

# D'UN OCÉAN À L'AUTRE: SPATIALITÉ DE LA PAROLE ET LISIBILITÉ DES LIEUX CHEZ JACQUES POULIN

.....  
FRANCA BRUERA ET VALERIA MARINO

La terre est un palimpseste, un cimetière de toponymes. Les lieux sont des bruissements de noms<sup>1</sup>

La production littéraire de Jacques POULIN attire l'attention de la critique depuis longtemps. Parmi les monographies, les numéros spéciaux de revues (*Nord* 1972, *Études françaises* 1986, *Voix et Images* 1989) et les nombreux articles qui lui ont été consacrés, ce n'est que Nancy PEDRI<sup>2</sup> qui a mis en relief l'importance des cartes à l'intérieur du roman *Volkswagen Blues*, dans le cadre d'une étude visant l'approfondissement du lien qui unit la représentation de l'espace et la construction de l'identité personnelle. Dans le sillon de cette étude pionnière, nous voudrions nous approcher du roman en nous interrogeant sur la présence saillante des cartes géographiques non seulement en tant que composantes essentielles d'un espace physique, imaginaire ou identitaire, mais surtout en tant que structures portantes d'un univers narratif – celui de *Volkswagen Blues* – fait de multiples connexions, de ruptures et de mouvements. La cartographie joue d'ailleurs sur une ambivalence foncière qui relève d'une double visée: au carrefour entre la description physique et la théorie mathématique, elle se retrouve toujours à insinuer l'imaginaire d'une époque à travers ses chiffres et en même temps ses vecteurs. C'est exactement ce statut amphibologique de la cartographie qui a attiré notre attention et qui nous a poussées à réfléchir sur le rapport entre l'écriture et la cartographie dans *Volkswagen Blues*: non seulement les cartes sont physiquement présentes dans le roman et ponctuent le parcours des deux personnages, mais elles demeurent également à la base d'une véritable imagination cartographique qui atteint les structures profondes de l'intrigue romanesque et en révèle la structure des combinaisons narratives. Cette pers-

- 
- 1 Christian JACOB, *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 309.
  - 2 Nancy PEDRI, "Cartographic Explorations of Self in Micheal Ondaatje's *Running in the Family* and Jacques Poulin's *Volkswagen Blues*", *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n. 38, 2008, pp. 41-60.

pective de lecture pourra nous permettre de nous approcher du Saint-Laurent et de l'imaginaire poulinien lié aux fleuves de façon différente par rapport à ce qui a été fait par la critique jusqu'à présent. Si les exégètes<sup>3</sup> de POULIN ont déjà souligné à plusieurs reprises l'importance des fleuves au cœur de ses romans, dans cet article nous allons nous proposer de comprendre quel est le rôle joué par le fleuve dans le cadre d'une écriture, celle de *Volkswagen Blues*, qui relève d'une imagination cartographique très prononcée. Les études du géographe Christian JACOB seront à la base de notre approche au roman qui tâchera de faire dialoguer l'analyse littéraire avec celle qui est appliquée à l'observation des cartes géographiques. L'approche que nous allons proposer ne vise point à une interprétation exhaustive du roman, qui a été défini par la critique comme l'une des œuvres les plus difficiles de POULIN et en même temps les plus étudiées<sup>4</sup>; plus simplement, nous essayerons de poser un regard le plus possible nouveau sur le texte.

#### *Les cartes, le langage et l'invention du monde*

“Die Sprache ist das Haus des Seins”, c'est-à-dire “Le langage est la maison de l'être”: voilà ce qu'on peut lire à l'intérieur du minibus qui permettra à Jack et Pitsémine de traverser l'Amérique du Nord. La phrase est tirée de *Brief über den Humanismus* de Martin HEIDEGGER. À partir de cette phrase, Pierre HÉBERT a tissé un travail de recherche autour de la nécessité de “maîtrise de l'espace” et de “création de l'espace” en tant que principe ordonnateur et structure narrative portante des romans de POULIN. Et ce principe, selon HÉBERT, porterait précisément sur le langage: “Le langage comme maison de l'être dit cette recherche fondamentale par laquelle, dans l'invention d'un paysage, l'être trouvera son lieu, son refuge, loin du sentiment d'exil qui engendre l'aliénation”<sup>5</sup>. Si l'espace, donc, trouve sa propre et véritable réalisation à travers la parole, force est de constater que les cartographes aussi, aux temps des grandes explorations, dessinaient leurs cartes grâce aux récits de voyage des explorateurs et des voyageurs et qu'ils n'hésitaient pas à laisser libre cours à leur imagination en dessinant des figures mythologiques – des monstres, une faune ou une flore inventées – dans les aires qui n'étaient pas encore connues.

3 Françoise BAYLE PETRELLI, “Le fleuve, voie royale de la quête identitaire dans l'œuvre de Jacques Poulin”, in *Acqua. Realtà e metafora*, Actes du XI<sup>e</sup> Colloque international de l'Associazione Italiana di Studi Canadesi, Roma, Semar, 1998, pp. 235-243.

4 *Ibid.*, p. 239.

