

## Récits postmodernes?

Ginette Michaud

Volume 21, Number 3, Winter 1985

Jacques Poulin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036870ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036870ar>

[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

Michaud, G. (1985). Récits postmodernes? *Études françaises*, 21(3), 67–88.  
<https://doi.org/10.7202/036870ar>

# Récits postmodernes?

GINETTE MICHAUD

Devant un tel titre, j'entends déjà flotter par-dessus mon épaule un double soupir. Un soupir de soulagement d'abord, de la part de quelques lecteurs qui se disent : «Enfin, on va peut-être savoir un peu mieux ce qu'est le postmodernisme.» Un soupir d'agacement ensuite, de la part de ces autres lecteurs, plus nombreux, qui en ont assez (déjà!) d'entendre parler du postmodernisme et qui se demandent, eux, de quelle utilité leur sera ce «nouveau» concept pour lire les récits de Poulin qui, pensent-ils, n'en ont que faire.

D'emblée, je devrai décevoir la première catégorie de lecteurs : ils ne trouveront pas ici une discussion serrée, et encore moins une définition synthétique, de ce terme plus que nébuleux qui fait rage depuis quelques années dans tous les domaines. Utilisé de manière vague, le mot postmodernisme sert le plus souvent à désigner l'émergence d'une nouvelle «sensibilité», quel que soit le sens que l'on veuille bien encore accorder à cette expression ancienne en ce nouveau contexte résolument antipsychologique. Remarquons en passant que le terme postmodernisme ne recouvre pas exactement les mêmes enjeux en architecture, dans les arts visuels, en philosophie, en sociologie qu'en littérature<sup>1</sup>. La chose est trop souvent négligée pour qu'on ne la

<sup>1</sup> Aux États-Unis, et pour le seul domaine littéraire, on admet généralement dans le cercle des postmodernes tous les auteurs représentatifs de la *New Fiction* : J. Barth, D. Barthelme, R. Brautigan, R. Coover, T. Pynchon,

souligne pas : il y a *des* pratiques postmodernes, le Postmodernisme n'existe pas (pas plus que la Modernité, d'ailleurs), il n'y a pas là d'Essence intemporelle, fixée une fois pour toutes. Le Postmodernisme a ceci de commun avec la performance (son avatar le plus célèbre et le plus déformant) qu'il doit être défini à chaque fois *huc et nunc*, dans le présent de chaque situation. Que vous soyez anti, néo, pré ou postmoderne n'a donc que peu d'importance : ce qui importe, par contre, au rythme où ces «nouvelles» valeurs circulent et se dévaluent, c'est de pouvoir analyser avec finesse, et pour chaque cas singulier, les alliances qui se font et se défont entre ces diverses attitudes critiques.

Mais puisqu'il faut tout de même entrer dans le jeu et essayer de dire quelque chose de ce terme qui, comme le suggérait récemment Umberto Eco, sert surtout à connoter de manière positive tout ce que le locuteur approuve<sup>2</sup>, disons pour faire vite que c'est le *post* de postmodernisme qui vaut la peine d'être questionné. Je l'entends pour ma part à la manière de Bruce Barber lorsqu'il écrit que

*The post of postmodernism, it seems to me, is the post of denial and is not the kind of post which is designated through a 'progressive' and more 'enlightened' extension of the past [ ] Now it seems that ending has arrived and we have entered (by default) the postmodern era, a modern era that does not at this stage really know what it is post to, yet comfortably accepts the provisional title until something better comes along. Post denotes the past and apparently cleaning or denial is enough<sup>3</sup>.*

Si le postmodernisme est une dénégation, c'est-à-dire un mode de pensée qui travaille en laissant le refoulé faire retour, en ramenant

K. Vonnegut Jr, etc., mais la filière ne s'arrête pas là : certains la font remonter jusqu'à *Tristram Shandy* (1767) et même jusqu'aux origines du roman, jusqu'au *Quichotte* de Cervantes (1615). C'est dire qu'on retrouve dans cet immense brassage des temps et des lieux que devrait, idéalement, être le postmodernisme, un peu de tout : il n'est pas rare, par exemple, que les fictions américaines allient des traits caractéristiques du postmodernisme (par exemple, l'éclatement du récit, l'ouverture formelle, etc.) à des éléments propres au prémodernisme (le recours aux mythes, la clôture de l'autoréférence, etc.) : ce qui produit parfois un curieux mélange d'avant-garde néo-conservatrice. Comme l'écrit Ihab Hassan, « [ ] while this form of the literary imagination [postmodernism] is radical in its essentially parodistic treatment of systems, its radicalism is in the interest of essentially conservative feelings » («POSTmodernISM», *New Literary History*, 3 1, automne 1971, p. 15).

2 Stefano Rosso, «Correspondence with Umberto Eco», *Boundary 2*, 12 1, automne 1983, p. 1.

3 Bruce Barber, «The Function of Performance in Postmodern Culture : A Critique», dans *Performance Text(s) & Documents Actes du colloque Performance et Multidisciplinarité Postmodernisme*, Montréal, les Éditions Parachute, 1981, p. 36.

à la surface des débris rejetés par notre culture — et cela est, je crois manifeste dans les récits les plus récents de Poulin<sup>4</sup> qui ont pour objet soit le Mythe (*les Grandes Marées*), soit l'Histoire (*Volkswagen Blues*) —, il faut renoncer à la compensation un peu trop commode que nous éprouvons à projeter dans cette notion la figure par excellence de la rupture. À défaut, le postmodernisme n'est plus qu'une pose antimoderne, la forme la plus récente d'un fantasme tenace, toujours au cœur des querelles d'avant-garde : faire table rase de tout ce qui était «avant», marquer un commencement, absolument nouveau. Le postmodernisme, comment en douter?, n'est encore qu'un autre moment historique : il a de plus la particularité d'être *le nôtre*, ce qui le rend à la fois intenable et inévitable et, bien sûr, plus malaisé à analyser. Il est le signe d'une époque qui n'arrive pas à se situer autrement que comme la fin d'une époque sans vecteur, désorientée.

Cela, également, est sensible dans les récits de Poulin, tous marqués par la dérive, tous sollicités à un titre ou à un autre par des questions de survie, de frontières imaginaires sujettes aux déplacements, de chaos menaçant de refaire surface. *Les Grandes Marées*, par exemple, peuvent rétrospectivement être considérées comme une forme possible de récit postnucléaire : ici, l'Événement mythique qui s'annonçait de façon optimiste — «Au commencement, il était seul dans l'île» (*GM*, 9) — ne peut éviter de se désintégrer en une série de petites catastrophes qui font l'objet d'autant de fragments narratifs. L'arrière-fond *légèrement* (cela, c'est la grâce de Poulin) apocalyptique des *Grandes Marées* — le monde, conçu comme un *Global Village* McLuhaniens, peuplé de spécialistes de plus en plus spécialisés qui ne parviennent plus à s'entendre et à se traduire en cette nouvelle tour de Babel, ce monde-là va à sa perte, nous prévient Poulin dans un sourire —, l'intégration de nouvelles technologies dans le récit (ordinateur, médias, «salle des machines», télécopieur, poste de radio, etc. : le Prince n'est plus ici qu'un robot et l'ordinateur lui-même se nomme ATAN : homme), ce curieux mélange de technologie et de mythologie, de vie tribale et de civilisation de masse, tout cela concourt à faire que les récits de Poulin, en plus d'être pleins d'aventures (non épiques) et de subtiles histoires d'amour (non sentimentales), soient de véritables radioscopies de notre vie quotidienne, de précieuses transcriptions de l'actualité, à nos yeux la moins sensible.

