

## Jacques Poulin, lecteur de Hemingway

Jonathan Weiss

Volume 29, Number 1, Spring 1993

Bibliothèques imaginaires du roman québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035891ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035891ar>

[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

Weiss, J. (1993). Jacques Poulin, lecteur de Hemingway. *Études françaises*, 29(1), 11–23. <https://doi.org/10.7202/035891ar>

# Jacques Poulin, lecteur de Hemingway

JONATHAN WEISS

Parmi tous les écrivains que lit Jacques Poulin et qui inspirent son œuvre, Hemingway occupe une place à part. Ce n'est pas précisément que Poulin soit inspiré par le contenu des romans de cet écrivain américain ; en effet, les histoires d'émigrés américains en Europe, les aventures de la Guerre civile espagnole ou la violence d'une corrida ont peu en commun avec les jeux enfantins de deux frères autour du circuit automobile du mont Tremblant ou avec la vie sentimentale d'un Québécois qui reçoit le cœur d'une jeune fille, encore moins avec les aventures d'un traducteur qui vit sur une île dans le Saint-Laurent. Et pourtant, c'est Poulin lui-même, tout au long de sa carrière d'écrivain, qui rend hommage au « vieux Hemingway », celui qui, comme Poulin l'a dit en 1972 et répété depuis, est « l'écrivain le plus honnête qu'on puisse imaginer<sup>1</sup> ». Il faut donc s'interroger sur l'importance chez Poulin de cet écrivain « honnête », qui prend progressivement de plus en plus de place dans son œuvre, pour devenir, dans *le Vieux Chagrin*, un écrivain fétiche et le guide spirituel de l'auteur.

L'œuvre de Jacques Poulin se prête facilement à la recherche d'influences, surtout d'influences américaines. De

1. « Entretien avec Jacques Poulin », *Nord*, 2, hiver 1972, p. 20.

nombreux articles<sup>2</sup> ont fait état du rapport étroit que Poulin entretient avec la littérature étasunienne et, comme beaucoup d'autres, je me suis moi-même penché sur « l'américanité » de cet auteur<sup>3</sup>. Mais le cas de Hemingway, me semble-t-il, va bien au-delà des influences d'un auteur sur un autre, ou d'un quelconque esprit « américain » que Poulin puiserait chez un auteur du pays voisin. D'ailleurs, la plupart des études sur l'intertextualité entre Hemingway et Poulin tombent dans la caricature (on prétend que Poulin fait appel à Hemingway, écrivain de l'action, afin d'atténuer en quelque sorte la douceur et la passivité de ses personnages<sup>4</sup>) ou dans le simplisme (on voit chez Hemingway et Poulin une réaction contre le malaise de la société américaine<sup>5</sup>). Réduire le rapport entre Hemingway et Poulin à une simple antithèse serait une erreur, car ce n'est pas la figure du Hemingway mythique, l'homme d'action ou l'écrivain cru (une image véhiculée par certains critiques, notamment par A.E. Hotchner et Carlos Baker<sup>6</sup>) qui fascine Poulin, mais un autre Hemingway, celui qui émerge maintenant dans la recherche critique et biographique sur l'écrivain américain, laquelle met en relief « la possibilité que Hemingway ne fut pas l'écrivain, ou l'homme, qu'on pensait<sup>7</sup> » et que son œuvre, loin d'être un hymne à la vie masculine, serait imprégnée de références sexuelles équivoques<sup>8</sup>.

Considérons, en premier lieu, le personnage de Hemingway lui-même, tel d'abord qu'il fit irruption dans le

2. Voir en particulier Jean-Pierre Lapointe, « Sur la piste américaine : le statut des références littéraires dans l'œuvre de Jacques Poulin », *Voix et images*, 43, 15 : 1, automne 1989, pp. 15-27; Anne-Marie Miraglia, « Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen Blues* », *Voix et images*, 43, 15 : 1, automne 1989, pp. 51-57 et « L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin », *Urgences*, 34, décembre 1991, pp. 34-45.

