

Besoin de tendresse, *over* ou Jacques Poulin conteur

Jeanne Demers

Volume 21, numéro 3, hiver 1985

Jacques Poulin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036867ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036867ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Demers, J. (1985). Besoin de tendresse, *over* ou Jacques Poulin conteur. *Études françaises*, 21(3), 27–35. <https://doi.org/10.7202/036867ar>

Besoin de tendresse, *over* ou Jacques Poulin conteur

JEANNE DEMERS

Le conteur de la tribu accroche entre elles des phrases, des images – le plus jeune fils se perd dans le bois, il voit une lumière au loin, il marche, le conte se déroule de phrase en phrase, vers où tend-il? Vers le point où quelque chose d'encore non dit, quelque chose qui n'est qu'obscurément pressenti, se répète et nous frappe et nous déchire comme la morsure d'une sorcière anthropophage. Dans la forêt déserte passe, comme un frémissement du vent, la vibration du mythe

ITALO CALVINO¹

Le thème le plus récurrent dans les romans de Jacques Poulin est peut-être la narration d'une histoire : histoire que l'un des personnages raconte spontanément pour éviter les pièges d'une communication difficile, histoire qui lui est racontée, histoire qui se déroule dans l'imaginaire du narrateur, histoire demandée, quémandée même et sur laquelle l'on compte comme s'il s'agissait d'une sorte de sacrement purificateur, salvateur. Histoire vraie, récit d'un rêve, d'une légende ou d'un conte traditionnels, histoire inventée, histoire *spéciale*, comme celle de Marie à Teddy dans *les Grandes Marées* (p. 93), histoire qui, de toute manière, fait qu'après, on n'a «plus froid aux pieds»

¹ *La Machine littérature/essais*, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984, p. 22

(*GM*, 96). Histoire à peine amorcée ou rapportée avec force détails; histoire dont le narrateur se contente de signaler qu'elle existe et que quelqu'un quelque part la connaît; histoire gaie ou triste; histoire pour le plaisir et histoire apologue.

À quoi riment toutes ces histoires confiées le plus souvent à des narrateurs et qui depuis *Jimmy* surtout parsèment l'œuvre de Jacques Poulin? Il ne fait aucun doute qu'elles contribuent à tisser les motifs les plus fondamentaux, androgynie, solitude, tendresse, enfance, etc. Il saute aux yeux aussi que plusieurs d'entre elles constituent le germe de romans à venir : *Volkswagen Blues* n'est-il pas latent dans le discours que tient au sujet de la piste de l'Oregon l'Auteur des *Grandes Marées* (p. 170-171)? Et *Faites de beaux rêves*, dans les souvenirs du circuit du Mont Tremblant que se remémore le jeune Jimmy (*J*, 73-75)? Mais ce dernier phénomène se produit également de personnage à personnage — pensons à Limoilou et à la Grande Sauterelle, à Théo qui est partout — et il est normal que la thématique d'ensemble s'en ressente. Rien là qui puisse indiquer un rôle particulier aux histoires dont il est question... Alors? Si elles servaient à la fois de sondes et de bouteilles jetées à la mer? Si elles assureraient au texte sa dimension chaleur, sécurité, tendresse, en jalonnant comme les cailloux blancs de Poucet, le sentier du retour à la maison? Si elles rendaient ainsi possible la dérive — les risques... — du récit romanesque? Si elles étaient enfin l'actualisation ponctuelle et concrète du grand roman de l'Amérique?

L'ÉCRITURE, «UNE DRÔLE D'HISTOIRE»

Le mot «histoire» chez Jacques Poulin est loin d'être innocent. Il peut vouloir dire tout aussi bien le type de relation qui unit deux personnages — l'«histoire d'amour» entre Jimmy et sa mère, par exemple, le fait qu'ils aiment tous deux Papou (*J*, 33) et les autos (*J*, 40) —, qu'un simple masque de beauté (*J*, 44), à cause probablement du monde mystérieux, interdit, que ce dernier révèle à l'enfant.