4 Je ne retiens ici que les deux derniers récits de Poulin — *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*.

Voilà en tout cas pourquoi j'ai voulu, entre autres raisons, garder le postmodernisme comme question dans mon titre, et non comme une donnée de fait indiscutable : ce n'est pas le postmodernisme qui trouve ainsi à s'illustrer de manière avantageuse dans les récits de Poulin, ce sont plutôt ces fictions qui peuvent nous dire quelque chose de précis sur le postmodernisme. Les lecteurs de la seconde catégorie — ceux qui pensent que cette notion ne leur sera d'aucun profit pour lire les récits de Poulin — seront donc eux aussi déçus, même s'ils auront au moins la satisfaction d'avoir partiellement raison : il n'y a en effet aucune pertinence à vouloir prouver à tout prix que les récits de Poulin sont bel et bien postmodernes<sup>5</sup>. Ils le sont de façon évidente et la question, comme c'est malheureusement trop souvent le cas en matière de critique littéraire, porte en elle-même sa réponse. Les récits de Poulin — parfaitement clairs, lisibles, d'une intelligibilité immédiatement livrée — sont, on l'a assez répété, d'une désarmante simplicité (ne pas confondre avec la facilité, bien sûr). Le texte est limpide : c'est son sous-texte qui l'est moins. Poulin est un minimaliste, il est un maître des sous-entendus, de l'art du «tout dire avec rien». En fait, ces fictions désarment souvent les critiques qui, s'ils s'entendent avec un remarquable accord pour louer les qualités précitées (il ne faudrait pas oublier l'inévitable «tendresse!»), n'osent pas, devant ces textes pudiques, sortir leur artillerie lourde. Ce faisant, ils renoncent à interpréter, ils ne voient pas toujours qu'ils succombent à la naïveté rouée de ces textes. Or, je l'ai appris à maintes reprises à mes dépens, la naïveté n'est pas rémunératrice dans le cas des textes de Poulin.

Ainsi, il serait sans doute possible de dresser une liste des principaux traits postmodernes de l'œuvre de Poulin et même, pourquoi pas?, d'établir à partir d'eux les linéaments d'une poétique du postmodernisme. Je me contenterai de citer, pêle-mêle (à la manière de la critique postmoderne!), quelques-uns de ces aspects les plus frappants : un goût marqué pour tout ce qui est visible, audible et perceptible, mieux, un véritable amour pour les situations dites «concrètes» et pour les petites complications de la vie (indifféremment, des problèmes de mécanique, de cuisine ou de langage); inversement, un certain dégoût pour les abstractions,

5 Je poursuis ici une piste de lecture suggérée par Laurent Mailhot — *les Grandes Marées* est un livre qu'on peut qualifier de «postmoderniste», en ce sens qu'il dépasse à la fois le réalisme traditionnel et la modernité récente. Ni Nouveau Roman ni antiroman, ce livre fragmentaire et total pose non seulement la question du récit et de ses ruptures, mais celle du livre dans le livre et dans le monde, de son avenir, de ses marges» («Bibliothèques imaginaires — le livre dans quelques romans québécois», *Études françaises*, 18 — 3, hiver 1983, p. 92)

les «grandes idées» et les spéculations théoriques; la réactualisation de genres «anciens<sup>6</sup>» (conte, allégorie, fable, etc.); le retour à des schémas narratifs mythiques; l'intégration de ce que l'on pourrait nommer la *trivialité* : recettes, chronométrages, plans, dessins, bandes dessinées, cartes, photos, fac-similés, etc.; un style très «naturel<sup>7</sup>», très *matter-of-fact*, sans grande provocation, par lequel l'auteur postmoderne renonce à l'Originalité qui le signalait comme un usager à part du langage, ce qui force par ailleurs le lecteur à s'interroger sur la qualité «ordinaire» du langage ordinaire; la mise en place de personnages — le plus souvent chez Poulin, un couple — qui ont tendance, en tant que personnages, à être de plus en plus autonomes et à s'affranchir de leur auteur : «Chacun de ses romans avait été écrit de la façon suivante : dans un certain décor, il avait mis deux personnages en présence l'un de l'autre et il les avait regardés vivre en intervenant le moins possible» (VB, 91); des descriptions factuelles, sobres et précises (à l'occasion, facétieuses : «[...] La fille avait des yeux gris et froids comme l'acier et son visage était de marbre» (VB, 91); la parodie, la métafiction autoréflexive, la présentation régulière de ses propres procédures; la coexistence de l'histoire officielle et de péripéties picaresques, de personnages réels et fictifs; le plaisir du découpage, de la scène, de l'interruption; l'ironie métaphysique; l'éloignement du référent comme justification et modèle du récit; l'intégration de matériaux hétérogènes, de livres *sur* le livre *dans* le livre, etc. Le problème que soulève une telle liste est le suivant : elle qualifie peut-être (mais superficiellement) ce qu'est un récit

6 La question du genre est, bien sûr, l'un des enjeux importants du postmodernisme et Poulin n'est pas sans l'aborder à l'agent des douanes qui lui demande «*What kind of novels?*» il écrit (remarquons l'astuce qu'il y a à faire poser cette question par un représentant de la Loi), il répondra par une non-réponse en forme de question «C'était la question classique et il n'avait jamais réussi à trouver une réponse satisfaisante. Combien y avait-il de sortes de romans? Dans quelle catégorie fallait-il mettre les siens? Pour répondre à ces questions, il aurait d'abord fallu qu'il fût en mesure de dire quel était le sujet principal de ses romans. Or, il en était incapable pour la simple raison que l'écriture était pour lui non pas un moyen d'expression ou de communication, mais plutôt une forme d'exploration» (VB, 90) Ailleurs dans *Volkswagen Blues*, Jack qui cherche un livre dans le fouillis de sa bibliothèque donnera une autre réponse imperceptiblement ironique à une question similaire de la Grande Sauterelle « — Quel genre de livre? demanda la Grande Sauterelle qui était assise dans son coin préféré, sur la tablette de la fenêtre — Un livre bleu, dit Jack» (VB, 43)

7 Ce ton «naturel», il ne faut pas s'y tromper, est la ruse la plus réussie de ces textes. Comme l'écrit la Grande Sauterelle dans son journal (inédit) dont le lecteur trouvera en ces pages un extrait, «Il avait l'air de dire ça spontanément, mais on voyait bien qu'il y avait pensé un bout de temps et qu'il avait cherché un ton naturel pour le dire »

postmoderne, mais elle ne spécifie pas d'assez près la singularité des récits de Poulin.

Plutôt que de tenter une définition générale du postmodernisme en me servant des fictions de Poulin comme d'un réservoir d'exemples — ce qui, je le crains, aurait peu de chances de rendre la question moins «embrumée», pour reprendre un mot que Poulin affectionne et utilise souvent pour décrire les états d'esprit de ses narrateurs —, je préfère, plus modestement, m'abîmer dans quelques détails qui m'ont toujours fait l'effet d'énigmes. D'ailleurs, le professeur Mocassin n'en fait-il pas le reproche au traducteur des *Grandes Marées*, à propos d'une paire de boucles d'oreilles qui lui aurait permis, ce qui n'est pas rien, de distinguer une B.D. originale de sa copie : «On ne fait jamais assez attention aux détails» (*GM*, 105)? En prêtant une attention un tant soit peu précise, pour ne pas dire «maniaque», à certains détails, le lecteur est assuré d'être reconduit tout naturellement — et sans douleur — vers la question postmoderne. Comme le gardien de Pinkerton en prévient obligeamment les «découvreurs» de *Volkswagen Blues*, «Des fois, on ne trouve que des petites choses, mais elles peuvent aboutir à des découvertes importantes, si on fait du... *cross-checking*, comment dites-vous ça en français? Des recoupements, dit Jack» (*VB*, 72). Cela est encore plus vrai de récits qui, comme ceux de Poulin, présentent une nette préférence pour l'infinitésimal, pour la mise en place de micro-situations qui se dissolvent dès que posées, tout en laissant derrière elles des traces d'abord imprévisibles. Je choisis donc comme points de départ de mon exploration limitée deux ou trois objets de lecture qui me paraissent avoir une indéniable portée critique, non seulement parce qu'ils problématisent l'activité de la lecture, mais encore parce que, mine de rien, ils sont le lieu de conflits ou de paradoxes internes caractéristiques des métafictions postmodernes<sup>8</sup>.