3. Voir « Une lecture américaine de *Volkswagen Blues* », *Études françaises*, 21 : 3, hiver 1985-1986, pp. 89-96.

4. Voir Miraglia, art. cité, pp. 38-39 : « Hemingway fait ressortir l'inertie caractéristique du scripteur fictif poulinien. Dans *le Cœur de la baleine bleue*, Hemingway représente une passion pour la vie qui chez Poulin est associée de plus en plus à l'agressivité ».

5. Voir Sylvie Choquette, « L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin », *Études littéraires*, 8 : 1, avril 1975, pp. 43-55.

6. Voir A.E. Hotchner, *Papa Hemingway*, New York, William Morrow, 1983; voir aussi Carlos Baker, *Hemingway : The Writer as an Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

7. Kenneth S. Lynn, *Hemingway*, New York, Simon and Schuster, 1987, p. 10 : « *The possibility that he [Hemingway] was not the writer, or the man, he was thought to be.* ».

8. Voir en particulier l'étude de Mark Spilka, *Hemingway's Quarrel with Androgyny* (Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1990), sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir.

deuxième roman de Poulin, *Jimmy*, publié en 1969. Rappelons pour mémoire qu'il est question ici de la vie imaginaire d'un jeune garçon qui s'imagine être le célèbre coureur automobile Jim Clark et qui vit avec ses parents dans une maison sur pilotis sur les bords du Saint-Laurent; son père est en train d'écrire un livre sur l'auteur du *Vieil Homme et la mer*, roman qui signifie, dit-il, «qu'on passe sa vie à la recherche du bonheur et que si jamais on le trouve, on ne peut le garder<sup>9</sup>». Pour le jeune narrateur, c'est la figure de l'écrivain célèbre, «avec sa fameuse barbe grise, son fusil et tout<sup>10</sup>», qui marque son imagination; mais le père, qui a pénétré le texte de l'écrivain américain, voit les choses autrement. Dans une conversation avec son fils (qui, pour l'instant, s'imagine être Jim Clark), Papou révèle le grand secret de Hemingway, le secret qui marque une rupture avec son image publique :

— Il aimait aussi la chasse, la natation, la boxe, le base-ball, les chevaux, les chiens...

— ...les chats, ajoute Mamie.

— Mais le plus important..., commence Papou.

Jimmy Clark est sur le point de piquer une crise.

— Saviez-vous qu'Hemingway pendant quelques jours a été impuissant<sup>11</sup>?

Cette déclaration du père, qui ébranle les idées reçues de Jimmy, s'inscrit dans la dégringolade des structures établies qui finira par provoquer la chute de la maison sur pilotis dans l'eau, à l'image de l'arche de Noé.

Quant à Hemingway, il réapparaîtra, brièvement, dans *le Cœur de la Baleine bleue*, une réécriture, en quelque sorte, du premier roman de Poulin, *Mon Cheval pour un royaume*. Encore une fois, c'est d'un Hemingway à la fois dur et doux qu'il s'agit dans une lettre écrite par Noël, qui a reçu le cœur d'une jeune fille, à la Vieille Marie, la serveuse «mère poule» et guide spirituel du protagoniste: «Vous savez comment le vieux Hemingway aimait la chasse. Pourtant il s'était attaché à un hibou blanc qu'il avait blessé, en prenait soin, lui attrapait une souris chaque matin et se sentait malheureux au moment de le remettre en liberté. Comment pouvait-il aimer la chasse et faire ça?<sup>12</sup>»

9. Jacques Poulin, *Jimmy*, Montréal, Éditions du jour, 1969, p. 71.

10. *Ibid.*, p. 87.

11. *Ibid.*, p. 71.

12. Jacques Poulin, *le Cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du jour, 1971, p. 169. Cette histoire réapparaîtra, comme on le verra, dans *le Vieux Chagrin*.

L'énigme de cet écrivain chasseur qui aime les animaux n'est pas plus résolue ici que ne l'était celle du mâle impuissant dans *Jimmy*, mais on peut d'ores et déjà remarquer l'instinct littéraire de Poulin qui lui fait remarquer, bien des années avant la parution de l'importante biographie de Kenneth Lynn, que l'image de Hemingway comme homme d'action n'était qu'une façade destinée à protéger un écrivain éminemment sensible et vulnérable<sup>13</sup>.

