Marie est autre chose que le double fantasmé du Chauffeur. La chanson de Félix Leclerc qu'elle affectionne évoque la disparition des frontières corporelles et spirituelles: «J'ai mal à ton côté / Tu as mal à mes yeux / C'est vrai, c'est faux, c'est les deux» (TA, 34). Une question demeure: la fusion que décrit cette chanson ferait-elle réellement le bonheur des amoureux? Certaines images du texte laissent entendre en tout cas que la fusion entraîne la disparition de l'un des deux amoureux: «Enveloppés dans la couverture de laine, serrés l'un contre

20. Rappelons que, dans ce roman, le narrateur attend en vain, avec un mélange de crainte et de désir, la venue de Marie K., qu'il n'a jamais vue mais dont il devient peu à peu amoureux.

l'autre, ils ne formaient plus qu'une seule personne : ils ressemblaient à un marin juché à la vigie d'un bateau immense» (TA, 49). Pour souligner la ressemblance, voire la fusion, il faut faire disparaître toute trace de la différence sexuelle ; réunis, un homme et une femme font une seule personne, justement un homme (le marin). Voilà, en une image saisissante, le piège de l'androgynie.

Entre les images d'androgynie réussie (jeux, assouplissement des rôles, réciprocité) et celles qui disent la disparition de l'un des deux amoureux, la tension demeure. Car l'homme peut-il réellement atteindre, réellement aimer, la femme qui est trop pareille à lui, celle qui ressemble presque trop à son désir, si bien qu'il croit l'avoir inventée? N'est-il pas alors renvoyé, encore et encore, à sa propre image dans la glace²¹? Peut-être cette ressemblance, à la fois merveilleuse et inquiétante (y compris pour le Chauffeur), est-elle justement le signe d'une impasse : la ressemblance entre les sexes ouvre la porte toute grande à la complicité et la ferme au désir. Autrement dit, l'amitié croît avec la ressemblance, dans l'exacte proportion où le désir sexuel diminue. Comme si, pour celle qui est trop semblable, il ne pouvait y avoir de désir — car elle est *soi*. À déchiffrer les métaphores du roman, on se rend compte, du reste, que le spectre de la ressemblance désirée et dangereuse éveille celui de l'inceste, d'où une nouvelle impossibilité.

Des chats et des livres

Deux des motifs les plus importants du roman, les chats et les livres, évoquent la volupté tout en la tenant à distance. La description de loin la plus sensuelle évoque non pas la femme aimée, mais bien « la chaleur des livres, leur parfum secret et leurs couleurs multiples, parfois vives, parfois douces comme le miel » (TA, 13). Du début à la fin, les livres rapprochent de la vie et aussi empêchent de la connaître de première main : le Chauffeur n'offre pas de fleurs à Marie, mais plutôt un livre sur les fleurs (dans une scène d'ailleurs imaginaire). Cités et évoqués constamment, ils réunissent les amoureux autant qu'ils les éloignent l'un de l'autre : lorsque, le soir, ils se parlent, adossés aux livres, ceux-ci forment un barrage entre eux, les tenant à distance l'un de l'autre²². Si les livres sont encore mentionnés, ainsi que nous l'avons vu, lorsque le Chauffeur et Marie font enfin l'amour (« sous la protection de tous les romans d'amour qui les entouraient », TA, 195), — de sorte qu'ils semblent avoir triomphé de cet

21. « Nous avons le même âge et elle est comme mon double », dit le Chauffeur à Jack (TA, 113). Le narcissisme n'est pas loin.

22. De la même façon, frustré dans son désir de toucher Marie qui s'est endormie au lieu de répondre à son invitation à le rejoindre, le Chauffeur reste immobile dans le noir, « puis il se tourna vers les livres ; il pouvait les toucher en allongeant la main » (TA, 174). Le contact des livres se substitue au contact humain et sexuel.

obstacle —, une telle évocation insiste tout autant sur la distance qui marque paradoxalement le rapprochement intime des corps que sur la fragilité des êtres qui ont besoin de cette «protection».