#### UNE GICLÉE DE JUS D'ORANGE DANS UN LIVRE

Tout lecteur familier de l'œuvre de Poulin sait à quel point les objets y sont minutieusement décrits, soigneusement nommés et indexés. Ainsi en est-il par exemple de cette fameuse tarte aux biscuits Graham (*GM*, 40-45) où l'exécution de la recette exige que le Traducteur en passe par des équations mathématiques, ou encore de listes d'objets hétéroclites comme celle-ci :

8. Voir Linda Hutcheon, «A Poetics of Postmodernism?», *Diacritics*, hiver 1983, p. 34-40. Selon elle, ces paradoxes internes «[...] mark both change and dialectical continuity in the emergence of a repressed practice into the position of a new discursive model».

En touchant le sol, la valise s'était vidée de son contenu; les objets suivants étaient éparpillés sur la grève : une bouteille de shampoing Halo pour cheveux normaux ou secs; une chemise de nuit blanche; une brosse à dents; un survêtement bleu à rayure blanche; une paire de jumelles; un costume de bain de compétition; un livre de R.T. Peterson intitulé *A Field Guide to the Birds*; une paire de souliers de tennis; une raquette Billie Jean King (*GM*, 55).

Devant ces descriptions marquées par une nouvelle sorte de «concrétude» (*New Concreteness*<sup>9</sup>), la question qui vient au lecteur est la suivante : que faire de tels objets? que nous apprennent-ils?

Ces détails peuvent, bien entendu, être de toutes natures : ils peuvent être porteurs de savoirs techniques (ce qui va parfois jusqu'à en faire de véritables modes d'emploi), de renseignements d'ordre didactique ou historique (comme c'est souvent le cas dans *Volkswagen Blues*), d'informations à caractère scientifique ou carrément triviales (bien que Poulin n'abuse pas, contrairement à certains de ses confrères postmodernistes américains, de la désinformation insignifiante). Mais prendre la question du détail par ce biais ne nous mène pas loin car, comme le dirait le professeur Mocassin, «Là n'est pas la question n'est pas là». Dans ces univers éminemment sémiotiques que sont *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues* où tout, littéralement, peut faire signe — «Des signes derrière la vitre» est le titre du premier fragment des *Grandes Marées*; «C'est un signe!» crie ailleurs le patron à propos d'une valise qui bascule dans le vide —, et où tout signe risque de devenir à son tour *signal* pour le lecteur, il est important de marquer un temps d'arrêt devant ces descriptions méticuleuses qui, le lecteur le sent bien et Poulin lui-même prend la peine de l'en assurer («Comme prévu, cette opération exigea beaucoup de temps parce qu'il ne pouvait s'empêcher de faire le travail de son mieux» (*GM*, 44), sont des lieux textuels où le non-dit, les nuances, les demi-teintes s'infiltrent à même l'apparente neutralité des objets. D'ailleurs, cette accumulation de détails, parfois franchement obsessionnelle, retiendrait encore davantage l'attention du lecteur si elle n'était habilement masquée (ou tout au moins rééquilibrée) par la vivacité des dialogues, très nombreux chez Poulin.

9. J'emprunte cette expression à Ihab Hassan (art. cité) : avec le postmodernisme, écrit-il, «*Abstraction [is] taken to the limit and coming back as New Concreteness : the found object, the signed Brillo box or soup can, the non-fiction novel, the novel as history.*»



Si l'on reprend un instant l'exemple de la tarte aux biscuits Graham, on s'aperçoit rapidement que Teddy Bear cherche surtout, en se concentrant de la sorte sur les mesures les plus infimes de la recette, à repousser les retours proprement incalculables de la mémoire et de l'émotion déclenchés par le chronomètre de Théo : «Teddy fit un effort pour ne pas se laisser distraire par les vieilles images qui ne voulaient pas mourir» (*GM*, 44). Dans un tel contexte, l'intégration d'équations mathématiques détaillées dans le fragment narratif agit comme une transcription cryptée, mais peut-être *la plus exacte possible*, en effet, d'une émotion ineffable qui menace de submerger et de dissoudre l'identité déjà précaire du narrateur des *Grandes Marées* et de l'entraîner à la dérive dans une autre histoire et peut-être même dans un autre livre, en l'occurrence dans le monde des courses de *Faites de beaux rêves*. L'écriture du détail, loin d'être ici une digression, devient donc plutôt un indice susceptible de rendre manifeste le sous-texte latent tout en assurant en surface une narration très contrôlée. On peut d'ailleurs se demander si ces accès de précisions, cette acuité quasi hallucinatoire de la perception ne sont pas l'envers de la confusion, de la «brume» qui affectent les narrateurs de Poulin : façon efficace d'échapper, par la reproduction d'une *forme* (découpée, distincte, aux contours tranchés), aux insondables profondeurs, à l'opacité nébuleuse du corps et de la conscience.

Autre exemple du fonctionnement du détail : dans *Volkswagen Blues*, Jack et la Grande Sauterelle, sans qu'il soit jamais explicitement dit qu'ils sont amoureux l'un de l'autre, se déclarent pourtant tous deux amoureux d'un objet-livre, *The Oregon Trail Revisited*, qui leur deviendra de plus en plus «spécial» au cours de leur voyage. «Le livre dont ils étaient amoureux» (*VB*, 166) : on peut, je crois, entendre cette expression au sens fort. De la moitié de *Volkswagen Blues* jusqu'à la fin de leur parcours, ce livre ne leur servira-t-il pas de «guide» et de modèle? On pourrait même aller jusqu'à suggérer qu'il se produit alors dans leur «récit de voyage» un véritable transfert, une véritable prise en charge du livre en-train-de-s'écrire par le livre *revisited* dont de larges extraits sont de plus en plus fréquemment cités, commentés, réinterprétés. Or, pourquoi aiment-ils tant ce livre? Parce que,

lorsqu'il donnait ces intructions très détaillées, l'auteur ajoutait qu'il fallait prendre garde au passage à niveau parce que la *signalisation était déficiente*, ou encore qu'il était préférable de se munir de bottes pour marcher dans le champ à cause des serpents à sonnettes. [...] Bien sûr, ils ne suivaient pas toutes les intructions de l'auteur [...] (*VB*, 166. Je souligne).

Il y a dans ces lignes une analogie à peine voilée du processus de la lecture ainsi qu'un avertissement que le lecteur postmoderne ferait bien de garder en mémoire : les modes d'emploi se révèlent ici le plus souvent sans réelle utilité «pratique», les pistes de lecture dûment annoncées peuvent être fausses, la signalisation, surtout peut-être lorsqu'elle se fait trop prévoyante, brouille la vue : bref, les *guidebooks* sont en fait *guideless*<sup>10</sup>.

Autrement dit, ce qui frappe surtout le lecteur dans les descriptions de Poulin, c'est la manière dont ces divers objets<sup>11</sup> sont traités, c'est la manière dont le statut du détail lui-même se trouvera peu à peu modifié jusqu'à devenir l'un des traits caractéristiques de son écriture. Un peu comme si tout l'effort de l'auteur — et c'est là, je crois, l'un des signes qui nous permettent de repérer une fiction postmoderne — consistait à nous convaincre à coup de simulacres que nous sommes, non plus dans un monde «réaliste», mais dans quelque chose qui *ressemble* encore à un monde tout court.