La notion se précise-t-elle dans la bouche des personnages adultes? Bien au contraire : dans *les Grandes Marées*, l'écriture apparaît à l'Auteur comme «une drôle d'histoire» qui n'a de sens qu'en continuité d'elle-même, coffre au trésor qu'on ne doit surtout pas ouvrir de crainte d'être déçu (*GM*, 117). Jusqu'à l'«histoire de cœur» (*CBB*, 24) avec le Vieux Québec qui prête à ambiguïté. Et Jacques Poulin écrivain complice encore les choses quand, lors d'une entrevue, il établit l'équation un peu simpliste,

«bonne histoire» = bon roman : «La seule chose que je sais de façon certaine, c'est que mes livres (il y en avait alors trois de parus) sont à des années-lumière de l'idée que je me fais d'une bonne histoire².»

Il me semble pourtant qu'il faille lire dans les romans de Jacques Poulin moins le déroulement d'événements, comme on l'entend généralement dans l'expression «bonne histoire», que le récit de ce qui peut se passer «dans un certain décor» entre «deux personnages» placés là par le biais d'un narrateur qui intervient «le moins possible» (VB, 91). Hypothèse que confirmerait ce dialogue de Jack et de la Grande Sauterelle sur lequel s'achève *Volkswagen Blues*, dialogue qui en quelque sorte recommence le roman, le remet en question, en annule la fin :

- Il va falloir un beau jour que j'apprenne comment ça marche, les rapports entre les gens, dit-il.
- Vous pourriez en parler dans un livre, suggéra-t-elle sur le même ton.
- Comment ça?
- Vous avez déjà dit que l'écriture était une forme d'explosion, non?
- Moi, j'ai dit ça³?

Forcé dans ses derniers retranchements, Jack-Jacques Poulin comme Jimmy, Teddy et les autres, n'a pas le choix : à l'image du chat Matusalem, il se rebrousse les poils, se dédit et laisse ainsi pendante, plus dépouillée et plus absolue que jamais, la seule question qui l'intéresse vraiment et que résume dans une affirmation presque ascétique, l'exergue des *Grandes Marées* : «Un homme seul est une homme sans compagnie [...] Un seul homme, c'est rien qu'un homme.»

Simple hasard que l'emprunt de cet exergue à un ouvrage sur la langue, le petit usuel de Thomas sur les *Difficultés de la langue française*? Non, bien sûr, et preuve par neuf plutôt de l'importance que Jacques Poulin reconnaît aux pouvoirs du mot.

2 Nord, n° 2, 1972, p 10

3 VB, 289 Hypothèse que confirmerait aussi cet autre commentaire de Jacques Poulin, toujours dans la revue Nord (p 20-21) «Ce qui me préoccupe le plus, c'est probablement les gens et les rapports entre les gens C'est rien de bien original Seulement, les rapports entre les gens sont souvent rendus difficiles et complexes par le fait qu'on traîne une partie de son enfance avec soi et qu'on éprouve une envie nostalgique de revenir en arrière lorsqu'il devient trop pénible de vivre »

UN MOT VAUT MILLE IMAGES,

la Grande Sauterelle en est convaincue au point de l'afficher sur le tableau de bord du minibus (VB, 169). Et son compagnon n'en pense pas moins, lui qui est tout prêt à croire qu'en prononçant le mot Michillimakinac, elle

était capable de faire apparaître devant leurs yeux un convoi de grands canots qui allaient se faufiler entre les îles et se fondre dans la nuit en soulevant derrière eux une houle assez forte pour faire danser un long moment les lumières qui venaient de s'allumer sur les îles et se reflétaient dans l'eau calme du fleuve (VB, 56).