On ne note chez Poulin aucune référence à Hemingway ni dans *Faites de beaux rêves*, paru en 1974, ni dans *les Grandes Marées*, paru en 1978. Dans *Volkswagen Blues* (1984), roman truffé de références à des auteurs américains, Hemingway joue un rôle relativement mineur. L'itinéraire d'un vagabond rencontré sur la route est conforme en tous points à celui de Hemingway, mais cette rencontre ne provoque rien (« ça n'a pas de sens », dit Jack Waterman<sup>14</sup>) ; ce sont d'autres écrivains (Bellow, Kerouac) qui guident le minibus à travers les États-Unis.

Ce n'est pas par hasard que le roman qui marque la réapparition de Hemingway chez Poulin, *le Vieux Chagrin*, date de 1989, trois ans après la parution du *Jardin d'Éden*, roman posthume de l'écrivain (dont le manuscrit a été coupé et remanié par les éditeurs), paru en 1986<sup>15</sup>. C'est cette œuvre, plus qu'aucune autre, qui provoque dans la critique la remise en question de la vie de l'écrivain américain, remise en question dont le premier jalon a été posé par Kenneth Lynn. « Personne, jusqu'à la biographie de Lynn, n'avait pu montrer la tristesse profonde, essentielle, du créateur<sup>16</sup>. » En effet, la photo qui fait face à la page 288 de la biographie de Lynn dit déjà beaucoup sur le visage caché de Hemingway (il s'agit d'Ernest à deux ans, habillé en fille par sa mère, avec le titre suivant : « fille d'été » [*summer girl*]), et les détails relevés par Lynn montrent un écrivain profondément troublé par l'ambiguïté de sa propre sexualité. Dans ce contexte, son dernier roman constitue un effort pour laisser tomber le masque et pour révéler au public ce qu'il n'avait laissé qu'entrevoir dans d'autres textes ; comme l'affirme Lynn, « aucune autre œuvre

13. Voir Philippe Sollers, « Hemingway et ses masques », *le Monde*, du 25 juin au 1<sup>er</sup> juillet 1992, p. 12.

14. Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 237.

15. Ernest Hemingway, *The Garden of Eden*, New York, Charles Scribner's Sons, 1986. Sur les nombreuses coupures imposées par les éditeurs, voir Spilka, *op. cit.*, p. 286.

16. Jean-François Fogel, « Hemingway sans mensonges », *le Magazine littéraire*, n° 283, décembre 1990, p. 85.

de Hemingway ne révèle autant la dualité sexuelle de l'écrivain que *le Jardin d'Éden*<sup>17</sup> ».

Ce roman, peu apprécié par la critique, a ses origines dans le voyage de noces de l'auteur avec sa deuxième femme, Pauline Pfeiffer, au Gruau du Roi, près d'Aigues-Mortes, en France, en 1927<sup>18</sup>. On y voit un écrivain (David) en mal d'écrire, qui passe son temps à boire et à faire l'amour avec sa femme, Catherine, qu'il surnomme « Diable » (*Devil*). Cette blonde aux allures de garçon décide de corser leurs ébats amoureux; un soir, elle lui propose de se changer en garçon. Elle se fait coiffer « comme un garçon » (*as short as a boy*) et déclare qu'elle est devenue fille-garçon: « Voilà la surprise. Je suis une fille. Mais je suis aussi un garçon maintenant, et je peux faire tout, tout, tout ce que je veux<sup>19</sup>. » Il y a dans cette déclaration, et surtout dans la répétition du mot *anything* dans le texte, l'invitation à un abandon de toute convention sexuelle; en effet, Catherine fait pénétrer David dans un monde où l'identité sexuelle est mobile. La scène où Catherine fait l'amour, en tant que garçon, avec David, l'une des plus érotiques du roman, aurait son origine dans une sculpture de Rodin, « Les métamorphoses d'Ovide »; la référence à cette œuvre aurait été omise du manuscrit final. Selon Mark Spilka, qui a étudié les manuscrits originaux, Catherine aurait demandé à David: « Es-tu en train de changer, comme dans la sculpture? », et ensuite: « Veux-tu bien changer et être ma femme et me laisser te prendre<sup>20</sup>? » La soumission totale de David au jeu de Catherine (« Tu as été si gentil de changer », lui dit Catherine<sup>21</sup>) a l'effet de brouiller les identités sexuelles, brouillage qui devient de plus en plus complexe avec l'introduction du troisième personnage, Marita. Catherine introduit dans son ménage avec David cette brune qui aurait eu des rapports lesbiens, un garçon-fille dont elle a besoin pour ses fantasmes sexuels. Cette fille, qui ressemble physiquement à David, réaffirme, dans ses rapports sexuels avec lui, la masculinité de l'écrivain tout en lui donnant la possibilité d'une identité androgyne. Encore une fois, il faut consulter le manuscrit originel afin de voir toute la complexité de la situation. Il est clair que, loin de vouloir créer un personnage qui, pour reprendre les termes de Spilka, serait dans l'édition publiée « la muse