Contrairement au roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle où le détail avait, *grosso modo*, pour fonctions principales d'assurer l'illusion référentielle à coups d'«effets de réel», de consolider la cohérence de l'œuvre en jouant de loin en loin comme un thème musical, ou plus simplement de révéler et de prolonger l'intériorité des personnages, il ne s'agit plus dans les textes de Poulin du petit-détail-qui-fait-vrai ou d'une quelconque résonance symbolique entre divers plans de la fiction; il s'agit plutôt d'une miniaturisation généralisée du regard qui engage le lecteur à changer d'échelle, à regarder de près et *lentement*<sup>12</sup> son objet de lecture, ce qui l'oblige notamment à le grossir considérablement<sup>13</sup>. (Notons-le également,

10 Sur cette question, voir Charles Caramello, «On the Guideless Guidebooks of Post-Modernism Reading *The Volcanoes from Puebla* in Context», *Sun & Moon*, 9-10, 1980, p. 59-99

11 Il serait possible d'inclure dans cette catégorie les personnages eux-mêmes dont le lecteur ne connaîtra jamais que la partie «observable» faits et gestes, paroles. Toutefois, cela serait sans doute plus juste pour *les Grandes Marées* que pour *Volkswagen Blues*, les personnages portant presque tous dans ce roman-là des noms de code et étant caractérisés par leur «rôle» social (Traducteur, Professeur, Auteur, Animateur, Boss, Homme Ordinaire, etc.)

12 Poulin insiste à plusieurs reprises sur cette question du rythme de la lecture dans *les Grandes Marées*, Marie semble être la lectrice idéale parce qu'elle lit si lentement les quelques livres qu'elle aime sur son «écran intérieur» qu'elle les apprend par cœur, dans *Volkswagen Blues*, la situation s'est quelque peu modifiée deux types de lecteurs sont représentés : lecteurs voraces (la Grande Sauterelle) vs lecteurs inquiets, parcimonieux (Jack), mais la lenteur et la patience restent des qualités privilégiées de la lecture pour Poulin

13 Il y a dans *Volkswagen Blues* un épisode exemplaire où sont clairement représentés ce ralentissement et ce grossissement de l'objet de la lecture : c'est

les narrateurs de Poulin sont souvent myopes : cela n'est peut-être pas étranger à la microscopie des objets que l'on retrouve dans ces récits.)

Par ailleurs, les descriptions miniaturisées des *Grandes Marées* ou de *Volkswagen Blues* ont peu de choses en commun avec celles, souvent caricaturées, du Nouveau Roman : si elles peuvent à l'occasion paraître techniques, dépersonnalisées, objectives ou neutres, on ne sent jamais chez Poulin une esthétique du «parti pris des choses». Il s'agit encore ici d'autre chose où, au-delà de la reproduction fidèle (mimétique) de la matérialité des choses, les objets ont pour fonction d'amener le lecteur à questionner le rôle et le fonctionnement de la lecture (on devrait plutôt parler en ce cas de microlecture) lorsqu'elle accepte, comme les apparences voudraient le laisser croire dans ces textes de Poulin, de se limiter de façon pragmatique aux bornes du monde vérifiable. Mais se pourrait-il que derrière tous ces objets si soigneusement décrits qu'ils semblent être, à leur manière modeste, un «petit éloge de la représentation<sup>14</sup>», il n'y ait... rien? Pas ce rien dont les intellectuels sont friands — «[...] mieux vaut rester là ne penser à rien et attendre mais c'est plus difficile de ne penser à rien on pense à ça et c'est déjà quelque chose surtout quand on est censé être un intellectuel, un intellectuel ça pense que rien c'est quelque chose alors que les idées mécaniquement embrayent l'une dans l'autre [...]» (*MCPR*, p. 46. Je souligne) —, mais un rien si parfaitement vide et inqualifiable que seule l'hyperreprésentation d'objets isolés pourrait le désigner, et encore si indirectement et si discrètement que l'œil du lecteur pourrait toujours le manquer. Mais laissons là ces considérations à moitié philosophiques suscitées par cette «grammaire d'objets» particulière (ce serait toutefois une naïveté l'épisode de la visionneuse actionnée par le Pinkerton auquel j'ai déjà fait allusion «Il mit lui-même l'appareil en marche et, reculant d'un pas, il se pencha pour examiner la première image, elle était un peu floue et il tourna un bouton pour la mettre au foyer [ ] La dernière image faisait voir les affaires de Théo en gros plan» (*VB*, 74-75 Je souligne) La mise au point faite — «L'image est parfaite», dira la Grande Sauterelle —, défile alors la liste des objets, les uns insignifiants (un revolver, un portefeuille avec 32,58 \$, un couteau de poche suisse, la photo d'une fille avec l'inscription «Claudia, Saint-Louis»), les autres symboliques (un vieux chapeau de Camargue, un chronomètre, *On the Road* de Jack Kerouac, *The Oregon Trail Revisited*), qui vont permettre de relancer les hypothèses et les pistes pour retrouver Théo

14 Pierre Nepveu, «Petit éloge de la représentation», *Liberté*, 122, mars-avril 1979, p. 92-97. P. Nepveu écrit dans cet article, à propos d'un tableau de Hopper et de sa fascination pour l'hyperréalisme, qu'«on aurait pu croire que la façon la plus efficace d'abolir le sens était de supprimer carrément la représentation et voici qu'il existe une autre méthode à l'extrême opposé, l'hyperreprésentation d'un objet si isolé qu'il ne renvoie plus qu'à un grand vide» (p. 94)

supplémentaire de croire que de telles questions sont étrangères aux textes de Poulin) pour tenter de lire, à partir d'un autre exemple, comment les détails deviennent ici de véritables opérateurs textuels, d'autant plus efficaces qu'ils servent à faire voir tout en se déroband eux-mêmes à la vue.

Comment, par exemple, savoir d'où vient le plaisir que j'éprouve à chaque relecture d'une phrase, d'emblée aussi insignifiante, que celle-ci : «L'homme n'avait vraiment pas l'air désolé. Et même il commençait à se sentir en assez bonne forme. Il se prépara un énorme jus d'orange, un bol de corn flakes avec une banane, deux œufs au bacon, trois toasts avec de la confiture de framboises et deux tasses de café noir» (VB, 145)?

J'aime cette phrase parce qu'elle est, pour moi, caractéristique de la manière de Poulin (elle serait, selon ses propres critères, bien faite). Cette phrase est littéraire sans avoir rien de littéraire : elle *devient* littéraire sous mes yeux, à condition que, renonçant à glisser sur sa surface lisse sans prise pour l'interprétation, renonçant à passer derrière elle pour y découvrir une signification «profonde», je lui accorde mon attention la plus entière. Parfaitement transparente, en apparence toute anecdotique et contingente, ne nécessitant aucune explication, cette phrase est, si l'on me passe l'expression, absolument plate. C'est d'ailleurs cette platitude même, cette immédiate autosuffisance, cette absence totale de difficultés qui en viennent, paradoxalement, à faire problème dans la lecture : je reviendrai plus loin sur le leurre particulier éprouvé par le lecteur devant de tels textes où il n'y a rien à déchiffrer ou à comprendre.

Cette phrase me séduit encore non seulement parce qu'elle introduit dans le tissu romanesque des objets référentiels que je reconnais — le menu-type du gros «petit déjeuner» américain — mais surtout parce qu'elle est en fait un signal textuel réussi du bonheur éphémère qu'éprouve alors Jack, délivré pour un court moment de son angoisse et de son jeûne de trois jours (provoqués par un assaut de son complexe du scaphandrier). En lieu et place d'une analyse psychologique où Poulin nous livrerait ce que le personnage pense et ressent à ce moment décisif de son parcours (nous sommes au milieu du livre, presque au milieu de l'Amérique et de la *trail*), il nous montre, sans la commenter, la modification de son comportement (Jack est d'ordinaire un estomac délicat, aux goûts frugaux), il fait la liste, *sans rien oublier* (en ce sens, Poulin est davantage un hyperréaliste qu'un réaliste), des objets sensuels qui vont le réconforter, et il les fait littéralement passer dans le discours romanesque.