Pas étonnant alors que le narrateur du *Cœur de la baleine bleue* trouve dans les mots «la seule issue possible», ceux-ci constituant «une sorte d'initiation, un rite de passage comme certaines tribus primitives en faisaient subir aux adolescents qui prétendaient devenir des hommes» (CBB, 84). N'avoue-t-il pas écrire comme on poursuit une idée fixe?

«...UNE HISTOIRE C'EST UNE MAISON»

Les mots, Jacques Poulin est bien d'accord pour leur laisser la bride sur le cou. Comment faire autrement de toute façon : «...tu es prêt à raconter quelque chose», raisonne déjà Jimmy, «tu mets tous tes mots à terre et tu les lâches d'un coup et ils courent à quatre pattes dans tous les sens» (J, 25). Tout au plus le romancier peut-il tenter de contrôler l'«histoire de zouave» qui s'organise alors comme en dehors de lui. En dehors de lui mais à ses dépens : «Ce qui arrive dans une histoire, tu commences à raconter ça [notons au passage cet étonnant «ça»], tu pars à la dérive comme un radeau sur le fleuve» (J, 11).

Où mène cette dérive, en effet, sinon vers l'enfance secrète et souvent douloureuse que chacun porte en soi? Vers «le pôle intérieur de soi-même» que recherche désespérément le jeune greffé du cœur à la suite d'André Breton (CBB, 31); au bout de sa névrose, avec Henry Miller (CBB, 45). Et lorsqu'en pensant à ce dernier il se demande s'il est aussi honnête «d'écrire des histoires» que de «s'en tenir à la stricte autobiographie⁴», c'est qu'il est sur le point de découvrir «qu'on n'inventait rien d'autre, en écrivant, que les images endormies en nous-mêmes» (CBB, 83).

Une telle conception de l'écriture, exploratoire et initiatique, aurait pu mener Jacques Poulin au conte, histoire exemple, par

4. CBB, 45, c'est moi qui souligne.

définition, histoire explication du monde et qui n'accepte sa réalité que «bonne». Tout l'y prépare si l'on en croit ses personnages : son goût pour les livres destinés aux enfants⁵, son amour pour la bande dessinée qui en est peut-être la version moderne la plus efficace⁶, son besoin inassouvi de récits — besoin phatique? — qui n'a d'égal que son désir constant de chaleur, de tendresse. Mais le conte, en passant de l'oralité à la littérature officielle et en s'ordonnant en recueil, a maté son aspect sauvage, circonscrit sa dimension recherche de soi, quête des origines, surdéveloppé par contre son côté rassurant, «maternel» ou mieux, pour rester dans la note, «mère poule» (*FBR*, 22).

Qu'à cela ne tienne! Jacques Poulin romancier jouera sur tous les tableaux, il se fera conteur à sa manière. C'est ainsi qu'il acceptera la plongée vers l'enfance, qu'il la provoquera même et tant mieux si le courant l'emporte dans des profondeurs insoupçonnées : plus riche et plus diverse sera la moisson. Il balisera toutefois sa descente de récits courts à double usage, sorte de radars transmetteurs d'informations et en même temps signaux d'alarme qui assurent la remontée.

Il peut aussi compter sur le recours possible, en temps de crise, à la version critique du sac de couchage qui dans tous les romans apparaît comme le lieu protégé par excellence, soit le complexe du scaphandrier qui permet une exploration contrôlée, sécuritaire. Écoutons Jack raconter :

On est à l'abri dans le scaphandre. L'eau ne paraît pas trop froide. On descend de plus en plus creux et la lumière diminue. La pénombre est très agréable et c'est très réconfortant aussi de savoir qu'il y a quelqu'un à la surface de l'eau qui veille sur nous et actionne la pompe servant à nous fournir de l'air. On se sent en sécurité et on continue à descendre. Finalement on arrive au fond de l'eau : c'est calme et on est très bien, il y a un tout petit peu de lumière. On n'a presque pas envie de bouger. On est dans un nouveau monde. On est vraiment très bien. On voudrait rester là toujours... Voilà, c'est tout. C'était le complexe du scaphandrier⁷.