17. Lynn, *op. cit.*, p. 541: « no other piece of his fiction [...] reveals as much about Hemingway's sexual duality as does *The Garden of Eden* ».

18. Lynn, *op. cit.*, p. 362.

19. *The Garden of Eden*, p. 15: « That's the surprise. I'm a girl. But now I'm a boy too and I can do anything and anything and anything. » Pour l'importance que Hemingway attache à la coiffure de ses personnages, voir Spilka, *op. cit.*, p. 46.

20. Spilka, *op. cit.*, p. 286: « Are you changing like in the sculpture? »; « Will you change and be my girl and let me take you? »

21. *The Garden of Eden*, p. 17: « You were so good to change ».

androgynous-lesbienne et interchangeable qui est à la fois en lui et à côté de lui<sup>22</sup>», Hemingway a voulu donner à Marita une existence à part. C'est elle qui, dans le manuscrit, interroge David sur l'art d'écrire; c'est elle qui, au fond, lui permet d'écrire, puisqu'elle représente cette part de lui-même qui comprend le processus de création littéraire.

On aura donc constaté qu'il y a, chez Hemingway, un lien indissoluble entre la fusion de l'identité masculine et féminine d'une part, et la création littéraire de l'autre. Car la diablerie de Catherine n'est pas seulement d'ordre sexuel. Au contraire, après avoir introduit Marita dans leur ménage, elle brûle les manuscrits de David, surtout un manuscrit qui raconte une aventure de chasse que David aurait vécue dans sa jeunesse. À cause de cela, le paradis des trois êtres ne durera pas plus longtemps que celui de la Bible. Le sens du sacré, le rite de l'écriture, sera violé par Catherine, qui offre non seulement à David la possibilité d'une transgression sexuelle, mais aussi un désordre total, le refus de la création littéraire, l'hécatombe des manuscrits écrits par l'auteur afin de se remémorer un événement capital (et sacré) dans sa vie, la mort de l'éléphant. «Toute la matinée, en écrivant, il avait essayé de se rappeler exactement ses sentiments et tout ce qui était arrivé ce jour-là. Le plus dur, c'était de préciser ses vrais sentiments d'alors, sans qu'ils soient teintés par le présent<sup>23</sup>.» Déjà, bien avant la destruction du manuscrit, David est conscient d'avoir, peut-être pour la première fois, réussi à mettre sur papier le sens de l'événement: «Il termina l'histoire en quatre jours. Il y mit toute la tension qui était montée en lui pendant qu'il était en train de l'écrire, et son côté modeste craignait que l'histoire ne fût pas aussi bonne qu'il ne le croyait. Son côté froid et dur savait qu'elle était encore meilleure<sup>24</sup>.» Ce que Catherine reproche à David, ce qu'elle détruira, est cette partie «dure» de l'écrivain, la partie qui se délecte dans le reflet du miroir de la critique, qui garde les coupures de presse, qui (selon Catherine) se masturbe en pensant à sa réussite littéraire. Ce qui préoccupe Catherine est le refus de la narration (*the narrative*) chez David. Ce der-

22. Spilka, *op. cit.*, p. 310: «*the replaceable androgynous-lesbian muse within and beside him*».

23. *The Garden of Eden*, p. 174: «*All morning, writing, he had been trying to remember truly how he felt and what had happened on that day. The hardest to make truly was how he had felt and keep it untinged by how he had felt later.*»

24. *Ibid.*, p. 153: «*He finished the story in four days. He had in it all the pressure that had built while he was writing it and the modest part of him was afraid that it could not possibly be as good as he believed it to be. The cold, hard part knew it was better.*»

nier préfère abandonner l'Histoire (la suite des événements) pour se consacrer à des histoires qui ne mènent pas à un but précis, mais qui lui permettent de se rappeler son passé, d'entreprendre, pour emprunter le vocabulaire de Poulin, un voyage d'exploration à l'intérieur de lui-même.