5 Pierre HÉBERT, *Jacques Poulin: la création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, p. 104.

Comme le remarque Rachel BOUVET: “À cette époque, la carte se présente comme une œuvre de création, mettant à l’épreuve la précision de l’observateur, le talent du peintre, la sensibilité et l’imagination du voyageur, écrivain à ses heures”<sup>6</sup>. Christian JACOB a d’ailleurs remarqué qu’en général lorsqu’un cartographe s’apprête à dessiner une carte, il doit se confronter avec une nécessité d’invention de l’espace, car le dessin cartographique “représente moins le monde, qu’il n’essaie de le schématiser et de le visualiser”<sup>7</sup>. Autrement dit, plus qu’à la représentation du monde, la carte vise à sa recreation, en produisant ainsi un effet de réel, une sorte d’illusion visuelle qui permet de voir sous forme schématique et conventionnelle ce qui serait destiné à rester invisible à l’œil humain. C’est pourquoi Christian JACOB définit la carte comme: “matérialisation et construction d’une image de l’espace: dans l’esprit tout d’abord du cartographe et de la société à laquelle il appartient”<sup>8</sup>. Nancy PEDRI, qui commence son parcours critique sur les cartes de *Volkswagen Blues* grâce aux suggestions de la critique postcoloniale, semble elle aussi confirmer la définition de JACOB lorsqu’elle affirme:

Since the charting of land is never free from the cartographer’s personal sense of self, a sense of self that draws from and spills into the moment of inscription, it is across the stories maps tell, the versions of the world they present, that knowledge of an authorial self is betrayed.<sup>9</sup>

De surcroît, elle met en lumière le double mouvement de sens qui passe aussi bien à travers la création de la carte, qu’à travers sa propre lecture.

Ajoutons que la carte, pour faire référence encore une fois à JACOB, dévoile et matérialise ce soi-disant “vieux fantôme” qui hante l’homme depuis longtemps: voir le monde du haut pour le saisir et s’en approprier en forme close et définitive, en en dominant l’extension. La carte, ajoute Christian JACOB, permet non seulement de voir, mais donne aussi et surtout la possibilité de penser: “Elle matérialise une vue de l’esprit plus qu’une image du réel. Elle projette l’ordre de la raison sur l’ordre du monde, l’assujettit à une rationalité graphique, à une grille culturelle et à une géométrie conceptuelle”<sup>10</sup>. Le géographe souligne ainsi de façon très claire la relation ambivalente qui se crée entre la carte en tant que réceptacle d’imaginaires, invita-

6 Rachel BOUVET, “La carte dans une perspective géopoétique”, in Rachel BOUVET, Hélène GUY et Éric WADDEL (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d’encrier, 2008, pp. 11-32: p. 17.

7 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 360.

8 *Ibid.*, p. 137.

9 Nancy PEDRI, art. cit., p. 43.

10 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 16.

tion à la fantaisie, espace de projection privilégié des désirs, des aspirations et des mémoires affectives et culturelles, et la carte comme abstraction, comme construction rationnelle qui repose sur la règle de la géométrie, comme grille culturelle et géométrique à interpréter et interroger. L'ambivalence du dispositif cartographique sera mise en lumière au fil des pages de *Volkswagen Blues* par la représentation de plusieurs cartes géographiques censées transmettre des informations de nature différente et qui seront également des instruments de pouvoir utiles aussi bien comme outils de stratégie rhétorique, que pour la transmission d'un certain savoir sur le monde. Le dispositif cartographique mis en scène par POULIN nous semble en définitive représenter des cartes géographiques entrées désormais "dans l'ère du soupçon", ayant perdu leur innocence et ne permettant plus de lecture fiable "sans une dimension anthropologique, attentive à la spécificité des contextes culturels, et théorique, réfléchissant à la nature même de l'objet comme de ses pouvoirs intellectuels et imaginaires"<sup>11</sup>. Comme nous allons le voir, ce sera le fleuve à l'intérieur du roman à jouer un rôle fondamental dans la recherche et la réhabilitation de cette dimension anthropologique et nourrie d'imaginaire soi-disant perdue. De même, l'écriture de POULIN est fondée sur un parcours d'exploration mené, les cartes en mains, dans le vaste territoire de l'Amérique du Nord: tel un cartographe du XVI<sup>e</sup> siècle, l'auteur trace une carte tout à fait spéciale de ce vaste paysage nord-américain en n'hésitant jamais à conjuguer les plus diverses narrations et en se laissant souvent aller à des rêves et des dérives imaginaires. Cependant, avant de nous aventurer dans le texte, nous voudrions nous arrêter rapidement sur la présence des cartes dans le roman.

### *Les cartes dans le roman*

Le lecteur est confronté à la première carte dans l'exergue du roman. Comme on peut aisément le remarquer, il s'agit d'une figuration hautement stylisée, où les seuls éléments signifiants sont des indications toponymiques en anglais et en français, qui sont autant de brefs rappels aux futures étapes des deux personnages. Le trait minimal de la carte fait apparaître un travail de rigoureuse sélection: à l'intérieur d'un parcours potentiellement plus encombré de toponymes et d'histoires, l'auteur a construit un atlas qui repose sur des images stéréotypées du Québec et de l'Amérique du nord. La carte, réduite ainsi à sa plus simple expression, assure un niveau basilaire d'informations. Sous cette perspective de lecture, elle ne cache pas son lien

---

11 *Ibid.*, p. 21.



Reproduction de la “Piste de l’Oregon”, in Jacques POULIN, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 7.

intertextuel avec *L’île au trésor* de STEVENSON, comme Anne-Marie MIRAGLIA l’a déjà remarqué<sup>12</sup>. JACOB, de son point de vue de géographe, a observé comment la carte, placée par le romancier anglais au début de son roman, est là pour synthétiser virtuellement tous les éléments qui seront utilisés au fil du roman et comment elle demeure indéniablement le véritable pivot de la narration: “La carte condense l’intrigue du récit, elle est aussi le récit dans sa totalité”<sup>13</sup>.

