

Histoires de zouaves

Gilles Marcotte

Volume 21, numéro 3, hiver 1985

Jacques Poulin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036865ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036865ar>

[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

Marcotte, G. (1985). Histoires de zouaves. *Études françaises*, 21(3), 7–17.
<https://doi.org/10.7202/036865ar>

Histoires de zouaves

GILLES MARCOTTE

Le difficile, sinon l'impossible, pour un personnage de Jacques Poulin, c'est de *faire une fin*. «Ce qui arrive, dans une histoire, dit Jimmy, tu commences à raconter ça, tu pars à la dérive comme un radeau sur le fleuve et tu ne sais plus du tout où tu vas te ramasser» (J, 11). Toute histoire est «une histoire de zouave, pour être honnête» (J, 25) : c'est-à-dire quelque chose d'assez ridicule, de forcément naïf, irréfléchi, qui ne peut se terminer que dans la gêne, en queue de poisson. Est-il plus facile de commencer? On le croirait volontiers, à voir le même Jimmy sauter d'une histoire à l'autre, inventer sur-le-champ les aventures les plus saugrenues, dans lesquelles il se trouve aussitôt comme chez lui. Mais il y a, dans l'œuvre de Jacques Poulin, un personnage pour qui les commencements sont aussi périlleux, inquiétants, que les fins : Amadou, le «commis aux écritures» de *Faites de beaux rêves*. Il n'a pas le charme, la vitalité, la virtuosité langagière d'un Jimmy, et c'est peut-être pourquoi le roman qu'il habite a été reçu de façon assez tiède par la critique. (C'est un roman qui se relit mieux qu'il ne se lit...) Amadou est à peine un personnage; infiniment timide, peu assuré de sa propre existence, à mi-chemin entre l'être et le néant, il incarne (si l'on peut dire) l'idée même du récit, sa fragilité, son risque. Au contraire de Jimmy, Amadou sait, lui, dès le commencement, que le récit ne pourra jamais se terminer, qu'il s'abîmera dans l'infini d'une question qui ne souffre même pas d'être formulée. Aussi bien, malgré son titre de

«commis aux écritures», ne se montre-t-il pas très chaud lorsque son frère Théo et la «mère poule» Limoilou lui demandent de raconter, surtout s'il s'agit d'un de ses «fameux rêves». Eux aussi, Limoilou et Théo, sont conscients de la difficulté de l'entreprise.

— Alors raconte en prenant tout le temps qu'il faut et avec tous les détails, surtout à la fin, dit Limoilou (*FBR*, 42).

C'est qu'on attend tout de ce récit, et particulièrement de sa conclusion. Comme Amadou hésite à prendre la responsabilité qui lui est ainsi confiée, on insiste, on pousse : on promet de l'aider, par exemple en lui posant des questions. Il y a surtout la formule quasi magique : «Dis n'importe quoi pour commencer», qui invite à faire une confiance aveugle au langage comme s'il pouvait, par magie, ordonner le chaos des commencements.

Donc Amadou, pressé par Limoilou et Théo, commence à raconter le rêve du hockey. L'action se passe durant un exercice du club de hockey Canadien, avant la saison régulière, et Amadou fait partie des recrues qui ont été invitées au camp d'entraînement. Comme il est gardien de buts, il a mis son masque. L'exercice se déroule le mieux du monde : Amadou-joueur de hockey est brillant, et Amadou-conteur décrit les événements avec cette précision maniaque dont les personnages de Jacques Poulin sont capables quand il parlent sport, course automobile, hockey et tennis. Les choses se gâtent au moment où l'entraîneur de l'équipe s'approche du gardien, à la fin, et lui demande d'enlever son masque. Le récit, qui voguait si régulièrement jusque-là, s'interrompt brusquement.

— Ensuite? fit Limoilou.

Amadou vida sa tasse. La tête renversée en arrière, il laissait couler le sucre sur sa langue.

— Tu t'es réveillé? demanda-t-elle avec une sorte de rage contenue (*FBR*, 45).