Pour Catherine, l'abandon de la narration et son remplacement par la mémoire constitue un manquement à son devoir : « Tu ne vois pas ? Tu laisses tout tomber pour écrire des histoires, alors que tu n'avais qu'à poursuivre la narration que nous aimions tant. Quelqu'un doit te montrer que les histoires ne sont qu'un moyen d'échapper à ton devoir<sup>25</sup>. » Au fur et à mesure que Catherine domine les deux autres personnages, son jeu ressemble de plus en plus à celui d'un auteur, d'une autorité. « C'est comme si je t'avais inventé », dit-elle à Marita<sup>26</sup>, et plus loin :

—Tu n'es pas une femme du tout, dit Marita.

—Je le sais, dit Catherine. J'essaie depuis toujours de l'expliquer à David. N'est-ce pas vrai, David ?

David la regarda et se tut.

—N'est-ce pas ?

—Oui, dit-il<sup>27</sup>.

La réaction de David devant cette autorité est significative. Il refoule toute sa colère, et même son désir de tuer sa femme, derrière une discipline intérieure qui ressemble beaucoup à celle des héros de Poulin pour qui, on pense par exemple à Noël, la seule violence permise est celle qui s'exerce contre soi-même. Ainsi l'histoire remémorée de la mort de l'éléphant aux mains de son père trouve-t-elle sa signification dans le refus à la fois de la violence et du père, comme de Catherine qui, progressivement, remplace le père.

C'est dans ce contexte que le personnage de Marita acquiert une importance tout à fait particulière. Produit androgyne du substitut du père, Catherine, Marita seule incarne si bien le masculin et le féminin que David, une fois Catherine partie pour jamais, parvient à écrire l'histoire de la mort de l'éléphant<sup>28</sup>. Le roman se termine à l'aube, quand David se

25. *Ibid.*, p. 190 : « *Can't you see ? Jumping back and forth to write stories when all you had to do was keep on with the narrative that meant so much to all of us. Someone has to show you that the stories are just your way of escaping your duty.* »

26. *Ibid.*, p. 191 : « *I feel as though I'd invented you.* »

27. *Ibid.*, p. 192 : « *You aren't really a woman at all* », Marita said. « *I know it* », Catherine said. « *I've tried to explain it to David often enough. Isn't it true, David ?* » David looked at her and said nothing. « *Didn't I ?* » « *Yes* », he said. »

28. Histoire qui, elle aussi, peut avoir une signification androgyne ; voir Spilka, *op. cit.*, p. 301.

lève du lit qu'il partage avec Marita pour commencer à écrire, presque d'un seul trait, l'histoire qu'il avait eu tant de mal à écrire et dont Catherine avait détruit le manuscrit :

David écrit bien et d'un seul trait et les phrases qu'il avait déjà composées lui revenaient en entier. [...] Dès deux heures, il s'était entièrement remis, et avait corrigé et amélioré ce qu'il lui avait fallu à l'origine cinq jours pour écrire. Il continua à écrire encore un peu, et tout laissait prévoir que cela continuerait à lui revenir intact<sup>29</sup>.

Si la figure de l'androgynie est explicite dans *le Jardin d'Éden*, elle est implicite dans d'autres œuvres qui le précèdent. On pense à Brett, un des principaux personnages féminins du *Soleil se lève aussi*, qui porte son chapeau d'homme et domine, par son goût de l'aventure et par la force de son caractère, le faible et impuissant Jake. On pense aussi à Pilar, gitane et sorcière dans *Pour qui sonne le glas*, qui réunit en elle seule les qualités de courage et de douceur, et qui, mieux que tout autre personnage du roman, sait observer et décrire<sup>30</sup>. En fin de compte, comme le dit Spilka, l'androgynie chez Hemingway constitue « une condition enrageante, dans laquelle [l'écrivain] imagine d'abord la muse secrète comme une femme démoniaque [...] puis comme une femme compréhensive qui l'aide à se remettre sur pied<sup>31</sup> ».