Tout comme les livres, les chats rapprochent le Chauffeur et Marie et deviennent un emblème de la complicité qui se crée entre eux. Leurs caresses sont souvent félines : Marie «se mit à frotter la pommette qu'il aimait contre ses yeux et le coin de sa bouche» (TA, 49). En même temps, c'est précisément un chat assoiffé de lait qui interrompt leurs ébats, vers la fin du livre²³ ; comme les livres, les chats font physiquement obstacle entre eux en même temps qu'ils les rapprochent. Comme le chat est présenté ici, au fond, comme contraire à l'érotisme, l'identification entre le Chauffeur, Marie et les chats souligne encore une fois, subtilement, le caractère asexué de leur relation²⁴.

Les livres sont «comme les chats, on ne peut pas toujours les garder» (TA, 123), constate avec philosophie le Chauffeur. Du début à la fin du roman, se tisse un dense réseau métonymique où les livres et les chats sont constamment identifiés au Chauffeur et à Marie et vice versa, et par le biais duquel obstacles et rapprochement, désir et distance s'entrecroisent sans cesse, sans fin.

Inceste et enfance

Comment les chats et les livres sont-ils liés? Notamment par le fait que le bibliobus du Chauffeur est un ancien camion de laitier qu'il a transformé avec l'aide de son père, et qui garde de ses origines «une petite odeur de lait que les chats étaient les seuls à détecter» (TA, 21). En raison de son odeur et de sa forme exiguë mais enveloppante et accueillante, le bibliobus s'impose comme un espace maternel. Pourtant, le Chauffeur s'y identifie aussi à deux reprises, les hauts et les bas de son véhicule lui semblant révélateurs — par métonymie — de son propre état. Le Chauffeur joue d'ailleurs souvent un rôle maternel, marqué par la sollicitude et la douceur : il agit en mère auprès de Marie dans ses moments d'abattement, auprès de son ami Jack qu'il abrite d'un parasol lorsqu'il s'endort au soleil, auprès de sa sœur qu'il a «lavée, nourrie, bercée et consolée» (TA, 37) à la suite d'une peine d'amour. La figure ainsi féminisée du Chauffeur rencontre celle de Marie, la «mère poule» (TA, 201) incorrigible, «la mère de tout le monde» (TA, 10), des gens de la fanfare (elle s'occupe des provisions et ramasse les vêtements éparpillés sur le sol, s'inquiète de la santé de chacun et multiplie les recommandations), mais aussi, à cause de son nom aux fortes résonances symboliques, de

23. Lorsque l'animal miaule, ils se lèvent et s'habillent, car pour accéder au petit réfrigérateur, il faut replier le lit.

24. Dans «*Le vieux chagrin...*», Janet Paterson voit le chat comme illustrant «l'impassé du désir, ses manifestations ambiguës, refoulées» (p. 190).

l'humanité tout entière²⁵. Est-ce précisément en raison de leurs fortes capacités maternelles²⁶ que ces deux êtres se plaisent sans parvenir à se désirer? La femme, la mère serait à la fois celle dont on désire la présence avant tout et celle qu'on ose à peine effleurer.

Si la mère du Chauffeur est absente du texte, décédée tout comme son père, une autre figure féminine de la famille suscite une attirance quelque peu trouble: sa sœur Julie. Cette attirance est de nature physique, comme l'indique le ton du passage suivant:

[...] il suffisait d'un rien: qu'elle le frôlât du coude en passant, qu'elle rejetât ses cheveux en arrière d'un mouvement de la tête, qu'elle relevât le bord de sa jupe pour lui montrer l'endroit où son chat lui avait fait une égratignure²⁷, et aussitôt il était fou d'elle, il avait envie de la serrer contre lui (TA, 37).