La rage de Limoilou, ses imprécations contre le «Québec de mes fesses», le «Maudit pays de zouaves» (*FBR*, 46), disent assez fortement la gravité de ce qui se passe, de cette interruption du récit, de cette impossibilité de conclure. Dans l'autre grand rêve du roman, le «rêve du bureau», c'est Théo qui est le partenaire, ou plutôt le demandeur de récit. Sa demande est anxieuse, insistante : «Peut-être que ça marchera pas, mais on va essayer» (*FBR*, 69). Par ses interventions, ses questions, il va tenter d'arracher à son frère la vérité d'un récit qui menace toujours de se tarir. Le danger de l'échec paraît extrême ici — beaucoup plus grand que dans le «rêve du hockey» —, parce que l'histoire a lieu au «Service des écritures», c'est-à-dire au plus près des sources

mêmes de l'écriture. Nous apprenons tout de même, par bribes, qu'Amadou, ayant terminé ses corrections plus tôt qu'il n'avait prévu, décide, contrairement à ce qui se fait normalement, d'aller les porter directement au patron — qu'il n'a jamais vu. Dès qu'il se trouve dans le bureau de la secrétaire, son récit s'embrouille et nous n'arriverons pas à savoir si le patron, derrière la «porte capitonnée», est présent ou absent. Aux objurgations de Théo qui lui demande de réfléchir, d'arriver à une «conclusion», Amadou oppose le plus ferme refus : «Je réfléchis jamais, dit doucement Amadou. J'aime mieux qu'on s'arrête là si ça t'ennuie pas» (*FBR*, 77). Dans le «rêve du bureau» comme dans le «rêve du hockey», la conclusion est refusée, au désespoir de Limoilou et de Théo.

Amadou n'est pas seul, dans *Faites de beaux rêves*, à produire des récits. D'ailleurs on n'est pas un vrai personnage, un personnage-complice de Jacques Poulin, si on ne se livre de quelque façon à la passion fabulatrice : «On passe notre temps à inventer toutes sortes d'histoires», dit Amadou (*FBR*, 147). Mais les histoires que racontent Limoilou et Théo ont, par opposition à celles d'Amadou, une fin. Celles de Limoilou, dite «mère poule», sont des «histoires par cœur», des histoires de cœur qui ont pour but de ramener l'auditeur à ses origines, aux significations premières. Déguisée en Kateri Tekakwitha, elle profère le récit fondateur, une «Légende de l'Amérique» dans laquelle toutes les actions du présent et de l'avenir sont préfigurées. Chaque fois qu'elle raconte, Limoilou véritablement réinvente le monde, à la façon du mythe fondateur. Elle est la «Femme céleste» de son propre récit, envoyée par son mari le Grand Esprit pour donner forme et sens à l'Amérique. (Cela, bien entendu, sans prétention et avec un petit sourire en coin : nous sommes chez Jacques Poulin.) Les histoires de Théo, personnage flamboyant, ivrogne, baiseur, — celui-là même que nous retrouverons dans un fauteuil de malade à la fin de *Volkswagen Blues* — appartient à un autre genre mais elles ont également la prétention de donner forme et sens. Théo, homme d'action, journaliste, coureur automobile, est l'homme du récit réaliste. Raconter de façon réaliste, c'est raconter la mort, comment on risque la mort, comment on va à la mort; ainsi Théo parle des grands héros de la course automobile, pilotes exemplaires qui sont allés jusqu'au bout de la passion, au risque de la mort même. On ne craint pas de voir ses récits bloquer, s'étouffer, comme ceux d'Amadou : la mort sera nommée. Dans leur ordre, les récits de Théo sont aussi peu accessibles au doute que ceux de Limoilou. Dans les uns comme

dans les autres, l'autorisation, la possibilité de conclure sont données d'avance, par la convention même qui les régit

Il n'en va pas ainsi, on l'a vu, pour les récits d'Amadou, dont le démarrage difficile laisse prévoir qu'ils ne pourront recevoir une conclusion satisfaisante. D'où leur vient donc une telle infirmité? De ce que ce sont des récits de rêves, précisément? et d'un rêveur qui fournit au psychanalyste amateur des motifs de suspicion particulièrement bien fondés? Les personnages cardinaux de l'œuvre de Jacques Poulin ne se font eux-mêmes aucune illusion sur leur robustesse psychologique. Celui du *Cœur de la baleine bleue*, par exemple, ne songe pas à se défendre lorsqu'un joueur de hockey des défunts As de Québec lui enlève sa femme, avec le cœur de jeune fille que lui a greffé le Docteur Grondin, il sait qu'il n'est pas de taille à concourir. Plus précisément, le Jack Waterman de *Volkswagen Blues*, peu avant la mésaventure de son *ejaculatio praecox*, se définira lui-même — et, par extension, les autres personnages de Poulin — comme un «faux doux»