Mais, comme souvent chez Poulin, ce n'est là que le plaisir le plus banal suscité par ce passage où il y a bien d'autres choses qui jouent. La *restauration* de Jack n'est pas, en effet, que physique : elle est également en un sens métaphysique puisque, par ce jeûne de *trois* jours, Poulin convoque la structure mythique bien connue d'une autre mort-résurrection, structure qu'un lecteur pressé avait sans doute enregistrée, mais sans la reconnaître sur-le-champ. Pourtant, n'y avait-il pas, sur la page précédente, un autre signe éclatant qui aurait pu l'orienter en ce sens : «Il y avait un livre sur la table et, à la page où il était ouvert, on pouvait lire l'histoire de Jesse James et de son frère Frank. Une giclée de jus d'orange avait atterri en plein sur une photo qui se trouvait sur la page de droite [...]» (*VB*, 144)? Cette giclée de jus d'orange dans un livre ouvert intervient dans le récit comme un éclair zébrant la page, elle annonce, à la manière ironique d'un lapsus ou d'un geste manqué, une transformation imminente de la situation narrative (Jack a surmonté l'obstacle, la quête va pouvoir continuer); elle apparaît ici comme la forme instantanée, si l'on ose dire, de l'Événement narratif postmoderne par excellence, oscillant entre (au moins) deux codes interprétatifs. Doit-on en effet interpréter cette giclée de jus qui fait tache sur la page comme un symbole, en la lisant comme un signe classique de la mise en abyme, interprétation qui est du reste dûment inscrite dans le texte?

— Je vais vous l'expliquer, dit-il, mais seulement lorsque vous m'aurez dit ce que signifie cette histoire de Jesse James et de son frère Frank.

— Quelle histoire de Jesse James et de...

— Ne faites pas l'innocente, coupa-t-il. Vous avez laissé votre livre sur la table et il était ouvert exactement à l'endroit où se trouve l'histoire des deux frères, Frank et Jesse James.

— Pure coïncidence, dit-elle.

— Ça ne serait pas plutôt dans le but de me faire comprendre des choses au sujet de mon frère? (*VB*, 145)

Ou doit-on au contraire interpréter cette giclée de jus d'orange comme une sorte de signe iconique, comme une flèche se désignant elle-même, c'est-à-dire comme une parodie de tels signes autoréférentiels dont le lecteur se repaît habituellement pour guider sa lecture? La tache, au lieu de diriger son attention vers l'intérieur du livre — avec ces deux livres, l'un «réel» (avec photo à l'appui), l'autre «fictif», un peu trop commodément ouverts l'un dans l'autre —, resterait alors résolument en surface de la page, ne s'en dé-tachant pour faire signe au lecteur qu'au prix de son insignifiance même.

S'il n'est pas facile de trancher entre ces deux codes parce que, précisément, c'est leur interpénétration qui est source de plaisir, on entrevoit ce qu'une lecture détaillée de l'infiniment petit peut donner lorsque le détail cesse d'être le simple véhicule de données sociologiques ou lorsque, détotalement, il ne renvoie plus à l'ensemble du texte ou au monde comme macrocosme. Dans les textes de Poulin, le détail force le lecteur à constamment revenir sur ses opérations de lecture et lui enjoint, entre autres, de réinterpréter en retour tout le contexte (Poulin affirmera à plusieurs reprises l'importance de la relecture : pas de lecture sans relecture). Ce n'est donc jamais une perte de temps que d'analyser en détail des fictions déjà si économes, si sobres et précises. Poulin n'a de cesse de nous le rappeler, à nous lecteurs trop rapides : il ne faut pas négliger ou mépriser les petits problèmes techniques<sup>15</sup> puisque ce sont eux qui, le plus souvent, sont susceptibles de nous mener le plus loin. C'est en tout cas ce qui se passe dans deux autres scènes — celle qui ouvre *Volkswagen Blues*, celle qui clôt *les Grandes Marées* — scènes qui, me semble-t-il, soulèvent encore plus finement peut-être la question de la lecture de telles fictions postmodernes.

#### UNE CARTE POSTALE ILLISIBLE CONTRE UN POT DE MARMELADE

Rarement roman (surtout québécois!) n'aura mieux commencé<sup>16</sup> que *Volkswagen Blues*. D'entrée en jeu, on propose ici au lecteur une énigme à résoudre, les personnages sont eux-mêmes présentés en leur qualité de lecteurs avertis examinant une carte postale «vraiment bizarre» : «La carte montrait un paysage typique de la Gaspésie : un petit village de pêcheurs au creux d'une anse; le texte qui se trouvait à l'endos était tout à fait illisible à l'exception de la signature : *Ton frère Théo*» (*VB*, 12). Devant ce

15 Du genre suivant «Il aurait voulu lui dire aussi de ne pas lire trop vite, parce que l'écriture de Gabrielle Roy était très personnelle et que, par exemple, il était toujours intéressant de regarder à quel endroit dans la phrase elle plaçait ses adverbés» (*VB*, 46)

16 Si Poulin a toutes les peines du monde à terminer ses «histoires de zouaves» (sur cette question, voir en ces pages l'éclairant article de Gilles Marcotte), il accorde une importance tout aussi grande aux commencements de ses fictions et, notamment, aux phrases d'ouverture «Je travaille sur la première phrase, dit l'Auteur dans *les Grandes Marées* [ ] Elle contient encore une ou deux faiblesses, alors je la recommence tous les jours Ça ne donne rien d'aller plus loin si la première phrase n'est pas parfaite» (*GM*, 135), «la première phrase, selon lui, devait toujours être une invitation à laquelle personne ne pouvait résister — une porte ouverte sur un jardin, le sourire d'une femme dans une ville étrangère» (*VB*, 36)

texte réputé «tout à fait illisible», d'ailleurs reproduit en fac-similé, j'ai cru lors de ma première lecture à un défi et je me suis comportée en lectrice postmoderne exemplaire : je suis allée chercher une loupe pour le déchiffrer! C'était, bien sûr, avant de me rendre compte que l'auteur redonnait quelques pages plus loin la totalité du texte, «en caractères d'imprimerie» (VB, 19) cette fois. Mais le geste n'a toutefois pas été tout à fait inutile puisqu'il a de nouveau attiré mon attention sur certains aspects micrographiques des textes de Poulin. Le lecteur retrouve en effet dans cet épisode le travail d'une double *mise au point*, optique et narrative, déjà observé ailleurs. En l'espace de quelques pages, et ce avant même que le récit de voyage proprement dit ne s'organise, le lecteur sera déjà passé par quelques transformations textuelles significatives, il se sera déjà *déplacé* d'une version à l'autre du texte de Jacques Cartier — des pattes de mouche illisibles du fac-similé *réduit* sur la carte postale à la reproduction du même texte *grossi* (mais tout aussi illisible) sur les «deux affiches géantes» (VB, 19. Je souligne) du Musée de Gaspé —, avant d'en arriver au texte de la «relation originale du premier voyage de Jacques Cartier<sup>17</sup>». Cette mise au foyer de l'infiniment petit à une échelle géante touche de près la question de la lisibilité et il vaut la peine d'examiner comment celle-ci se trouve problématisée dès l'ouverture de *Volkswagen Blues*.