5 Le narrateur du *Cœur de la baleine bleue* se retrouve-t-il à la librairie Garneau, ce sera «devant la section des livres pour enfants» (*CBB*, 24) Et l'on pourrait multiplier les exemples, qu'il suffise de rappeler les nombreuses allusions de Jimmy au Chat botté

6 La BD est reine dans *les Grandes Marées* puisque le héros, Teddy, se spécialise dans sa traduction

7 *VB*, 147 N B la valeur du «on» répété On ne peut s'empêcher de penser à Henri Michaux

«Voilà, c'est tout...», formule de conteur s'il en est qui a pour fonction d'indiquer la fin du récit en lui donnant un titre — «le complexe du scaphandrier» — comme s'il était important de lui assurer un statut autre que celui de simple fragment de conversation. Le procédé est fréquent chez Jacques Poulin qui prend plaisir à marquer nettement les contours de presque toutes les histoires incluses dans la texture de son récit⁸. Quant à ce dernier, déjà fractionné dans les premiers livres, il emprunte de plus en plus l'allure d'une longue série d'épisodes — laisses ou encadrés de bandes dessinées — chacun étant identifié par une rubrique : 1) Jacques Cartier; 2) La légende de l'«El Dorado»; 3) Un coup de fil de Sam Peckinpah; 4) L'écrivain idéal, etc., jusqu'à 33/La Grande Sauterelle de *Volkswagen Blues*.

N'y a-t-il pas là une tentative d'accrocher la dérive du texte romanesque à un cadre solide et évident, celui du conte fondateur ou de l'épopée moderne qu'est la BD? De doubler à l'extérieur l'espèce d'armature interne qui s'installe peu à peu grâce aux nombreux récits imbriqués? Comme si plus la plongée ramenait en surface de souvenirs d'enfance, plus il fallait les fixer à du connu, à du concret. Et la leçon vient de haut, de Hemingway lui-même, écrivain qu'admire tout particulièrement Jacques Poulin :

[...] je voudrais revenir à ce que je disais tantôt et expliquer pourquoi je ne suis pas satisfait de ce que j'ai écrit. Une des raisons, c'est qu'il y a trop de symboles. Prenons, par exemple, *le Vieil homme et la mer*. Quand j'ai lu ce livre, il y a très très longtemps, l'impression qui m'en était restée, c'était l'histoire d'un homme qui cherche le bonheur toute sa vie et qui n'arrive pas à le découvrir. Au moment où il croit l'avoir atteint, le bonheur lui échappe, se désagrège, lui glisse entre les doigts. Mais j'ai relu le livre dernièrement et j'ai été surpris de constater qu'il n'est pas du tout question de recherche du bonheur dans cette histoire-là, mais de choses très simples et très concrètes, comme le baseball, les poissons, etc... Si Hemmingway [*sic*] a réussi à écrire une aussi bonne histoire, c'est qu'il avait vécu lui-même une expérience semblable. Ce que je veux dire, c'est qu'il faut écrire sur ce que l'on connaît le mieux, écrire le plus honnêtement possible, décrire les choses dans toute la simplicité et l'exactitude dont on est capable. Si on fait ce travail-là, honnêtement, comme du monde, le sens de l'histoire et les symboles se dégagent d'eux-mêmes et on fait un bon travail⁹.