D'après lui, il fallait distinguer entre les faux doux et les vrais doux. Les faux doux étaient des gens faibles ou peureux, ils avaient du mal à vivre et ils étaient incapables de se montrer agressifs. Les vrais doux étaient ceux qui avaient confiance en eux-mêmes, ils ne se sentaient pas menacés et ils n'éprouvaient pas le besoin d'être agressifs. Il se rangeait dans la première catégorie (VB, 211)

Le psychanalyste amateur aurait beaucoup à dire, encore, sur la figure énormément maternelle de la «baleine bleue», sur les relations des personnages avec des femmes appartenant généralement au type «mère poule», et cetera. En somme, tout personnage de Poulin serait un avatar du Jimmy du deuxième roman, abandonné par sa mère un peu folle et par un père désespéré — psychiatre par-dessus le marché, ce qui n'arrange pas les choses. Ainsi s'expliquerait l'échec des rêves d'Amadou, leur brusque interruption au moment précis de la *reconnaissance* de soi et de l'autre.

Mais tout n'est pas dit lorsqu'on a ainsi étiqueté les petites ou grandes névroses dont souffrent Amadou et les autres. Tout reste à dire, puisqu'on n'a pas commencé à rendre compte de l'attente angoissée qui possède ses auditeurs, Limoilou et Théo, quand il entreprend de raconter ses rêves. C'est pour eux plus que pour lui-même, c'est pour leur vie à tous trois qu'il tente désespérément de construire son récit, de lui donner forme et conclusion. Le récit de rêve, dans le roman de Poulin, obéit à la même

nécessité que le récit mythique et le récit réaliste, et il a le même statut. La question de son infirmité doit donc se poser sur un plan qui ne soit pas uniquement celui de la personne, de la psychologie individuelle; et l'on s'en convainc d'autant plus facilement que le personnage d'Amadou a, psychologiquement, beaucoup moins de présence que son frère Théo. La différence entre le récit de rêve et, d'autre part, le récit mythique et le récit réaliste, réside principalement en ceci que le premier est privé des garanties institutionnelles (ou traditionnelles) assurées aux deux autres. Parmi ceux qui racontent, dans *Faites de beaux rêves*, Amadou est le seul à véritablement inventer ses histoires, à prendre le risque de l'invention. Les autres ne font que transcrire, répéter, interpréter une histoire qui est déjà là : à Théo, journaliste, il est seulement demandé d'être fidèle à ce qu'il a vu, et Limoilou se contente de reproduire — «par cœur», en effet — un récit transmis par la tradition. L'un et l'autre reçoivent et transmettent; ils n'ont pas de rapport avec l'écriture, avec l'écriture comme aventure. Amadou, par contre, oui : appelé «commis aux écritures» — mais non pas écrivain, ce mot lui accorderait un rôle trop prestigieux — ou, avec une amicale dérision, le «célèbre écrivain», c'est lui qui seul, et de plus en plus seul jusqu'à la fin, porte le destin présent de l'écriture et du récit.

La question posée par les récits de rêves d'Amadou est la plus grave, peut-être, la plus lourde de sens, que la littérature puisse poser au monde, et elle nous saisit dans l'œuvre de Jacques Poulin avec d'autant plus de force qu'elle emprunte les apparences d'une fable toute simple. Elle était présente, déjà, dans le premier roman, *Mon cheval pour un royaume* : «Dans une vie aussi vide que la nôtre, disait le narrateur, derrière les murs où rien d'autre ne se passe que les histoires que nous nous racontons...» (*MCPR*, 41) Et sur les périls du récit, de l'écriture, ceci, dans *le Cœur de la baleine bleue* : «...j'écrivais péniblement. Je veux dire : j'écrivais peureusement, comme s'il y avait quelque chose d'inquiétant au bout des mots; comme si, au tournant d'une phrase, j'allais brutalement me trouver face à face avec je ne sais quoi de menaçant et d'irréparable» (*CBB*, 83-84). Tous les personnages cardinaux de Jacques Poulin sont en quelque sorte écrivains, les uns de façon plus professionnelle que d'autres, des «romanciers fictifs¹» pour reprendre la belle expression d'André Belleau; et tous des écrivains inquiets, pratiquant le «comme si» avec la pleine conscience du bas degré de réalité de la fiction, ne confondant