Cette histoire de carte postale semble s'offrir à première vue comme une plaisante allégorie de l'écriture relativement aisée à démêler, un peu comme celle du coffre rouillé contenant pour seul trésor des vêtements de femme moisissés dans *les Grandes Marées*. Nos deux «découvreurs», ce n'est pas un hasard, sont des herméneutes experts, de véritables spécialistes du déchiffrement, surtout la Grande Sauterelle qui réunit les qualités combinées du philologue (érudition, sens historique) et du détective (intuition et déduction, ordre et clarté du raisonnement, logique, observation). Ce sont d'ailleurs ses interventions judicieuses qui permettront au lecteur de formuler ses propres hypothèses de lecture et de s'orienter. En premier lieu, puisque l'écriture sur la carte est ancienne — «Les textes anciens sont toujours difficiles à lire, dit-elle très posément»

17 C'est une réussite du texte de Poulin que d'ancre ce roman des origines de l'Amérique, nouvelle version, qu'est *Volkswagen Blues* dans le texte *fondateur* qui lui a donné sa première inscription historique, mythique et littéraire. Si Poulin succombe, en apparence du moins, à notre mythe des origines, il le déplace également par la forme que prend ici le texte de Cartier — texte des origines, oui, mais texte si peu original en fait qu'on le distingue à peine de ses copies

(VB, 12) —, elle commence par soulever la question de la compétence du lecteur : devra-t-il se comporter ici en «historien ou quelque chose du genre» (VB, 13) comme elle le suggère, voire en spécialiste en édition critique? En second lieu, puisque Jack avait placé puis «oublié» pendant plusieurs années la vieille carte postale dans un «livre à couverture dorée qui s'appelle *The Golden Dream*» (VB, 14), il faudra que le lecteur interprète en même temps ce récit comme une utopie, comme un mythe : «Excusez-moi, dira Jack, mais je trouve qu'on a l'air de deux espèces de zouaves en train de déchiffrer une vieille carte au trésor!» (VB, 15). Enfin, puisque la carte postale n'est pas qu'une pure métaphore, puisqu'elle est tout de même «une sorte de message» (VB, 15) qui cherche vraisemblablement à transmettre une information, il faudra également la tenir pour un véritable indice déclenchant l'histoire de poursuite quasi policière de *Volkswagen Blues* : «On va faire une petite expérience, mon cher Watson!» (VB, 23). L'Histoire, le Mythe, le Récit de voyage, l'Utopie, le Policier sont donc convoqués tour à tour comme autant de pistes de lecture, comme autant d'interprétations possibles de la carte postale illisible. On reconnaîtra dans cette multiplication du jeu métadiscursif l'un des traits caractéristiques des fictions postmodernes :

*Postmodernist metafiction, écrit Linda Hutcheon, tends to play with the possibilities of meaning (from degree zero to plurisignification) and of form (from minimalist narrative to galloping diegesis), and it does so self-consciously as to begin to subvert the critic's role the text contains or constitutes its own first interpretive context, and its parodic intertextuality even situates it in literary history for us*<sup>18</sup>

C'est ce qui se produit, me semble-t-il, dans ce texte de Poulin où une lecture attentive montre que la carte postale constituée déjà une interprétation de *Volkswagen Blues* : son contenu a beau être partiellement occulté, elle véhicule néanmoins — littéralement, elle transporte — du sens. Autrement dit, cette carte postale est paradoxale en ce que, «tout à fait illisible», elle exprime très clairement ce que le reste du texte, par ailleurs tout à fait lisible, ne dira pas sur son fonctionnement : elle fait figure d'allégorie très lisible de l'illisibilité. Remarquons d'ailleurs que c'est la mère<sup>19</sup> de la Grande Sauterelle, une humble femme de

<sup>18</sup> Linda Hutcheon, art. cité, p. 35. C'est moi qui souligne.

<sup>19</sup> Jamais dûment identifiée comme telle — la Grande Sauterelle dira à Jack qu'elle veut aller dire bonjour à «quelqu'un» au musée de Gaspé (VB, 11), préservant ainsi son anonymat —, un seul indice (la couleur de leurs cheveux (VB, 22) permet au lecteur de déduire qu'il s'agit bien de la mère de la Grande Sauterelle, un peu comme si le mystère de la carte postale se dédoublait et se reportait sur celle qui connaît le secret des origines (du texte).



ménage du Musée, qui dévoilera la clef de l'énigme : elle époussetait tous les jours les deux affiches en faisant le ménage de la grande salle du Musée. Façon discrète d'indiquer que les problèmes d'illisibilité ne sont pas nécessairement le fait de textes difficiles mais peuvent au contraire émerger de ce qui paraît le plus évident : les signes sont parfois, comme ici, à portée de main. Ce jeu entre la surface et la profondeur a été abondamment exploité dans les fictions postmodernes et indique, comme dans le cas de la carte postale qui m'occupe ici, un problème nouveau d'organisation, une transformation de la manière de lire ou de décoder de telles images «illisibles».

Par ailleurs, il est intéressant de noter que chaque fois que se produisent chez Poulin de tels glissements de la fiction à la métafiction apparaissent, au plan de l'énonciation, des signes de gêne ou de contrainte : le narrateur rit pour s'excuser, retient son souffle, cherche à donner le change, ne répond pas directement à la question, etc. ; un peu comme si Poulin ne pouvait faire autrement que de redoubler à l'intérieur de la fiction l'ambiguïté d'une telle intervention extratextuelle ou que, se sentant peut-être vaguement coupable de faire appel à des genres moins «nobles» (l'histoire policière) ou «enfantins<sup>20</sup>» (la chasse au trésor), il éprouve le besoin de se dédouaner en quelque sorte le plus rapidement possible en traitant cette intertextualité de façon parodique (ou, tout au moins, ludique). D'où peut-être cette déception, cette frustration même, ressenties par le lecteur devant le (trop) rapide dévoilement de la carte postale mystérieuse : il s'était tout simplement trompé de genre. Un *Whodunit?* classique aurait, par exemple, différé le plus longtemps possible l'«explication» de manière à s'en servir pour relancer l'intrigue. Rien de tel dans *Volkswagen Blues* où rien n'est caché au lecteur : le personnage met ses cartes sur table, selon l'expression consacrée (en l'occurrence, il la pose contre le pot de marmelade). Tout se lit chez Poulin à livre ouvert et si le lecteur éprouve encore une fois la même impression de platitude (*flatness*)

20 Pierre Nepveu décrit au récemment les rapports de la poésie et du roman québécois contemporains en ce sens : «*Story appears in primitive oral forms, prior to the novel, as though it were necessary to pass through all the stages in the development of narrative while at the same time purifying oneself of all the harmful, evil stories which came before*» («A (Hi)story that Refuses the Telling : Poetry and the Novel in Contemporary Québécois Literature», *Yale French Studies*, 65, 1983, p. 93) On pourrait peut-être interpréter dans cette voie le rôle des nombreuses fictions englobées, récessives, des romans de Poulin, si souvent associées à la structure du conte — de même, le retour aux origines (individuelles ou collectives) est-il indissociable d'une certaine régression, d'un certain infantilisme (sans connotation péjorative) de la parole : «Il essaya de dire qu'ils venaient du Québec et tout ça, mais son anglais était encore plus infantile que d'habitude [ ]» (*VB*, 189)

au moment où l'adresse et la destination de la carte postale se font excessivement transparentes, au moment où le médium cesse en quelque sorte d'être médiatisé et passe tel quel dans le discours romanesque, il ne peut qu'être frappé en retour par l'habileté — d'autant plus extraordinaire qu'elle demeure constamment modeste — d'un écrivain qui fait ressurgir toute l'histoire de l'Amérique à partir de la lecture d'une vieille carte postale. Voilà ce qui s'appelle lire : entre les lignes, sous et au-delà de l'image, Jack ne manque pas l'essentiel : cette carte est un ultime « signe de vie » (*VB*, 12).