8 À titre d'exemple, «la légende de l'Amérique» racontée par Kateri et qui, mise entre guillemets, forme tout le chapitre 4 de la troisième partie de *Faites de beaux rêves*, p 111-113

9 Nord, p 10-11

LE GRAND ROMAN DE L'AMÉRIQUE

Fidèle au programme qu'il se traçait alors, Jacques Poulin multiplie les effets susceptibles de révéler son expérience d'homme, plus précisément d'homme nord-américain, d'ici et de maintenant. Ce faisant, il ne peut qu'emprunter au conte sa qualité essentielle de *showing* qui transporte l'auditeur (le lecteur) au cœur même de l'histoire racontée. Aussi son texte, tout au moins depuis *Faites de beaux rêves*, est-il littéralement truffé de morceaux de réel. Il peut s'agir de mini-descriptions faites sur le vif, le portrait d'un encanteur, par exemple dans *Volkswagen Blues* — «très drôle à voir avec ses petites lunettes rondes, ses rouflaquettes et la curieuse mélopée que produisait sa voix aux accents métalliques lorsqu'il faisait monter les enchères» (*VB*, 142) — de précisions en principe triviales, telles le numéro de la route que l'on suit (*VB*, 117), la somme exacte qu'un personnage a dans ses goussets (*VB*, 74), la marque d'un vêtement (*GM*, 20) ou d'un objet quelconque¹⁰; de plans comme celui de la piste de l'Oregon (*VB*, 7) ou le circuit automobile du Mont-Tremblant (*FBR*, 28); de dessins de toutes sortes, personnages de bandes dessinées (*GM*, 79-102, 143, 144), silhouettes de colonnes vertébrales déformées (*GM*; 144), reproduction d'un poster (*GM*, 159), d'une carte postale (*VB*, 12), d'une fiche signalétique (*GM*, 161), etc.

Son besoin de faire vrai, de révéler l'«homme ordinaire» (*GM*, 124-128) est si grand que le romancier n'hésite pas à forcer la taille des caractères typographiques ni à les varier pour rendre un hausse et des nuances de ton : « — *DO YOU WANT TO GET KILLED, YOU FOOLS? DON'T GO THROUGH THE PARK! GO AROUND IT!!!*» (*VB*, 186) Là encore on pense au conte : le narrateur qui donne la parole au loup ne peut tout de même pas lui prêter sa propre voix! Et il y a la recette si parfaitement démocratique de la tarte aux biscuits Graham (*GM*, 41), les équations qui permettront à Teddy de la réaliser (*GM*, 43), les diverses photographies (Jesse James, le hors-la-loi (*VB*, 144); Chimney Rock (*VB*, 188), les planches d'archives (le chariot type des pionniers (*VB*, 199), les six strophes, enfin, du poème laissé par Marie sur un bout de papier (*GM*, 186).

«Limoilou dessina au-dessus de sa tête un point d'interrogation qu'elle entoura d'un nuage», lit-on dans *Faites de beaux rêves* et le texte poursuit : « — *Top secret*, répondit Théo à sa question muette» (*FBR*, 14). La découverte de l'intertexte ne

¹⁰ Ainsi le fusil que transporte Teddy quand il fait ses tournées, un Remington-Whitmore de calibre 12 à double canon (*GM*, 29)

demande pas une analyse bien approfondie : la BD est là qui affleure ainsi que le feuilleton télévisé d'espionnage, thèmes bien contemporains qui fournissent au récit romanesque le fond de scène idéal puisque ouvert sur une multiplicité de récits, sur un univers discursif sans fin. Or, toute l'œuvre de Jacques Poulin est bâtie de cette façon, *Volkswagen Blues* en particulier qui n'est décodable qu'en fonction d'autres récits rapportés par l'histoire, ceux par exemple qui relatent la venue en Amérique de Jacques Cartier et la pénétration de l'Ouest par les «voyageurs» canadiens-français d'une part, les pionniers venus de l'Est anglo-saxon et leurs lourds convois de chariots d'autre part.