Le langage utilisé ici rappelle davantage une relation amoureuse qu'une simple affection fraternelle: par ailleurs, le Chauffeur, quand il téléphone à sa sœur, lui dit qu'il l'embrasse «sur la joue et sur les yeux» (TA, 120). Comme, jusque-là, il n'a embrassé Marie que de cette façon, on ne peut réprimer un léger sursaut. Avoir les mêmes gestes de tendresse pour sa sœur et pour la femme aimée laisse entendre qu'on porte à sa compagne un amour fraternel²⁸, ou encore qu'on considère sa sœur comme une amoureuse.

Tout au long du roman, un réseau de motifs textuels évoque les désirs troubles, interdits, du Chauffeur. La rencontre initiale du Chauffeur et de Marie, comme celle qui clôt le roman, a lieu sur la terrasse Dufferin, dont le «garde-fou» est mentionné à plusieurs reprises. Ambigu comme le désir lui-même, ce terme suggère à la fois la protection et son contraire. Or, de quoi cherche-t-on à se garder ici en érigeant une telle barrière entre soi et «les fous», sinon de la folie du désir? Le mot «fou» survient de nouveau dans le syntagme «fous de Bassan». Comme nous l'avons vu, il n'y a dans cette colonie ni distance entre les habitants, ni tranquillité, ce qui perturbe fortement le Chauffeur et Marie; ces oiseaux semblent renvoyer aux amoureux une image de ce qu'ils ne veulent pas être. Le spectre d'une folie évoquée et tenue à distance par les garde-fous resurgit donc encore avec la mention des fous de Bassan. Nous obtenons un dernier indice dans un passage déjà cité: «il suffisait d'un rien [...] et aussitôt

25. On hésiterait à attacher tant d'importance à un prénom courant si ce n'était de sa présence dans plusieurs romans de Jacques Poulin: *Les grandes marées*, *Volkswagen blues* et *La tournée d'automne*, pour ne nommer que ceux-là.

26. La fonction maternelle de Marie se confirme du fait qu'elle a en quelque sorte redonné la vie au Chauffeur qui pensait, avant de la connaître, au suicide.

27. Cette fois, au lieu de s'y opposer, le chat sert de prétexte à un dévoilement du corps. Les rapports entre le Chauffeur et sa sœur sont donc plus chargés d'énergie sexuelle que sa relation avec Marie.

28. Marie, un jour, «appuya sa joue contre la sienne et, très doucement et *fraternellement*, elle se mit à frotter la pommette qu'il aimait...» (TA, 49, je souligne).

il était *fou* d'elle, il avait envie de la serrer contre lui (TA, 37, je souligne). C'est bien de sa sœur, et non pas de Marie, que le Chauffeur est fou. La folie serait-elle justement le fait d'être attiré par sa sœur (et par Marie, qui lui ressemble tant qu'on dirait deux enfants du même lit, frère et sœur)? Ce désir serait-il celui qui rend indispensable le garde-fou? Refoulé, ce désir indicible, impensable, fait retour dans le motif de la folie: folie du désir, nécessité du désir, impossibilité de ne pas le ressentir, impuissance à s'en protéger.

Revenons au Chauffeur et à Marie. En même temps qu'ils ressemblent à deux mères (d'où la faible attirance physique qu'ils éprouvent l'un pour l'autre), le Chauffeur et Marie se comportent aussi comme de petits enfants²⁹: ils font des promenades, se tiennent par la main et s'embrassent sur les joues, raffolent du chocolat chaud et des biscuits à l'érable, s'endorment côte à côte. On pourrait presque croire, en effet, à de petits enfants à peine conscients de la différence sexuelle, intéressés plutôt par ce qui les rapproche. En somme, Marie incarnerait, pour le Chauffeur, à la fois sa mère (la filière chats-laits-sollicitude), sa sœur et lui-même, d'où, planant sur leurs amours, un double parfum d'inceste et de narcissisme qui fortifie l'intérêt tout en paralysant le désir.

L'amour enfin possible ?