L'actif brouillage des codes au début de *Volkswagen Blues* peut dès lors apparaître comme une manipulation « autoritaire » (de l'auteur) qui cherche ainsi, par le relais du narrateur inscrit, à imposer un ou plusieurs programmes de lecture : ce serait là l'interprétation « moderniste » de cette situation narrative. Mais ce brouillage est également le leurre par excellence du récit postmoderne puisque, par ces retours autoexplicatifs, le texte (se) réfère à une « réalité » qu'il est lui-même en train de constituer. Il « capte » ainsi le lecteur par un effet paradoxal<sup>21</sup>, en lui proposant l'illusion d'une prise en direct du réel<sup>22</sup> (d'un temps vécu, d'un espace référentiel, d'un corps *vraiment* présent, d'artefacts intégrés tout « naturellement » dans la matière romanesque : ce qui reste toujours, quoiqu'on en dise, le pouvoir le plus dérangeant et le plus « spécial » de la fiction). Par extension, on peut d'ailleurs se demander si cette illusion d'une « participation » active du lecteur au processus de la production de sens ne recouvre pas de façon efficace une tentation résolument antimoderne du postmodernisme : comme le laisse entendre le philosophe Jürgen Habermas<sup>23</sup> — on sait que le récent débat des modernes *vs* les postmodernes s'est articulé autour de la polémique qui l'oppose à Lyotard —, il n'est pas rare en effet de sentir, en arrière-plan des valeurs supposément « nouvelles » véhiculées par les fictions postmodernes — la dérive, le goût pour les structures aléatoires, la

21 Linda Hutcheon fait remarquer que c'est là l'un des paradoxes pragmatiques des fictions postmodernes [ ] *while being drawn inward to the language and fictionality of the textual product (no longer the representation of a seemingly unmediated reality), the reader is simultaneously forced — overtly or covertly — into an active participation in its process of meaning production* (art. cité, p. 40)

22 Si l'on voulait esquisser une analogie avec la situation psychanalytique, on pourrait suggérer que de telles images dites « illisibles », loin de se refuser à la lecture, produisent plutôt une sorte d'*acting-out* dans la situation de la lecture, un peu comme si le lecteur était alors conduit à s'exprimer non plus dans le registre de l'imaginaire ou du symbolique, mais dans celui du réel

23 Jürgen Habermas, « Modernity versus Postmodernity », *New German Critique*, 22, hiver 1981, p. 5 Je traduis ici librement son propos

célébration du mouvement, de l'éphémère, de la fragmentation, etc. — une nostalgie, un désir même (Habermas emploie le mot *longing*), pour une présence à la fois éternelle, immaculée et stable. Sans qu'une telle proposition se trouve parfaitement avérée dans les romans de Poulin, il y a peut-être quelque chose de cet ordre qui s'y fait jour, notamment dans la suspension des images finales (j'y reviens à l'instant).

Quelle que soit la portée interprétative que le lecteur accordera en fin de compte à cet épisode inaugural de la carte postale, il semble que celle-ci soit encore exemplaire en un autre sens puisqu'elle amène le lecteur à douter, non seulement du bien-fondé de sa propre lecture, mais également de tout processus interprétatif. Comme le dit Jack après avoir lu le texte de Jacques Cartier, «— C'est un bon texte et je suis content de l'avoir lu [...], mais je ne sais pas si on est beaucoup plus avancés...» (*VB*, 19). C'est là une impression maintes fois ressentie par le lecteur devant les textes de Poulin : un doute, vague mais insistant, se forme peu à peu quant à la pertinence de sa manière de questionner ces textes, un peu comme pour le Traducteur des *Grandes Marées* devant le mot «annulées» (que ce soit l'annulation qui déclenche ses doutes n'est pas, peu s'en faut, insignifiant) :

Ce n'était rien de précis, mais une sorte d'intuition : il y avait une faute quelque part dans la phrase. Il relut la traduction et le doute persista, toujours aussi vague. Il fit les cent pas durant quelques minutes. Quand il revint jeter un coup d'œil à la phrase, *il n'était pas plus avancé; il ne savait même pas où se trouvait la difficulté* (*GM*, 144. Je souligne).

#### CLAUSULES : DISCOURS DE LA FIN ET CATASTROPHES NARRATIVES

Nulle part peut-être mieux que dans les images finales des romans de Poulin, ne sent-on poindre la difficulté de raconter, une difficulté qui va bien au-delà de l'habituelle résistance à clore une histoire, une difficulté qui va au cœur même de l'acte de raconter, c'est-à-dire qui interroge les conditions minimales requises par la fiction. Ces images finales — le face-à-face avec l'homme de l'île aux Ruaux dans *les Grandes Marées*, la découverte de Théo et de sa *creeping paralysis* dans *Volkswagen Blues* — ont toujours provoqué chez moi un certain malaise, elles m'ont toujours semblé singulièrement indéterminées, indéfinies, un peu comme si les récits de Poulin s'effondraient d'un coup sec à la fin, comme si leur souplesse ne-pouvait éviter, en dernière instance, de se figer dans un tableau. Gilles Marcotte analyse finement en ces pages cette

question de l'inachèvement et de la fragilité des romans de Poulin qui se terminent le plus souvent en queue de poisson. Je ne reprendrai donc pas ici la question sous cet angle, mais je me demande tout simplement s'il ne serait pas également possible de lier cette précaire survie narrative, qui surgit plus nettement à la «fin», à la question du postmodernisme telle que la filtrent ces romans de Poulin. Le postmodernisme n'est-il pas souvent perçu comme un discours apocalyptique, comme *le* discours de la fin?

Ces images (mais on n'aurait pas de mal à montrer à quel point toutes les fins des récits de Poulin se ressemblent et finissent par se superposer<sup>24</sup>) sont l'un des lieux textuels où le lecteur se rend peut-être le mieux compte de la double pesée qui s'exerce sur ces romans : celle, d'une part, de la tradition romanesque qui consiste à vouloir conclure par une image forte de préférence et celle, d'autre part, d'un nouveau modèle de narration qui cherche à laisser la fin aussi ouverte que possible, «suspendue» entre plusieurs interprétations (c'est la voie, bien sûr, de l'indécidable, devenu l'un des traits les plus célébrés de la poétique postmoderne). Le fait demeure que le lecteur ne peut que rester perplexe devant ces images hybrides (on verra dans un instant pourquoi je les nomme ainsi), médusé<sup>25</sup> par elles, ne sachant plus quelle signification — réaliste? symbolique? onirique? — leur conférer. Il y a, en tout cas, en elles quelque chose (cela reste vague, non localisé) d'angoissant, de menaçant même, qui a pour effet de *paralyser* le lecteur à son tour. De fait, lorsqu'on y regarde de plus près, il se produit là quelque chose d'étrange, d'*ethereal*, pour reprendre un mot qui posera des problèmes de traduction à T.D.B

Hybrides, ces images finales le sont en ce sens qu'elles se dédoublent dans un mouvement assez complexe, tant dans *les Grandes Marées* que dans *Volkswagen Blues*<sup>26</sup>. Dans *les Grandes Marées*,

24 Voir à ce propos la fin de *Mon Cheval pour un royaume* (p. 118-119), en relation avec celle des *Grandes Marées*

25 Le terme n'est pas trop fort n'est-il pas précisément question dans l'image finale des *Grandes Marées* d'une lente pétrification?