1. André Belleau, *le Romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1980.

jamais leurs «histoires» avec la réalité empirique, mais y trouvant une vérité qu'elles seules sont en mesure de fournir. Le romancier-personnage de *Mon cheval pour un royaume* opère la distinction de la façon la plus nette, devant le délégué du Front du Québec qui, lui, voudrait confondre action littéraire et action politique :

— J'ai lu votre roman. Votre héros a des idées intéressantes sur la Révolution tranquille. Très intéressantes.

— Ça n'a pas de rapport, monsieur le délégué.

— Ah... fait-il.

Il est resté la bouche ouverte. Je me sens maladroit; j'aimerais mieux que le visage redevienne gris et fermé. Ce trou dans le visage semble exiger des explications, qu'il m'est impossible de fournir.

— Votre héros a un idéal politique. C'est tout de même devenu rare.

— Ça n'a pas de rapport non plus, monsieur le délégué, dis-je, m'efforçant cette fois de sourire pour ne pas le vexer (*MCPR*, 20).

Que fait-il donc, l'écrivain, qui n'ait «pas de rapport» avec les grandes et grosses réalités dont parle le délégué? «Moi, dit-il, je glisse à la surface des choses; avec mes mots d'écrivain, j'ai la connaissance fragile du vent» (*MCPR*, 30). Cela n'est pas très explicite mais il faudra se contenter pour le moment de cette définition à la fois ambitieuse et modeste, qui prétend à la connaissance mais la plus fragile, celle qui ne saurait d'aucune façon donner des certitudes à l'action. Remarquons ici, cependant, que la fiction n'est pas réservée qu'à la littérature et qu'il peut lui arriver d'émettre des prétentions plus redoutables, plus inquiétantes. Celles, par exemple, de l'enquêteur de la Police provinciale, dans le même roman, qui «est capable d'inventer un événement et de provoquer l'enchaînement des faits» (*MCPR*, 51). Cet homme-là — comme le délégué — croit dur comme fer aux histoires qu'il se fabrique et n'a rien de plus pressé que de forcer la réalité à s'y conformer, coûte que coûte. Il faut prendre garde à ceux qui ne doutent jamais du pouvoir de la fiction sur la réalité : le chancelier du Troisième Reich, Adolf Hitler, avait une foi de cette sorte, comme le rappelle Frank Kermode dans son essai *The Sense of an Ending*.

Il fut un temps où la correspondance entre le fictionnel et le réel était conçue comme allant de soi. C'était le temps, note Kermode, d'avant la littérature telle que nous l'entendons aujourd'hui : «Il est bon de se souvenir, écrit-il, que l'apparition de ce que nous appelons la fiction littéraire s'est produite à une époque où le récit révéla, authentifié des commencements perdaît

son autorité².» Le récit littéraire n'a pas l'autorité des grands récits cosmogoniques mais il a pour but d'accomplir — se connaissant comme fiction, maintenant — un travail analogue, par lequel l'homme se taille une temporalité limitée dans l'infini du monde, se donne un commencement (une genèse) et une fin (une apocalypse). On conçoit, dans cette perspective, la souffrance extrême de l'imagination qu'impliquent les récits non terminés, non terminables, d'Amadou. Un récit sans fin possible représente la défaite de cela même pour quoi le récit est fait, c'est-à-dire l'humanisation du temps. Relisons le «rêve du bureau». Le Service des écritures où travaille Amadou apparaît comme un lieu entièrement déshumanisé, artificiel, irréel : «T'as vaguement l'impression, par moments, qu'il y a quelque chose de faux ou d'irréel dans ce que tu vois...» (*FBR*, 70) Les commis portent des numéros, sont soumis à un travail aussi spécialisé que le travail à la chaîne (Amadou, lui, c'est la ponctuation qu'il corrige), ne s'entendent pas parler les uns les autres. Le scandale — producteur de récit — arrive quand Amadou, au lieu d'avertir simplement par l'intercom qu'il a terminé son travail, décide d'aller porter son texte à la secrétaire en mains propres et lui demande de voir le patron. Or, le scandale, dans *Faites de beaux rêves*, ne produit pas une véritable fiction, un temps plus humain qui permettrait au personnage de mettre en forme intelligible le drame de ses rapports avec lui-même et avec le monde. Aussitôt née, la fiction se nie elle-même, s'interrompt, se détruit. Et de même, après chaque rêve, Amadou existe un peu moins; la privation de la fin le prive de commencement, le prive de temps.