Dans *Volkswagen Blues* la présence de la carte permet donc au lecteur de saisir l’ensemble du voyage à l’intérieur d’une structure schématique qui réduit son objet et fait abstraction de ce qui pourrait distraire l’attention de l’essentiel. La lecture du livre, en revanche, pourra permettre d’accéder à une vision panoramique du paysage qui consentira au lecteur d’obtenir de nombreuses informations, des anecdotes, des événements et la mémoire historique des lieux. Cette double perspective d’approche au texte est strictement liée au développement dialectique du roman qui oscille au fil des pages entre une vision globale et schématique des ressources thématiques de la narration, et une ou plusieurs visions partielles mais extrêmement détaillées où les fleuves – comme on pourra le remarquer par la suite – jouent un rôle résolument essentiel. Dans les cartes que POULIN nous permet d’observer, nous remarquons en effet des traits noirs très marqués: il s’agit de la Piste pointillée de l’Oregon et de la ligne serpentine hydro-

12 Anne-Marie MIRAGLIA, *L’écriture de l’autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Balzac, 1993, p. 128. Un autre lien intertextuel important, comme MIRAGLIA l’a souligné, est celui qui se tisse avec *On the road* de Jack KEROUAC.

13 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 362.

graphique des principaux fleuves d'Amérique. Cette donnée semble annoncer l'importance que les fleuves vont avoir au fil de la narration. Et si POULIN n'hésite pas à souligner la présence des cours d'eau, il néglige en revanche de mettre en relief la limite qui sépare le Canada des États-Unis; les deux états ne sont même pas nommés, ce qui fait que la carte "gives an unexplored pre-national feel"<sup>14</sup>. D'un point de vue cartographique, les fleuves correspondent aux lignes pointillées sur la carte. Comme l'écrit JACOB, "Les lignes invitent l'œil à un parcours, à un déplacement linéaire et orienté"<sup>15</sup>, elles sont les vecteurs d'un regard mobile, une invitation au vagabondage visuel: "Les lignes se prêtent [...] à une dynamisation du regard, à des scénarios de voyage qui en déterminent le sens: point de départ, étape, destination"<sup>16</sup>. Si la carte initiale de *Volkswagen Blues* est donc un voyage sans récit, ses propres lignes sont une invitation à commencer le voyage: elles font démarrer le travail de lente expansion de la carte même, qui se nourrit des dérives imaginaires et de la profusion de souvenirs que les lignes et les toponymes sont en mesure de susciter auprès du lecteur.

La présence des cartes dans le roman n'est pourtant pas limitée à l'exergue: c'est au contraire un élément graphique et thématique récurrent au fil de toute la narration. Dans le premier chapitre, qui est placé sous l'égide de Jacques CARTIER – le premier explorateur français qui a touché le sol canadien et qui a exploré le Saint-Laurent –, avant d'être sollicité par les cartes géographiques le lecteur est invité à remarquer la présence de la *carte postale* de Théo qui rappelle, comme MIRAGLIA l'a remarqué avec précision<sup>17</sup>, le temps de l'enfance et le passé français du continent nord-américain. Dès ce premier chapitre, le tracé que la carte placée en exergue s'était limitée à broser se retrouve enfin défini: Jack Waterman et la Grande Sauterelle suivront les traces des premières expéditions américaines des explorateurs français de Gaspé à Saint-Louis dans le Missouri. Comme Anne-Marie MIRAGLIA l'a écrit, il s'agit de Robert CAVELIER DE LA SALLE, LAMOTHE-CADILLAC, Henri DE TONTI, Nicolas PERROT, Pierre-Charles LE SUEUR, Greysolon DU LHUT, le père Louis HENNEPIN, Pierre PÉPIN, RADISSON et DES GROSELLERS, Louis JOLLIET et le père MARQUETTE. Par la suite, à l'intérieur du musée de Gaspé, nous nous trouvons face à deux autres cartes géographiques qui dévoilent toute l'ambivalence du dispositif cartographique et du rapport que Jack et Pitsémine entretiennent avec le territoire:

---

14 Adam Paul WEISMAN, "Postcolonialism in North America: Imaginative Colonization in Henry David Thoreau's *A Yankee in Canada* and Jacques Poulin's *Volkswagen Blues*", *Massachusetts Review*, n. 36, 1995, pp. 477-500: p. 486, cité par Nancy PEDRI, art. cit., p. 51.

15 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 391.

16 *Ibid.*, p. 399.

17 Anne-Marie MIRAGLIA, *op. cit.*, p. 123.



Ils regardèrent en particulier une très grande et très belle carte géographique de l'Amérique du Nord où l'on pouvait voir l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, un territoire qui s'étendait des régions arctiques au golfe du Mexique et qui, vers l'ouest, atteignait même les montagnes Rocheuses: c'était incroyable et très émouvant à regarder. Mais il y avait aussi une autre carte géographique, tout aussi impressionnante, qui montrait une Amérique du Nord avant l'arrivée des Blancs; la carte était jalonnée de noms de tribus indiennes, de noms que l'homme connaissait: les Cris, les Montagnais, les Iroquois, les Sioux, les Cheyennes, les Comanches, les Apaches, mais également une grande quantité de noms dont il n'avait jamais entendu parler de toute sa vie: les Chastacostas, les Shumans, les Miluks, les Wacos, les Karankawans, les Timucuas, les Potanos, les Yuchis, les Coahuitlecans, les Pascagoulas, les Tillamooks, les Maidus, les Possepatucks, les Alseas, les Chawshas, les Susquehannas, les Calusas.<sup>18</sup>