Ces grands récits qui fondent l'ensemble du roman se retrouvent également comme «histoires» racontées dans la trame même du texte. La légende de l'*Eldorado* est exemplaire sur ce plan. Elle est «annoncée». «Alors l'homme annonça : Je vais vous raconter une histoire» (VB, 29-30); elle est identifiée à la suite d'une question de sa destinataire — «L'histoire de l'*Eldorado*» —, et elle-même précédée du toussotement rituel qui rappelle les trois coups au théâtre : «Il toussota deux ou trois fois et il commença». Quant à la fin, elle est marquée du déjà signalé «Voilà, c'est tout. C'est ainsi qu'est née la légende de l'*Eldorado*», suivie d'un commentaire appréciatif de la fille et même de la précision des sources : «*The Golden Dream*, le livre de Chapman». Et quel rôle joue cette «histoire» sinon celui de consoler, de reconforter la jeune Métisse dont le «rire commençait à sonner faux»? Geste de tendresse et en même temps installation d'une thématique d'espoir déçu mais toujours présent.

Car qu'est-ce que la recherche de Théo, ce frère énigmatique et un peu médium, sinon la mise en forme d'un désir, celui de pouvoir écrire un jour le grand roman de l'Amérique? Grand roman qui passe nécessairement par le rite premier de toute initiation, soit la quête d'identité que poursuit Jimmy, comme le héros du *Cœur de la baleine bleue* et ensemble, mais chacun pour soi dans la tolérance des différences de l'autre, Jack et la Grande Sauterelle. Grand roman qui n'a de sens que si l'espace de sa quête prend une dimension continentale¹¹. Écriture-réécriture de toutes les utopies charriées péniblement le long de la piste de

11 Il est intéressant de suivre l'élargissement de l'espace romanesque chez Jacques Poulin, de la clôture du Vieux Québec à l'ouverture sur le continent américain, en passant par les rives et les îles du Saint-Laurent. Maintenant que le romancier a investi l'extrême ouest des États-Unis, un nouveau récit — un nouveau périple¹ — englobant l'Amérique du Sud me semble inévitable. Un tel récit n'est-il pas déjà annoncé dans le thème de l'*Eldorado*?

l'Oregon et qui ne font que reprendre le rêve de Cartier et les illusions dorées provoquées par le plongeon cérémonial de Cundinamarca. D'autant que les personnages de *Volkswagen Blues*, au titre évocateur, ne se contentent pas de «revisiter» la route des pionniers : ils l'attachent au rêve français qu'ils élargissent en y intégrant, via la Grande Sauterelle et sa culture amérindienne, la lecture autochtone du continent américain; ils lui donnent des lettres — de noblesse? — par l'appel à Hemingway, Kerouac, Saul Bellow; ils la redéfinissent même dans une sorte de réalisation-modèle, l'immeuble de la Royal Bank Plaza de Toronto :

La lumière paraissait venir de l'intérieur, elle était vive et chaleureuse comme du miel et ils ne pouvaient s'empêcher de penser à l'or des Incas et à la légende de l'*Eldorado*. C'était comme si tous les rêves étaient encore possibles. Et pour Jack, dans le plus grand secret de son cœur, c'était comme si tous les héros du passé étaient encore des héros (*VB*, 79).

*

Il était une fois une fille qui s'appelait Limoilou. Elle savait par cœur trente des cent quarante-trois *Histoires, contes et récits* de l'Encyclopédie de la jeunesse (*FBR*, 7).

Jacques Poulin conteur? Très certainement, puisque conter signifie ouvrir au lecteur d'innombrables voies où il peut s'engager selon ce qu'il est et souhaite devenir; puisque conter veut dire *se* raconter, raconter le monde dans lequel le destin nous a placés, s'inscrire, ne serait-ce que par le biais du «petit récit», dans la longue série des gestes mythiques. Puisque conter, c'est établir, au-delà de l'histoire transmise, un contact avec l'Autre, son semblable, son frère, et répondre ainsi à un mutuel besoin de tendresse : «Comme ça quand on écrit un livre, c'est parce qu'on veut que les gens nous aiment? L'Auteur ne répondit pas à cette question» (*GM*, 117).