Que Jacques Poulin privilégie l'androgynie comme l'idéal de l'écrivain ne fait aucun doute<sup>32</sup>. Ses protagonistes-écrivains sont incomplets en eux-mêmes, et leur effort pour écrire devient la poursuite de leur moitié féminine. Ainsi l'acte sexuel est-il toujours problématique. Dans *le Cœur de la baleine bleue*, par exemple, la femme est moitié homme, elle n'a pas de seins; de même, dans *Volkswagen Blues*,

29. *The Garden of Eden*, p. 247 : « David wrote steadily and well and the sentences that he had made before came to him complete [...] By two o'clock he had recovered, corrected and improved what it had taken him five days to write originally. He wrote on a while longer now and there was no sign that any of it would ever cease returning to him intact ».

30. Voir Carlos Baker, *Hemingway: The Writer as an Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1952, p. 240 : « Pilar has the artist's observational and almost clinical interest in how each of the fascists will die. Deeper than this interest runs her sense of the humanity of the killed. »

31. Spilka, *op. cit.*, p. 3 : « a bedevilling condition, an imagining of the secret muse within himself first as a devilish woman [...] then as a supportive woman who encouraged his recovery ».

32. Voir Jean-Pierre Lapointe, « Narcisse travesti : l'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains », *Voix et images*, 18 : 1, 52, automne 1992, p. 20 : « [Jim] postule [...] que la dualité est déjà en lui puisque, à l'instar de son héros Hemingway, son âme enveloppe une nature double, où s'entrelacent le féminin et le masculin ».

l'Indienne se travestit en homme et assume souvent le rôle de l'homme dans les relations du couple. Dans *les Grandes Marées*, le caractère androgyne de Marie, s'il n'est jamais explicité, se confirme dès qu'elle paraît sur l'île avec ses épaules de garçon: «De dos, elle avait plutôt l'air d'un garçon à cause de ses épaules un peu trop larges<sup>33</sup>.» Marie est, comme La Petite dans *le Vieux Chagrin*, un garçon manqué; il lui manque l'autre moitié du couple androgyne. En ce sens, Marie sera le complément de Teddy; ils formeront un couple homme-femme où le caractère propre à chaque sexe est partagé par l'autre. Ainsi Marie deviendra-t-elle de plus en plus forte, pour accomplir, à la fin du roman, la nage qu'elle avait entamée au début; Teddy, à son tour, deviendra de plus en plus faible pour perdre, à la fin, tout caractère.

C'est donc surtout le Hemingway androgyne, celui qui «avait une moitié masculine et une moitié féminine<sup>34</sup>», qui intéresse Poulin dans *le Vieux Chagrin*. Et cet Hemingway-là se trouve partout dans le roman: dans le nom même de la fille énigme, Marika, qui ressemble à une lettre près au nom de la maîtresse du protagoniste du *Jardin d'Éden*, Marita; dans la façon d'écrire debout de Jim, imitation d'un des tics de Hemingway; dans *le Vieil Homme et la mer* que lit La Petite; dans le contraste entre une photo de Hemingway portant un fusil de chasse et l'histoire que nous avons vue dans *Jimmy*, répétée ici, du hibou blessé que Hemingway aurait aidé à réapprendre à voler; et surtout dans la mémoire et l'imagination de l'écrivain québécois lui-même. La Venise qu'évoque Jim, un «vieux rêve» qui était «en quelque sorte la perfection, le paradis terrestre<sup>35</sup>», n'est autre que celle imaginée par Hemingway dans *Au-delà du fleuve et sous les arbres*: se promener dans Venise «est une espèce de promenade solitaire, et ce que vous y gagnez est le plaisir des yeux et du cœur<sup>36</sup>». Et Jim se sert du célèbre bateau de Hemingway, le Pilar (dont le nom évoque l'héroïne préférée de Poulin chez Hemingway<sup>37</sup>), pour aller à la rencontre, dans son imagination, de la fille

33. Jacques Poulin, *les Grandes Marées*, Montréal, Leméac, 1978, p. 28.

34. Jacques Poulin, *le Vieux Chagrin*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1989, p. 102.

35. *Ibid.*, p. 131.