Au cœur de cette citation les deux différentes cartes mentales des deux protagonistes se matérialisent, bien qu'elles n'aient rien en commun. En effet, comme l'a montré L'HÉRAULT: "S'ils habitent un même présent, parcourent un même continent, leur façon de s'y rejoindre est conditionnée par leurs rapports imaginaires à cet espace présent, objectivement le même, et pourtant imaginativement différent"<sup>19</sup>. La réception de la carte est d'ailleurs indissociable de ses propres données mythiques et historiques: toute communication relative à l'espace repose sur un modèle intériorisé et socialement partagé, qui pourtant semble ici manquer complètement. Comme l'a écrit le géographe Christian JACOB:

La carte et sa toponymie font communiquer la géographie avec des formes de mythologies. Certaines sont éminemment sociales, normatisées, supports de l'idéologie et de la mémoire collectives. D'autres, au contraire, sont les mythologies intimes de l'individu, son paysage affectif, sa mémoire biographique, les résonances de sa sensibilité. En dépit des efforts des maîtres de géographie, une carte ne signifiera jamais tout à fait la même chose pour deux individus différents, tant elle peut véhiculer des informations de nature qualitative, voire existentielle.<sup>20</sup>

Si la carte ne peut dire jamais la même chose à deux personnes différentes, car elle véhicule des données physiques mais aussi des informations de nature existentielle, cette scission apparaît encore plus forte quand la mémoire appartient à une fille métisse d'origine indienne et à un homme blanc d'origines françaises. Rachel BOUVET a écrit à ce sujet que "Cartier et Champlain, comme bien d'autres explorateurs avant

18 Jacques POULIN, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, p. 20.

19 Pierre L'HÉRAULT, "Volkswagen blues: traverser les identités", *Voix et images*, vol. 15, n. 1, 1989, pp. 28-42, p. 30.

20 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 303.

et après eux, en nommant les lieux traversés, ont inventé, à l'aide des mots, un nouveau territoire dont les différents points seraient par la suite reconnus par tout un chacun<sup>21</sup>; ce processus de nomination accompli par les premiers explorateurs a pourtant effacé les noms des tribus indiennes et leur façon de penser le territoire, ce dont Pitsémine se fait la porte-parole. C'est ainsi que tout au long du voyage de Jack et de la Grande Sauterelle nous allons assister à un long travail de reconstruction de l'espace qui se réalise à travers la négociation des deux cartes mentales, ce qui s'avère nécessaire pour la définition d'un seul espace de référence qui est aussi, comme l'a souligné Pierre HÉBERT "négociation, parfois serrée, entre la mémoire et la conscience du présent, entre une identité imposée et une identité complètement ouverte"<sup>22</sup>. C'est ainsi que la juxtaposition des deux cartes introduit le soupçon entre les lignes, les formes et les toponymes: "Introduire le soupçon dans le regard consensuel qu'une société porte sur ses cartes [...] revient à remettre en cause un certain ordre du monde, un ordre de discours, une référence admise au fil des différentes étapes de la socialisation"<sup>23</sup>. C'est le même soupçon qui fera craquer l'image de Théo, des explorateurs et de la course à l'ouest au fil de la narration.

Le texte présente finalement un autre type de carte, c'est-à-dire "le stock invraisemblable de cartes routières"<sup>24</sup> qui sont gardées dans le minibus. Si les deux premières cartes que nous avons rencontrées représentaient l'Amérique des premiers explorateurs français, des colonisateurs, des *coureurs de bois* et des indiens avant l'arrivée des blancs, les cartes routières renvoient en revache au temps présent, celui dans lequel les deux personnages semblent identifier leur terrain d'entente. Les cartes routières sont d'ailleurs portatives et ont une fonction tout à fait différente par rapport aux autres: "La carte portative semble se prêter davantage à l'action, au déplacement, à la gestion de l'espace en temps réel – le temps de la marche, de la chasse, de l'embuscade, de la bataille"<sup>25</sup>. Loin de vouloir immobiliser le regard humain sur leur contenu, ces cartes semblent au contraire l'ouvrir sans arrêt sur le paysage réel.

### *Cartes, fleuves et imaginaire*

Si le voyage des deux personnages suit de près les expériences des premiers explorateurs qui s'apprêtaient à découvrir l'Amérique,

---

21 Rachel BOUVET, *op. cit.*, p. 15-16.

22 Pierre HÉBERT, *op. cit.*, p. 30.

23 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 354.

24 Jacques POULIN, *op. cit.*, p. 26.

25 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 114.