Aussi bien le lecteur n'est-il pas étonné de le voir rester seul, à la fin, abandonné par Théo qui va continuer ses courses à travers le monde et Limoilou qui a trouvé en Matouusalem un compagnon plus attentif aux réalités concrètes de ce monde. Tous les «romanciers fictifs» de Jacques Poulin finissent seuls, s'abîment dans une solitude qui est leur inéluctable destin. Parce qu'ils savent, et refusent d'oublier, qu'à leur époque la défaite du récit est la vérité même du récit. Le Teddy des *Grandes Marées* est expulsé de son île, Jimmy nous quitte sur un bateau en perdition, le Jack Waterman de *Volkswagen Blues* revient se terrer dans son appartement du Vieux Québec; c'est toujours la même chose, la même solitude, la même étrangeté radicale de celui qui ne vit que d'histoires — et d'histoires qui se terminent nécessairement en queue de poisson. La leçon se dégage clairement de l'«histoire de

2. Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford University Press, 1973, p. 67. La traduction est de nous.

l'écriture» que raconte Marie à Teddy, dans *les Grandes Marées*, histoire qui est celle de l'effraction d'un coffre ancien : «La serrure cède sous le choc. À genoux par terre, il soulève anxieusement le couvercle; le cœur battant, il regarde : tout ce qu'il aperçoit, au fond du coffre, c'est du linge moisi, des vieux vêtements de femme. Voilà, c'est tout. C'est l'histoire de l'écriture» (*GM*, 122). Toute fiction, dans l'œuvre de Jacques Poulin, débouche sur une telle pauvreté, une telle insignifiance. Ses personnages ne concluent pas, ne s'accordent pas ce que Frank Kermode appelle la «donation du sens» («*benefaction of meaning*³»); ils disparaissent, ils s'en vont, se dissolvent, avec la même «douceur» toujours — sœur de la mort sans doute, comme on le dit dans *le Cœur de la baleine bleue* —, refusant les consolations de la conclusion.

Privés de ces consolations, les personnages de Poulin ne s'imaginent pas, au bout du chemin, victimes d'une tromperie; produits d'une méta-fiction⁴, ils savaient depuis toujours ce qui les attendait, une fois disparues ces histoires qui étaient leur seule réalité. On peut même dire qu'ils trouvent dans ces fictions lucidement vécues, connues comme telles, un étrange bonheur. «Je suis le plus grand menteur de la ville de Québec» (*J*, 17), ne cesse de proclamer Jimmy, à qui répond en écho la Grande Sauterelle de *Volkswagen Blues* : «On est les deux plus grands menteurs de l'Amérique du Nord!» (*VB*, 79) Teddy Bear, dans *les Grandes Marées*, croit-il *vraiment* que les bandes dessinées qu'il traduit sur l'île Madame sont *vraiment* publiées dans les journaux de son patron? On connaît l'histoire : un éditeur de journaux, qui ne peut souffrir de personnes malheureuses autour de lui, remarque dans une salle de rédaction un jeune homme qui souffre évidemment de vague-à-l'âme, lui demande où il aimerait vivre et l'envoie dare-dare à l'île Madame où il fera fonction de gardien et traduira des bandes dessinées. Or, il se découvre vers la fin du roman que ce travail de traduction était une fiction inventée par l'éditeur pour rendre son employé heureux et que ses traductions étaient jetées au panier. (Le véritable traducteur est un ordinateur appelé Atan, c'est-à-dire «Homme»...) Apprenant la chose, Teddy Bear est attristé mais non surpris :

Q. : Ton travail, c'était important pour toi?

3 Frank Kermode, *op cit*, p. 178

4 Les romans de Jacques Poulin sont, bien sûr, des fictions qui traitent de fiction. On observera que la fiction englobante ne reflète que de façon imparfaite la fiction englobée. Quelque chose vraiment fini et s'accomplit, à la dernière page, sinon il n'y aurait pas de roman. Est-il possible d'imaginer un roman qui soit totalement privé de fin, de conclusion? Pas plus, sans doute, que d'imaginer un ouvrage historique d'où toute forme de récit serait exclue.