36. Ernest Hemingway, *Across the River and Into the Trees*, New York, Charles Scribner's Sons, 1950, p. 185: «*is a sort of solitaire ambulante and what you win is the happiness of your eye and heart*». Les mots en caractère romain sont en français dans le texte.

37. Voir «Le questionnaire de Marcel Proust», *Québec français*, mai 1979, p. 35.

qu'il ne voit jamais dans le monde réel et qui n'est, en fin de compte, qu'une version féminine de lui-même.

Il faut surtout remarquer l'importance capitale du roman posthume de Hemingway chez Poulin, une importance qui va bien au-delà de toute autre influence que Poulin aurait héritée d'auteurs américains ou québécois. Précisons que, par bien des aspects, le roman de Poulin ne ressemble pas au roman de Hemingway — ni le lieu du roman, ni la personnalité du protagoniste, ni le développement des rapports entre les personnages ne se recourent. Malgré ces différences, pourtant, le texte de l'écrivain américain constitue la structure originelle sur laquelle Poulin construit son roman. La présence de Hemingway passe par l'inscription du texte du *Jardin d'Éden* dans *le Vieux Chagrin*.

En fait, ce roman qui a ses origines dans la visite de Poulin à la maison de l'écrivain à Key West<sup>38</sup> garde intacte la structure essentielle du *Jardin d'Éden*; le viol symbolique de l'écrivain par une femme (chez Poulin, le vol des livres par la femme qui a abandonné l'écrivain; chez Hemingway, la destruction des manuscrits) et le remplacement de cette force destructrice par une force androgyne (Marika et Marita). L'invitation sexuelle explicite présentée par Marita chez Hemingway devient chez Poulin une promesse implicite de défoulement qui n'est pas seulement sexuel; «Du moment que vous êtes là, dit Jim dans la première lettre qu'il envoie à Marika, il me semble que tout est possible, même les rêves les plus fous, les plus secrets, ceux dont on ne parle jamais<sup>39</sup>.» Le trio originel du *Jardin d'Éden* (David, Catherine et Marita) trouve son expression à la fois dans la scène remémorée par Jim où il fait l'amour avec son ex-femme et le nouvel amant de celle-ci, et dans la transposition littéraire de cette scène dans le texte que Jim est en train d'écrire et où il envisage l'introduction d'«un second personnage féminin, qui serait une amie de mon héroïne<sup>40</sup>». Au fond, c'est la présence de cet être androgyne qui permet à l'écrivain de retrouver le pouvoir d'écrire, pouvoir qui est intimement lié à la libération de la mémoire. David retrouve cette mémoire refoulée des événements de l'enfance une fois que Marita le libère de l'obligation de narrer un événement; de même, Jim, dans *le Vieux Chagrin*, découvre que, à travers la présence imaginée de Marika, «une partie de moi, que j'avais crue endormie pour toujours à cause de mon âge, s'était subitement réveillée et

38. Voir Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, «Entretien avec Jacques Poulin», *Voix et images*, 43, 15 : 1, automne 1989, p. 9.

39. *Le Vieux Chagrin*, pp. 15-16.

40. *Ibid.*, p. 80.

me donnait une nouvelle envie de vivre<sup>41</sup> ». Le sens profond de l'œuvre de Hemingway correspond exactement à celui de Poulin : l'acte d'écrire est toujours un effort de libération contre tout ce qui, dans la vie quotidienne, empêche d'écrire (le rituel chez Poulin ; l'alcool chez Hemingway), mais surtout une libération d'une partie de soi-même, du côté androgyne qui se cache derrière l'agressivité masculine des protagonistes. Ainsi les personnages les plus forts, chez ces deux écrivains, seront-ils des femmes-hommes ; ces personnages, chez Poulin (dans *le Vieux Chagrin*, il s'agit de Bungalow, dont la présence favorise le couple Jim/La Petite), renvoient toujours au prototype de Hemingway, Pilar<sup>42</sup>.