comme le premier chapitre nous laisse entendre, il ne pourra par conséquent que suivre le cours des fleuves: ce n'est en effet qu'au long des rivières qu'on peut suivre le progrès des explorations et les colonisations du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles. Le voyage se déroule selon la grande figure mythique de la "remontée des fleuves". Quel est donc le rapport entre les cours d'eau et le principe cartographique qui organise le roman ? Les fleuves semblent jouer un rôle fondamental dans le roman et dans la carte initiale, car ils brisent le paysage en creusant l'espace nécessaire pour un retour en arrière vers la mémoire affective ou culturelle, ou en avant vers le rêve et la fantaisie, en offrant en même temps une vision détaillée du voyage que la carte avait déjà révélé au lecteur dans sa forme schématique. C'est en effet le long des rivières que prendra corps l'itinéraire verbal censé donner du sens à l'espace: le paysage se fait et se défait à travers les histoires que les personnages racontent et se racontent, c'est à dire celles qu'Anne-Marie MIRAGLIA<sup>26</sup> et Pierre HÉBERT<sup>27</sup> ont appelé, sous le signe de GENETTE, des métarécits: des histoires brèves et des digressions situées dans le cadre de l'histoire principale. Ce sont les fleuves et les lignes tracées sur la carte qui tissent le lien fondamental entre tous les métarécits, tout en rassemblant les histoires qui permettent aux deux personnages de construire leur espace commun. Tout cela renforce l'idée des fleuves, et du Saint-Laurent tout particulièrement, à concevoir comme "un réservoir de souvenirs individuels potentiellement inépuisable, mais [qui] se conçoit également (et surtout) comme une chaîne de lieux chargés de souvenirs, de vestiges matériels et [...] de récits et de poèmes"<sup>28</sup>. C'est ainsi que "la carte renfermée sur elle-même, microcosme graphique et sémiologique bien encadré, s'ouvre alors sur une certaine forme d'infini, celui de la mémoire, de la culture, de la bibliothèque"<sup>29</sup>. Tout au long de l'itinéraire parcouru par Jack et Pitsémine, la carte se trouve également en rapport étroit avec la grande bibliothèque que les voyageurs emportent avec eux dans le minibus. Il s'agit toutefois d'une relation métonymique, car la plupart des informations que cette carte véhicule puisent leurs racines dans des sources livresques. "Les allusions à des ouvrages historiques – écrit MIRAGLIA – permettent le dédoublement spatio-temporel du parcours de Jack Waterman e de la Grande Sauterelle. Dans *Volkswagen Blues*, l'espace est à la fois

26 Anne-Marie MIRAGLIA, *op. cit.*, p. 84.

27 Pierre HÉBERT, *op. cit.*, p. 89.

28 Sébastien CÔTÉ et Charles DOUTRELEPONT, "Le fleuve et la mémoire de l'eau: entre Cartier et Aubert de Gaspé", in Anne CAUMARTIN, Julien GOYETTE, Karine HÉBERT e Martine Emmanuelle LAPOINTE, *Je me souviens, j'imagine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, à paraître: [http://www.ledevoir.com/documents/pdf/fleuve\\_memoire.pdf](http://www.ledevoir.com/documents/pdf/fleuve_memoire.pdf)

29 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 322.

géographique, historique et littéraire”<sup>30</sup>. Selon Anne-Marie MIRAGLIA, l’intertexte historique le plus révélateur du mythe américain et plus directement impliqué dans la création et l’interprétation du roman est le guide touristique *The Oregon Trail Revisited*: “Tous les renseignements dont ils avaient besoin se trouvaient dans *The Oregon Trail Revisited*. Ce livre non seulement leur disait où passait la vieille piste et comment s’y rendre, mais en plus il leur fournissait des données sur chacun des sites historiques et il rapportait même quelques passages des journaux que les émigrants avaient rédigés au cours du voyage”<sup>31</sup>. Le livre de Gregory M. FRANZWA les conduira en effet à travers les États-Unis le long de la piste de l’Oregon et puis vers la piste de la Californie; ce livre sera le guide historique des personnages dans la deuxième partie de leur voyage, tout comme le stock des cartes routières demeurera leur incontestable guide géographique.

Abordons maintenant les parties du roman qui se développent sur la serpentine hydrographique. Au niveau énonciatif, la rencontre avec le fleuve se traduit toujours en de longues digressions qui interrompent la linéarité chronologique du récit et qui en même temps le font avancer, comme s’il s’agissait de pièces à mettre ensemble pour reconstruire l’environnement géographique immédiat. La narration suit donc la sinuosité graphique et les irrégularités du fleuve. On pourrait dire que comme le voyage entrepris par les deux personnages est sans cesse interrompu par des divagations entre les lignes de la carte, la narration s’ouvre à son tour à des digressions, des détails et des métadiscours ininterrompus. D’ailleurs, comme Lise GAUVIN l’a remarqué, le roman est “celui de l’écrivain qui pose l’écriture comme errance, non-savoir absolu, métissage entre textes déjà connus et une quotidienneté imprévisible”<sup>32</sup>.

La première manifestation de ce principe narratif se fait jour dans le deuxième chapitre “La légende de l’Eldorado”, qui se déroule sur le littoral du Golfe Saint-Laurent dans le cadre d’un dialogue entre Jack et Pitsémine sur leurs différentes mémoires historiques. L’histoire de l’Eldorado narrée sur les berges du Saint-Laurent brise la tension dialogique en inaugurant dans le roman une technique narrative, celle de la digression – qui concerne dans ce cas la mémoire collective – qui va structurer le roman et qui est souvent liée à la présence des fleuves. Dans le troisième chapitre aussi, une fois les personnages arrivés à la maison de Jack, qui “donnait une très large vue sur le fleuve, la

---

30 Anne-Marie MIRAGLIA, *op. cit.*, p. 123.

31 *Ibid.*, p. 165.