R. : C'est ce que je pensais... Maintenant, j'en suis moins sûr.

Q. : Pourquoi?

R. : Je pense que je me doutais, sans vouloir me l'avouer, que les traductions n'étaient pas publiées.

Q. : Mais tu les faisais quand même?

R. : Bien sûr.

Q. : Pourquoi?

R. : Je n'en sais rien (*GM*, 175).

Teddy Bear sait et a toujours su qu'il n'y a pas d'autre lieu pour lui que ce Paradis terrestre équivoque dont il sera chassé à coup sûr, d'autre temps que ce temps artificiellement arrêté qui, dès qu'il se remettra en mouvement, le précipitera vers sa perte, d'autre fiction que cette histoire infirme, dont l'éloignement par rapport au réel est presque infini, d'autre bonheur que celui de se savoir aimablement trompé. Il vit à la limite extrême du «comme si», d'une fiction minée par la conscience qu'il en a et qui se refuse au sens. L'histoire de la «traduction» ne conclut pas; elle s'en va, laissant place à la sécheresse totale d'un réel qui ne se définit que négativement, par la privation de la fiction. Teddy Bear meurt de la mort même de la fiction.

Est-ce que les choses ne se passeraient pas différemment, toutefois, dans le dernier roman de Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*? Ici, plus que jamais, Poulin multiplie les effets de réel : le narrateur s'avoue écrivain (non pas seulement «commis aux écritures»), revendique la paternité de livres qui semblent bien être ceux de Jacques Poulin; et, avec son amie la Grande Sauterelle, il visite de vraies villes, Toronto, Détroit, Saint-Louis, San Francisco, de vrais musées, il échange quelques mots avec un grand écrivain qui s'appelle Saul Bellow, il suit une Piste qui est la vraie Piste de l'Oregon, sur laquelle il se documente à mesure dans *The Oregon Trail Revisited* de Gregory W. Franzwa. La fille et lui inventent rarement des histoires; et quand ils le font c'est pour ainsi dire entre guillemets, comme lorsque Jack Waterman (eh oui, le célèbre écrivain du Vieux Québec) imagine la journée de l'écrivain idéal ou les prouesses peu vraisemblables de Théo sur la Piste de l'Oregon. Tout se fait, dans *Volkswagen Blues*, sous l'influence de Théo, le héros de l'aventure vécue, du récit réaliste, que nous avons déjà rencontré dans *Faites de beaux rêves* et qui faisait quelques apparitions furtives, à titre de souvenir, dans *les Grandes Marées*. C'est Théo qui est la cause et la fin du récit : sans lui, rien n'aurait lieu. Et par lui le roman est pourvu d'une forte, d'une saisissante conclusion : Théo n'est plus, Théo est un pauvre infirme en chaise roulante, victime d'une paralysie qui atteint

même le cerveau, et il ne reconnaît plus son frère qui a fait tant de chemin pour le retrouver. Fin de l'histoire, d'une histoire que l'œuvre du romancier traînait depuis quelques livres.

Il semble donc que nous soyons ici en présence de ce récit complet, parfaitement borné par un commencement et une fin, dont Jacques Poulin s'était évertué à déjouer les règles dans les romans précédents. Ce qui est étonnant, toutefois, c'est la placidité avec laquelle le «célèbre écrivain» fait la découverte du désastre. Lui qui a si longtemps vécu du souvenir de Théo, de la poursuite de Théo, comment peut-il accepter de la perdre ainsi? Il dira simplement à la Grande Sauterelle :

— Je... l'idée qu'il vaut mieux ne pas revoir mon frère... j'ai accepté cette idée tellement vite que... 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).

Vu du côté de Théo, à partir de la forme de récit représentée par Théo, la conclusion de *Volkswagen Blues* est assurément déchirante, tragique. Mais, en disant ces quelques mots à la Grande Sauterelle, Jack accorde la priorité à une autre intention de récit, où la conclusion n'a pas la même importance, la même fonction. On comprend que ce n'était pas, en vérité, pour Théo que Jack avait entrepris le voyage. C'était pour le voyage. Théo n'était qu'un prétexte, un leurre : une «image».