L'inscription des textes de Hemingway dans les romans de Poulin n'enlève rien, bien au contraire, de son originalité à la démarche du romancier québécois. Il y a en particulier une force morale chez l'écrivain américain, un refus de se laisser emporter par le désordre, que Poulin, explorateur littéraire qui se compare à Jacques Cousteau, ne semble pas posséder. Là où Hemingway trouve la force intérieure qui lui permet (et ceci est très clair dans *le Jardin d'Éden*) de terminer son récit, de finir son texte, Poulin, réagissant devant ce que Pierre Nepveu nomme le « catastrophisme<sup>43</sup> », perd progressivement de l'énergie pour sombrer dans un mutisme presque complet : « Je me sentais vieux et fatigué », dit Jim à la fin du *Vieux Chagrin*. « Pourquoi en vieillissant était-il si difficile de trouver les mots<sup>44</sup> ? » C'est dans ce contexte que l'adoption de La Petite par Jim, tout à la fin du *Vieux Chagrin*, revêt une importance capitale, car, au fond, il ne s'agit pas de l'adoption de la jeune fille par un écrivain mûr, mais plutôt d'un renversement des rôles et de la disparition de Jim en tant qu'écrivain. « Je ne voulais pas le laisser voir », dit Jim lorsque La Petite lui demande de l'adopter, « mais ce qu'elle venait de dire me dépassait complètement<sup>45</sup> ». Jim monte ensuite au grenier, sort le « bloc de feuilles quadrillées » sur lequel il a l'habitude d'écrire, mais n'écrit que cette phrase : « Chère petite, je

41. *Ibid.*, p. 134.

42. Dans la situation de La Petite et de Bungalow, on peut voir la répétition du triangle Maria (La Petite), Pilar (Bungalow) et Robert (Jim) de *For Whom the Bell Tolls*. Le viol de La Petite par son père renvoie au viol que Maria aurait subi aux mains des fascistes ; comme Pilar, Bungalow espère qu'un amour plus doux pourra effacer la violence du viol ; comme Robert, Jim couchera avec La Petite par une nuit de froid...

43. Pierre Nepveu, *l'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1988, p. 160.

44. *Le Vieux Chagrin*, p. 153.

45. *Ibid.*, p. 155.

t'adopte<sup>46</sup>». Réduit à cette simple phrase, l'écrivain suit La Petite jusqu'au vieux coffre qui contient toute la littérature (et surtout des livres de Hemingway) que Jim garde auprès de lui, et y dépose la phrase. Jim regarde faire La Petite, et ne dit plus rien. Son effort pour écrire aura trouvé sa fin non pas dans un manuscrit, mais dans un simple geste d'amitié, un geste qu'il ne comprend même pas. Et le livre se termine par le décentrement de son personnage principal; Jim, à l'ombre, contemple La Petite dont le visage est maintenant illuminé par « une lumière douce et bleutée<sup>47</sup> ».

On comprend maintenant toute l'importance de l'honnêteté que Poulin apprécie chez son maître américain. « Sa signification et sa puissance résident dans ses contradictions », dit Lynn de Hemingway<sup>48</sup>, et pour Poulin la littérature consiste dans un effort, toujours voué à l'échec, de réconciliation d'éléments contradictoires. Durant sa vie, Hemingway, qui cultivait son image virile, a réussi à cacher ses propres contradictions; dans ses textes, il se révèle dans toute son ambiguïté. Poulin, qui n'a jamais voulu être un personnage public, se révèle uniquement dans ses écrits. Il trouve donc chez Hemingway une éthique de l'écriture, qui se traduit chez lui par la recherche d'un discours parfaitement simple et fidèle à l'expérience et à l'imagination vécues de l'auteur: « 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 avec 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<sup>49</sup>. »

46. *Ibid.*, p. 156.

47. *Ibid.*

48. Lynn, *op. cit.*, p. 593: « *His meaning and power lay in his contradictoriness* ».

49. « Entretien avec Jacques Poulin », pp. 10-11.



Maître de l'Annonciation d'Aix (actif en Provence vers 1445), *Nature morte aux livres dans une niche*, partie supérieure du Prophète Isaïe. Huile sur bois. Tiré de *le Trompe-l'œil* de Miriam Milman, Skira, Genève, p. 44.