Malgré tous les motifs qui parcourent le roman et rendent problématique l'amour entre le Chauffeur et Marie, ceux-ci restent ensemble à la fin, échangeant presque des vœux de mariés, «pour le meilleur et pour le pire» (TA, 207) selon l'expression à peine ironique de Marie. Et pourtant, si l'on compare la première scène du roman à la dernière, peu de choses ont changé. Au début, le regard qui passe entre les deux est oblique, non réciproque: «La femme le regarda plus attentivement. Il détourna la tête, se mit à contempler l'horizon brumeux. Ils restèrent silencieux, côte à côte» (TA, 11). À la fin, ils sont encore sur la terrasse Dufferin, là où ils se sont rencontrés, et cette fois encore, mais enlacés, ils détournent la tête pour contempler silencieusement le fleuve. Y a-t-il vraiment eu rapprochement, rencontre, mouvement vers l'autre? La ressemblance des deux scènes sème le doute, d'autant que la caresse finale est non pas celle des deux amoureux, mais celle du pont et du regard; on pourrait certes parler d'un déplacement habile, d'une métonymie qui respecte la fameuse dis-création poulinienne, mais aussi d'un malaise inconscient qui persiste.

Au niveau manifeste du roman, le lien entre androgynie et échec du rapport sexuel et amoureux, mis à jour par Janet Paterson dans *Volkswagen blues*, semble dénoué. Pourtant, il en subsiste de fortes traces. Nous avons

29. «[...] j'éprouve toujours les mêmes craintes, les mêmes désirs, les mêmes besoins que lorsque j'étais petit», confesse le Chauffeur à Marie (TA, 171).

vu que le désir de différer indéfiniment le moment des relations sexuelles traduit une certaine peur de l'échec, tandis que le rapprochement des amoureux est constamment entravé par les hésitations, la crainte et la gêne. Surtout, dans *La tournée d'automne*, l'angoisse déborde la seule performance sexuelle pour entraver la reconnaissance de la féminité, de l'altérité³⁰.

Elle est belle et touchante, cette histoire d'amour pour une femme d'âge mûr (plutôt que pour une jeune femme qui permet d'oublier son propre vieillissement inéluctable) aux cheveux gris, sans coquetterie, dont la beauté se trouve dans le regard, le sourire, la force tranquille. Touchante aussi, la volonté de respect, de sollicitude et d'égalité qui marque l'attitude des deux protagonistes. En même temps, et sous des dehors limpides, l'œuvre de Poulin nous dit combien, malgré la meilleure volonté du monde, l'homme a du mal à se rapprocher de la femme, combien la force de celle-ci — et surtout sa différence — éveillent chez lui une crainte tenace.

Mais où est passée la femme ?

On se rappellera qu'il n'y a pas de femme dans la caverne du *Vieux chagrin*, seulement le nom de la femme (Marie — la Mère —, que le narrateur rebaptisera Marika) et le désir inassouvi de sa présence toujours différée. Au fond, malgré la fin en apparence heureuse, c'est un amour presque aussi désincarné que présente *La tournée d'automne*.

La pensée occidentale insiste, au moins depuis Aristote, sur les différences entre les hommes et les femmes, toujours au bénéfice des premiers³¹ : les femmes sont non pas « comme nous », mais radicalement différentes, donc inférieures, car différence, semble-t-il, rime toujours avec infériorité. Telle que l'envisage Jacques Poulin, l'androgynie constitue un immense pas en avant dans la mesure où elle s'accompagne d'égalité, de respect et de réciprocité. Mais elle ne va pas sans soulever des problèmes. S'il vaut infiniment mieux tenir les femmes pour des êtres « comme nous », des êtres humains à part entière, que de les considérer comme radicalement différentes (et donc moins humaines³²), accentuer la ressemblance revient encore et toujours à nier la différence sexuelle.

Ainsi, l'attrait de *La tournée d'automne* vient de son extrême franchise ; le roman témoigne avec lucidité des difficultés qui subsistent dans les relations entre les sexes. Bien qu'il présente l'amour androgyne comme

30. Ainsi que l'a montré Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949), la femme est conçue comme l'Autre dans la pensée masculine et, en raison de sa subordination sociale, en vient à se penser elle-même comme Autre.