Durant le voyage en effet, par le voyage, s'est fait un travail qui déconstruisait à mesure le projet d'apparence claire et ferme qui lui avait donné naissance. Et c'est dans ce travail même qu'on peut lire les intentions fondamentales du récit de Jacques Poulin. Ce qui devait ou aurait pu être, dans une tout autre perspective, à la suite de Théo, une histoire de la pénétration du continent américain, devient une collection discontinue d'histoires, de visites, de rencontres — chacune plus importante que le sens général de l'entreprise. Traversant en diagonale toute l'Amérique du Nord, de Gaspé à San Francisco, Jack Waterman et la Grande Sauterelle ne retrouvent que «des parcelles du vieux rêve», du «Grand Rêve de l'Amérique» qui «s'était brisé en miettes comme tous les rêves» (*VB*, 101). Ils vivent l'Amérique non comme un Tout, dans la gloire du sens et de l'aventure, mais comme des «miettes», des «parcelles», des fragments. Non pas l'Histoire, mais des histoires. Et c'est là, dans cette dispersion, dans cette succession discontinue d'images, que s'invente le bonheur, le plus fragile qui se puisse imaginer (et pour la première fois peut-être accepté sans arrière-pensée par un personnage de Poulin), d'un récit livré aux seules grâces de l'instant. À la fin, lorsqu'il quitte la Grande Sauterelle

— qui est à moitié indienne — pour revenir à son nid, à son Vieux Québec, Jack imagine ceci : «il souriait malgré tout à la pensée qu'il y avait, quelque part dans l'immensité de l'Amérique, un lieu secret où les dieux des Indiens et les autres dieux étaient rassemblés et tenaient conseil dans le but de veiller sur lui et d'éclairer sa route» (*VB*, 290). Les dieux, en effet; le pluriel s'impose, et non seulement par déférence pour l'amie indienne. Le sens du récit, pour Jacques Poulin, loge *au milieu*, dans la prolifération des histoires, plutôt que dans quelque improbable résolution.

Volkswagen Blues est donc par excellence, dans l'œuvre de Poulin, le roman de l'acceptation, de l'accord enfin obtenu avec une histoire sans fin ni commencement; mais il est *en même temps* celui où ressurgit, où se pose avec le plus d'acuité et de violence la question de la vérité, de la présence. Théo n'est peut-être pas, comme nous l'avons dit un peu trop rapidement, qu'un prétexte, un leurre. Sur la Piste de l'Oregon, Jack et la Grande Sauterelle découvrent, inscrit en lettres rouges sur un rocher, le nom tant cherché : THÉO. 75. «La vérité, dit le narrateur, était rouge comme une tache de sang» (*VB*, 214). Et si le récit, malgré les faveurs qu'il obtient de l'instant, de la diversité, de la dissémination, ne pouvait pas se passer complètement de Théo et de ce qu'il signifie? Si son nom faisait apparaître comme une tache de sang ineffaçable dans le récit foisonnant du voyage, l'appel d'une fin, d'une vérité, dont l'absence serait tout à coup ressentie comme une terrible privation? Livrée si complètement aux histoires qu'elle semble devoir raturer toute conclusion possible, l'œuvre de Jacques Poulin n'en demeure pas moins hantée — fortement : l'image citée en fait foi — par la question d'un rapport de vérité, avec le monde, qui lui semble à la fois impossible et nécessaire. Dans ce péril, cette pauvreté, elle a recours au signe humain le plus nu, qu'évoque le Teddy Bear des *Grandes Marées* : «Il y a une chose que j'aime bien. C'est quand, dans les yeux des gens, parfois, on voit passer quelque chose. Une sorte d'éclair, une sorte de chaleur. C'est une chose que j'aime beaucoup» (*GM*, 176). Dans *Volkswagen Blues*, Jack Waterman parlera, avec la même émotion, d'«une traînée de lumière sur un visage de femme» (*VB*, 200). Par là, par ce signe, Jacques Poulin désigne cela seul peut-être qui, dans l'infinie prolifération de nos fictions non terminées, interminables, permet d'échapper au couperet du non-sens. Car, dit Levinas, «le visage est sens à lui seul⁵».

5. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard/France-Culture, 1982, p. 91.