32 Lise GAUVIN, “Le palimpseste poulinien: réécriture, emprunts, autotextualités”, *Romanica Silesiana*, n. 2, 2007, pp. 190-203.

rive sud et même le pont de l'île d'Orléans”<sup>33</sup>, une *vague de souvenirs* investit Jack et le ramène à la maison de son enfance située au bord du fleuve:

La façon la plus excitante de franchir cette distance, pendant l'hiver, c'était de glisser en traîneau sur la surface gelée d'un ruisseau qui passait à proximité de la maison et allait se jeter dans la rivière; le ruisseau n'avait pas de nom et il était souterrain: il coulait sous le jardin de la maison, sous le garage du voisin, sous un terrain vague [...] c'était une aventure terrifiante que de se trouver à plat ventre sur un traîneau dans ce tunnel obscur et glacial où l'on prenait rapidement de la vitesse et où, si on s'écartait le moins du tracé que Théo avait établi, on risquait à tout moment de se fracasser la tête sur une roche ou de s'enfoncer dans un des remous du ruisseau sans nom.<sup>34</sup>

Dans une interview de 1989 publiée dans *Voix et Images*, POULIN dira que ce passage – qui a été lu comme une “image de vitesse, de dérapage, de perte de contrôle offerte comme analogie à l'écriture” – confirme que l'écriture et l'objet de l'écriture (le fleuve et les glissades sur le fleuve) sont liés au concept de dérive et de manque de contrôle: “dans plusieurs de mes histoires, le personnage a l'impression qu'il perd le contrôle quand il écrit, qu'il s'en va à la dérive, qu'il ne sait pas trop où ça va le mener”<sup>35</sup>.

Dans le sillon de ces digressions, le fleuve dessine une carte géographique connotée émotivement, qui débouche sur l'évènement narratif représenté, dans ce cas particulier, par la mémoire subjective du personnage:

Jack parla encore un peu de la rivière. Une grande partie des souvenirs qu'il avait en commun avec son frère étaient associés à cette rivière. [...] *Il se rappelait*, par exemple, une chose très ancienne: des hommes découpaient des blocs de glace *sur la rivière* au moyen d'une scie, et ces blocs de glace, conservés sous des amoncellements de sciure de bois, servaient à réfrigérer les aliments dans la glacière des maisons pendant l'été. *Il se rappelait* également que l'on déblayait une patinoire en forme de cercle *sur la rivière* et que, pour réchauffer les patineurs et les éclairer durant la nuit, on faisait brûler les vieux pneus au milieu du cercle. *Il se rappelait* que son frère et lui se rendaient dans la forêt, *de l'autre côté de la rivière*, où ils attrapaient des lièvres avec des collets en fil de laiton. Il se rappelait...<sup>36</sup>

L'emploi anaphorique du syntagme “Il se rappelait” associé au mot “rivière” fait du Saint-Laurent l'élément catalyseur de la mémoire de

33 Jacques POULIN, *op. cit.*, p. 33.

34 *Ibid.*, p. 34.

35 Jean-Pierre LAPOINTE et Yves THOMAS, “Entretien avec Jacques Poulin”, *Voix et Images*, vol. 15, n. 1, 1989, p. 13.

36 Jacques POULIN, *op. cit.*, p. 35 (c'est nous qui soulignons).

Jack: les souvenirs émergent, se forment, se développent comme des ondes; et comme des ondes ils s'écoulent, s'en vont, ou submergent les personnages. Jack e Pitsémine sont décrits dès le début du roman comme des "archéologues du paysage", de véritables explorateurs à la recherche de mémoires personnelles et collectives et à la quête d'une nouvelle forme de géographie personnelle connotée émotivement. Il faut aussi ajouter que toutes les fois que Jack se souvient de quelque chose, le lexique et les métaphores qui en caractérisent les discours renvoient au domaine aquatique. Cela est tout particulièrement évident dans le treizième chapitre, "Un flot de souvenirs":

Comme il sortait du musée, un *flot* de souvenirs *déferla* sur lui de façon inattendue. Les souvenirs de l'homme n'étaient pas originaux, ils étaient même très ordinaires et semblables à ceux de tout le monde: une femme qui part avec un autre, une image de soi-même qui s'écroule, des illusions qui se perdent – mais parfois ils lui revenaient en mémoire avec tant de force qu'il en était *submergé*.<sup>37</sup>

et aussi dans le *Complexe du scaphandrier* du quinzième chapitre:

Un état pathologique dans lequel on se renferme quand on est en présence des difficultés qui paraissent insurmontables [...] On sent qu'il est absolument nécessaire de se protéger, alors on s'enferme dans le scaphandre [...] Ensuite on descend lentement dans l'eau par l'échelle du bateau. On est à l'abri dans le scaphandre. L'eau ne paraît pas trop froide. On descend de plus en plus et la lumière diminue. La pénombre est très agréable et c'est très réconfortant aussi de savoir qu'il y a quelqu'un à la surface de l'eau qui veille sur nous et actionne la pompe servant à nous fournir de l'air. On se sent en sécurité et on continue à descendre. Finalement on arrive au fond de l'eau: c'est le calme et on est très bien. Il y a un tout petit peu de lumière. On n'a presque pas envie de bouger. On est dans un nouveau monde.<sup>38</sup>

Si l'image du glissement sur la rivière liait l'écriture à l'idée de la dérive et de la perte de contrôle, le complexe du scaphandrier unit en revanche l'écriture à l'idée de la mort. Dans le même chapitre, avant d'expliquer en quoi consiste ce complexe, Jack affirme à ce propos:

Il y a des gens qui disent que l'écriture est une façon de vivre; moi, je pense que c'est aussi une façon de ne pas vivre. Je veux dire: vous vous enfermez dans un livre, dans une histoire, et vous ne faites pas très attention à ce qui se passe autour de vous et un beau jour la personne que vous aimez le plus au monde s'en va avec quelqu'un dont vous n'avez même pas entendu parler.<sup>39</sup>

37 *Ibid.*, p. 123 (c'est nous qui soulignons).

38 *Ibid.*, pp. 146-147.

39 *Ibid.*, p. 136.

Ce lien entre l'écriture, l'eau et la mort reviendra, comme on verra par la suite, dans la deuxième partie du voyage de Jack et Pitsémine.