31. Pour une vue d'ensemble, consulter Corinne Gallant (dir.), *La philosophie... au féminin*, Moncton, D'Acadie, 1984.

32. Dans plusieurs représentations philosophiques, la femme occupe un rang intermédiaire entre l'homme et l'animal.

un idéal, il n'escamote pas les pièges que cet amour recèle. Une trop grande différence entre les sexes les empêcherait, semble-t-il, de vivre la réciprocité dont ils rêvent ; en revanche, une trop grande ressemblance tue le désir. À un point tel que la féminité de Marie disparaît presque complètement du texte. À tant insister sur la ressemblance des amoureux, on en vient, en effet, à évoquer le corps de la femme dans l'exacte mesure où il correspond à celui de l'homme : autrement dit, seules les parties asexuées du corps (cheveux, visage, épaules, dos, mains) sont évoquées régulièrement, tandis qu'il n'est à peu près jamais question d'une attirance ni même d'une réelle présence physique (à peine, une fois, une évocation fugitive de la « poitrine » de Marie). Il faudrait presque en conclure à un mécanisme de défense permettant de ne pas « voir » la différence sexuelle, malgré une immense curiosité quasi enfantine³³ pour ses énigmes.

Ainsi, au lieu de rabaisser la « différence³⁴ » féminine, Poulin l'efface. Voilà, plus généralement, le piège de l'androgynie : sous la plupart de ses manifestations, elle élimine ou récupère le féminin³⁵ au lieu de poser l'existence de deux sexes. Entre accueillir « la part féminine en soi-même³⁶ » et reconnaître pleinement l'existence de la femme comme être autonome, il y a un pas de géant que les héros pouliniens n'ont pas encore franchi³⁷. En dépit de l'indéniable — et touchante — bonne volonté de son protagoniste, *La tournée d'automne* illustre combien la différence³⁸ pose, encore et toujours, problème. On ne peut être égaux, semble-t-il, que si on est identiques ; le rêve de parfaite réciprocité qui inspire pourtant le Chauffeur est incompatible avec une véritable reconnaissance de la différence sexuelle. Tout comme la ressemblance abolit la différence, la complicité exclut le désir. En somme, tout se passe comme si, chez Jacques Poulin, la femme la plus intéressante — et la moins désirable — était, ni plus ni moins, soi-même.

-
33. Lorsque Marie s'endort, le Chauffeur va jusqu'à jeter « un coup d'œil indiscret dans les toilettes des femmes » du quai où est garé l'autobus.
34. Je mets ce terme entre guillemets pour mettre en lumière le caractère socialement construit de la notion voulant que les hommes incarnent la norme et les femmes, la différence. En réalité, chaque sexe devrait logiquement incarner la différence pour l'autre.
35. Par exemple, Michelle Coquillat montre que les écrivains qui font appel au mythe du créateur androgyne qui s'autoféconde reconnaissent la part féminine d'eux-mêmes tout en affirmant que la puissance créatrice, par essence masculine, ne peut se retrouver chez les femmes ; ainsi, l'androgynie est accessible aux seuls hommes et sert à exclure les femmes du domaine de la création artistique.
36. Pierre Hébert, *op. cit.*, p. 16.
37. Pour Pierre Hébert, le Chauffeur est le premier personnage de Jacques Poulin à pouvoir « se lier à la femme hors de soi » (p. 86) ; à mon sens, ce rapprochement, ardemment appelé il est vrai, demeure largement irréalisé, le Chauffeur se liant encore et toujours à une version à peine féminisée de lui-même.
38. Notons que la différence, comme presque toujours dans la pensée masculine, se trouve ici du côté du féminin ; Marie est semblable ou différente par rapport au Chauffeur, pas l'inverse, et pas uniquement parce que le Chauffeur est le personnage focalisateur du roman.