26 Ces deux romans sont d'ailleurs plus liés qu'il n'y paraît. Alors que *les Grandes Marées* adoptent plus volontiers la forme d'une utopie eschatologique (*la Grèce et la Chute*, revues et corrigées), porteuse d'un sens inquiet de l'*avenir* — «Teddy se proposait d'avoir un entretien avec [le patron] sur différents sujets comme, par exemple, son travail de traducteur, l'*avenir* en général et l'attitude indifférente, parfois même hostile des insulaires à son égard» (*GM*, 194) —, *Volkswagen Blues* est pour sa part résolument tourné vers le *passé* s'il innove, ce n'est plus comme *les Grandes Marées* par sa recherche formelle, c'est par cette quête détournée de la tradition. On tiendrait peut-être dans ce déplacement d'accent deux tendances de la problématique postmoderne

ce n'est pas un hasard si le lecteur a tendance à confondre la dernière apparition de l'homme de l'île aux Ruaux (le seul personnage sans nom de code et sans surnom de ce roman) avec celle du père Gélisol qui la précède immédiatement, un peu comme si l'image finale se scindait en deux parts complémentaires et contradictoires. Le père Gélisol, homme de l'Arctique, tire paradoxalement son nom de la chaleur intense qui émane de lui et qui «faisait fondre le sol gelé en permanence sur lequel il s'asseyait» (*GM*, 195), alors qu'à l'opposé, l'homme de l'île aux Ruaux souffre d'hypothermie (perte spontanée de la chaleur du corps), tout comme le narrateur (*GM*, 157) dont il préfigure, tel un double ou un mannequin, la mort : «Le traducteur réussit à s'approcher du vieil homme. Quand il fut tout près, il se mit debout et lui toucha doucement le visage. Le vieux n'était pas vivant : il avait la peau dure comme la pierre» (*GM*, 201). Les propriétés curatives de l'un — la technique du père Gélisol consiste à bercer ses patients en leur chantant une mélodie — s'opposent à la curieuse maladie-paralysie de l'autre, maladie où l'«On dirait que c'est le milieu ambiant qui envahit l'organisme» (*GM*, 157). (Cette maladie est d'ailleurs une véritable métaphore, pour reprendre le titre de Susan Sontag, puisqu'elle traduit en le condensant l'argument majeur des *Grandes Marées*.) Il est difficile de dire si l'homme de l'île aux Ruaux est encore un personnage au même titre que les autres habitants de l'île Madame ou si, par son mutisme, il n'est pas l'ultime avatar de la désintégration de la communication «babélisée» des *Grandes Marées*. Ou est-il plutôt une projection de Teddy Bear qui, rappelons-le, vient tout juste à ce moment de recevoir un coup à la tête (*GM*, 200) et qui se survit peut-être de la sorte, dans le *no man's land* de sa lente dérive imaginaire, flottant littéralement entre deux eaux, avant d'être définitivement aspiré vers la sortie de la fiction, vers le mot FIN? Ou encore, cette figure énigmatique agit-elle à titre d'Imago, sorte de statue du Commandeur nouvelle version, qui surgit telle une dernière interdiction pour barrer le passage de tout désir? Quoi qu'il en soit, le lecteur sent dans cette image finale un effort vers le symbole : mais tout comme le narrateur, il ne peut que s'en approcher infiniment, nommant presque («Il n'était pas vivant») cette chose innommable, avant de s'évanouir à son tour.

Dans *Volkswagen Blues*, il y a également un épisode analogue où l'indétermination est maintenue entre les plans du réel et de la fiction. Il s'agit de l'épisode de la photo reproduite dans un livre intitulé *Beat Angels*, photo dont la fonction n'est pas sans doubler, à l'autre bout du voyage et du livre, celle de la carte postale.

(Remarquons en passant que la librairie où Jack et la Grande Sauterelle trouveront ce dernier indice, se nomme *City Lights* c'est en tirant cette histoire de photo au clair, si l'on me passe l'expression, qu'ils sortiront définitivement du brouillard et découvriront la «lumière», leur «vérité» : Théo.) Cette photo où figure un «*UNIDENTIFIED MAN*» est en effet placée elle aussi sous le signe de l'inquiétante étrangeté, empreinte d'anges qui passent — les *Beat Angels* précisément<sup>27</sup> — et de leur présence fantomatique : «Ils eurent une nouvelle fois l'impression d'être entourés par les fantômes du passé» (*VB*, 268). Mais ce qui fait encore davantage l'intérêt de cette photo, c'est le traitement qu'elle reçoit ici. Elle n'est pas simplement reproduite dans *Volkswagen Blues* à titre de preuve de l'existence de Théo, dans une perspective de vérisimilitude. Elle *s'inscrit* au contraire fortement dans le texte en rompant la linéarité du récit de voyages, en provoquant en creux toute une série d'associations :

— Il y a une autre chose qui m'agace, dit-il. Quand je regarde la photo de loin, je sais que c'est ridicule mais elle me fait penser au tableau de Léonard de Vinci qui s'appelle la Cène. Et mon frère... La Grande Sauterelle s'approcha et regarda par-dessus son épaule. Il poursuivit : — ...avec sa grosse tête noire et frisée, je ne peux pas m'empêcher de trouver que mon frère ressemble à Judas (*VB*, 267).

Ces associations, même rapidement esquissées, se surimpressionnent et dans ce déplacement — de la photo au tableau, de la scène à la Cène, du fait divers au mythe —, la photo laisse entrevoir que ce n'est pas la présence de Théo qui est naïvement recherchée pour elle-même mais bien, à travers les tours et les détours de l'identification et de la perte d'identité, une présence beaucoup plus troublante qui se résorbe tout entière dans l'image<sup>28</sup>.

27 Les ombres de Kerouac, de Ginsberg, de Wolfe sont mentionnées dans ce passage et, à l'opposé de cette filière, le «monument» de la littérature américaine, R L Stevenson (*VB*, 268) Mais même les gens que Jack et la Grande Sauterelle croisent sur la rue leur apparaissent comme des fantômes ambulants : ils leur «semblaient perdus Ils n'étaient pas trop mal vêtus et ils n'étaient pas vraiment pauvres, mais une lueur étrange brillait dans leurs yeux, ils parlaient tout seuls et ils avaient l'air de ne pas savoir exactement où ils étaient, qui ils étaient et ce qu'ils faisaient là» (*VB*, 269)

28 Commentant à partir d'une phrase de Henry James («*The presence before him was a presence*») les rapports de la photographie et du postmodernisme, Douglas Crimp écrit ceci «*The extraordinary presence of their work is effected through absence, through its unbridgeable distance from the original, from even the possibility of an original Such presence is what I attribute to the kind of photographic activity I call postmodernist*» («*The Photographic Activity in Postmodernism*», dans *Performance Text(e)s et Documents*, op cit , p 71) La façon dont Poulin introduit ici cette photo, le rapport de manqué qu'il institue entre elle et le texte ressort d'une telle pratique

Ainsi, dans *Volkswagen Blues*, ce n'est jamais la personne ou l'histoire que le lecteur retrouve en fin de compte, mais l'image de l'histoire (en ce cas, une vision clivée de la double origine de l'Amérique), l'image de la personne : «[...] maintenant je me demande si j'aimais vraiment Théo. Peut-être que j'aimais seulement l'image que je m'étais faite de lui» (*VB*, 289). Autrement dit, les images finales des romans de Poulin recèlent une bizarre (*uncanny*) qualité hologrammatique : très vivides et détaillées, elles sont le lieu d'un face-à-face et, par voie de conséquence, d'une présence, d'une rencontre effectives, mais en même temps, elles sont le signe de l'absence, de l'aliénation (au sens d'une sortie de soi pour aller vers l'Autre), de la mise à mort (toute la quête de *Volkswagen Blues* est aussi un travail de deuil). Le lecteur a beau s'approcher — et ce changement d'échelle, cet incessant mouvement d'approximation est ce qui caractérise, entre autres traits, la lecture postmoderne — de ce qui le méduse dans ces images finales : les visages de Théo et de l'homme de l'île aux Ruaux resteront fermés à toute lecture, froids et gris comme la pierre, inexpressifs. Comme des écrans vides, ces visages nous renvoient, faute de mieux, vers la réalité du monde. C'est-à-dire, si nous survivons (puisque l'esthétique de la fin — du monde, du sens, de l'écriture, etc. — est elle-même devenue notre nouveau mythe), vers le prochain livre.