Pour revenir aux événements narratifs qui découlent du fleuve, un épisode fondamental a lieu dans le chapitre intitulé "Mille îles". C'est le moment où les deux personnages du roman prennent la route qui côtoie le Saint-Laurent jusqu'à Ivy Lea. Ici l'action semble reposer sur un principe cartographique assez prononcé qui se manifeste par le biais d'une double stratégie narrative: d'abord à travers le détail d'une écriture riche en coordonnées spatiales et routières qu'on peut suivre de près sur une carte géographique; mais aussi par la résurgence constante de l'image de la carte du début qui réapparaît au fil du roman et que le narrateur enrichit de détails de plus en plus précis le long des chapitres: nous voici revenus à la dialectique entre une vision schématique d'ensemble et des visions détaillées et partielles. Les aires blanches sur la carte muette initiale deviennent une sorte d'écran sur lequel projeter ces traits de vie et de mémoire, parfois marginaux et invisibles au lecteur, que Jack et Pitsémine mettent au jour dans leur expérience en direct et de près.

C'est ainsi qu'une carte nouvelle va se dessiner qui s'ouvre à des signes de sociabilité très forts et en mesure d'accueillir des projections imaginaires. L'écriture a donc la fonction d'une loupe, voire d'un verre grossissant qui d'un côté fournit des détails géographiques et cartographiques tout court – comme les autoroutes, les toponymes des pays, des villes et des lacs qui ne sont pas présents sur la carte géographique du début du roman – et de l'autre ajoute une dimension nouvelle à la narration, celle des souvenirs et des histoires qui ont marqué les lieux et qui surgissent de ces mêmes eaux. L'écriture ramène le monde allongé, déroulé sur la carte géographique à sa propre tridimensionnalité. C'est ainsi que Pitsémine se laisse emporter par le charme du paysage fluvial:

La fille était occupée à regarder le fleuve et les îles. Il y avait vraiment toutes sortes d'îles, des petites et des grandes, et elles étaient toutes habitées, même les plus petites. Juste en face du camping, il y avait une île toute petite sur laquelle se trouvait une maison sur pilotis qui la recouvrait entièrement et prenait toute la place. Quelque part au milieu du fleuve, une frontière imaginaire séparait le Canada et les États-Unis.<sup>40</sup>

Il s'agit de détails qui découlent de l'observation directe du paysage environnant; cependant c'est l'observation du paysage physique qui entoure le fleuve qui fait plonger la protagoniste dans le rêve:

---

40 *Ibid.*, p. 54.

- Je ne pense pas, dit-elle doucement. Je rêve.
- Les rêves sont comme les îles, murmura-t-elle. Alors on est tout seul quand on rêve et ça ne peut pas être autrement. Vous comprenez ?<sup>41</sup>

La mise au point du paysage est possible non seulement à travers les images enregistrées à travers l'observation directe, mais aussi par les images oniriques ou liées à la dimension de l'imaginaire, qui deviennent des messages territoriaux anthropologiquement importants et dont les personnages veulent laisser une trace dans le texte. C'est ainsi que la fille explique son rêve les yeux ouverts:

- Je rêvais aux grands canots d'écorce.  
[...]
- Dans son rêve, il n'y avait pas seulement le canots des Indiens, mais aussi les très grands canots de 10 à 12 mètres fabriqués par les voyageurs pour la traite des fourrures sur le Saint-Laurent et sur les Grands Lacs; appelés "canots du maître", ils étaient montés par 14 hommes. Bien sûr, tous les canots n'étaient pas aussi grands. La plupart mesuraient environ 8 mètres de longueur; ils étaient très élégants, pointus aux deux bouts, et pouvaient loger une dizaine d'hommes.<sup>42</sup>

Après avoir écouté Pitsémine, Jack aussi s'enfonce dans le rêve:

L'homme avait une passion démesurée pour les mots et il n'était pas éloigné de croire que cette fille, en prononçant un mot magique, était capable de faire apparaître devant leurs yeux un convoi de grands canots qui allait se faufiler entre les îles et se fondre dans la nuit en soulevant derrière eux une houle assez forte pour faire danser un long moment les lumières qui venaient de s'allumer sur les îles et se reflétaient dans l'eau calme du fleuve.<sup>43</sup>

La parole est donc le moyen qui permet de mettre en mouvement le paysage et d'attribuer du dynamisme à la carte qui conduit les personnages de l'embouchure du Saint-Laurent à San Francisco.

Une fois arrivés aux États-Unis, les personnages abandonnent le cours du Saint-Laurent et rencontrent un autre grand fleuve d'Amérique, le Mississippi, qui provoque chez eux une émotion très forte:

[...] Ils comprirent tous les deux et sans avoir besoin de se dire un mot que c'était le Mississippi, le Père des Eaux, le fleuve qui séparait l'Amérique en deux et qui reliait le Nord et le Sud, le grand fleuve de Louis Jolliet et du père Marquette, le fleuve sacré des Indiens, le fleuve des esclaves noirs et du coton, le fleuve de Mark Twain et de Faulkner, du jazz et des bayous, le

---

41 *Ibid.*, p. 55.

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*, p. 56.

fleuve mythique et légendaire dont on disait qu'il se confondait avec l'âme de l'Amérique.<sup>44</sup>

Même si Jack et Pitsémine ne sont pas états-uniens, le fleuve Mississippi "suscite chez eux une série d'associations et de lieux communs identiques"<sup>45</sup>. Les deux personnages semblent avoir en commun toute une série de mythes, d'images et de références culturelles liés au grand fleuve des États-Unis; et pourtant la connotation du fleuve demeure ambiguë, car elle est associée à la mort à partir de la description de l'odeur de ses eaux: "C'était une odeur humide et accablante, épaisse et comme un peu vaseuse, semblable à ce que l'on pouvait sentir dans un sous-bois marécageux, un mélange d'eau, de terre et de plantes, une odeur d'eau boueuse et de mousse vieillie"<sup>46</sup>. Ce sont des eaux boueuses, lourdes, accablées de mémoire. Ce n'est pas étonnant donc de retrouver des vieux qui regardent le fleuve qui coule. Selon Jack, ils y contemplent en réalité leur propre mort:

Ce que les vieux contemplent, quand ils rêvent au bord d'un cours d'eau, c'est leur propre mort; je suis maintenant assez vieux pour le savoir. Et moi, je m'approche d'eux parce qu'au fond de moi, il y a une ou deux questions que je voudrais leur poser. Des questions que je me pose depuis longtemps. Je voudrais qu'ils me disent ce qu'ils aperçoivent de l'autre côté et s'ils ont trouvé comment on fait pour traverser. Voilà, c'est tout.<sup>47</sup>

D'ailleurs aux États-Unis les fleuves et les rivières sont notamment porteurs de mémoires douloureuses: c'est la mémoire historique de Pitsémine qui se dénoue à travers les fleuves et les ruisseaux et qui en lie indissolublement la matière avec la mort. Pitsémine rappelle à plusieurs reprises les massacres dont les Européens ont été coupables. Malgré cela, la première digression historique reconstruit le massacre des Illinois par d'autres indiens le long de la rivière homonyme (nous nous référons au chapitre onzième, "Le rocher de la famine"). Les deux personnages sont en train d'aller au Starved Rock State Park, où Pitsémine narre l'histoire de la tribu indienne disparue. À la fin de son récit, "Le soleil était couché depuis un bon moment et la rivière Illinois avait une teinte mauve"<sup>48</sup>. La violence parcourt les lieux à travers les lignes de la carte, le long des eaux de l'Illinois et des lieux qui deviennent couleur mauve. Anne-Marie MIRAGLIA a bien souligné à ce sujet comment

44 *Ibid.*, pp. 117-118.

45 Anne-Marie MIRAGLIA, "L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin", *Urgences*, n. 34, 1991, pp. 34-45: p. 35.

46 Jacques POULIN, *op.cit.*, p. 117.

47 *Ibid.*, p. 119.

48 *Ibid.*, p.116.



Les nombreux récits faits par la Métisse sur l'extermination des Indiens révèlent que les facettes matérielles et spirituelles de l'Amérique et du rêve américain sont irréconciliables: la quête de richesses et l'éclatement de la violence sont intrinsèques à l'établissement de l'Amérique.<sup>49</sup>

Dans *Volkswagen Blues* les récits historiques de Pitsémine entrent en conflit avec les souvenirs d'enfance de Jack, qui sont liés aux figures mythiques des explorateurs de la Nouvelle-France jusqu'à la radicale remise en question non seulement de sa carte mentale, mais aussi du rêve américain et de l'Amérique tout court: "On commence à lire l'histoire de l'Amérique et il y a de la violence partout. On dirait que toute l'Amérique a été construite sur la violence"<sup>50</sup>. Ce n'est pas un hasard si Jack connaîtra une forte crise à Saint-Louis, la ville traversée par le Mississippi, une crise que nous avons déjà connue sous la forme du "Complexe du scaphandrier". Finalement, une fois retrouvé Théo paralytique et incapable de reconnaître son frère, les deux personnages se sépareront: Jack retournera au Québec et Pitsémine continuera son voyage sur le vieux minibus. Avant de se quitter, la Grande Sauterelle citera une phrase où ce n'est pas difficile de remarquer encore une fois l'importance capitale des cours d'eau dans l'économie du roman:

Il y a une phrase de Daniel Boone que j'aime beaucoup, dit-elle en conduisant le minibus vers un parking. Je ne me souviens pas où j'ai lu ça, mais il disait: "Je me sens parfois, comme une feuille sur un torrent. Elle peut tourner, tourbillonner et se retourner, mais elle va toujours vers l'avant".<sup>51</sup>

Pierre L'HÉRAULT a constaté que cette phrase résume une disposition particulière de personnages "saisis comme récepteurs actifs, sensibles et ouverts à la modification, plus attentifs à l'imprévu des détours des petites routes qu'à l'uniformité de l'autoroute"<sup>52</sup>. Si les personnages demeurent des récepteurs actifs, sensibles et ouverts, la même chose peut être dite pour les espaces. Dans *Volkswagen Blues* les cartes ont été mélangées et confondues jusqu'à créer un paysage métis, hybride et conforme à celui qui a été représenté à l'époque où le livre a été conçu et lié à une culture et à une identité collective qui, comme L'HÉRAULT l'a remarqué, "ne peuvent plus être vues comme pures, mais nécessairement métisses, non contraintes en des frontières étanches, mais en quelque sorte transfrontalières, lieux de croisement, de confluence"<sup>53</sup>.

49 Anne-Marie MIRAGLIA, "L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin", cit., p. 43.

50 Jacques POULIN, *op.cit.*, p. 129.

51 *Ibid.*, p. 289.

52 Pierre L'HÉRAULT, *op.cit.*, p. 30.

53 *Ibid.*, p. 28.

## Références bibliographiques

- Françoise BAYLE PETRELLI, “Le fleuve, voie royale de la quête identitaire dans l’œuvre de Jacques Poulin”, in *Acqua. Realtà e metafora*, Actes du XI<sup>e</sup> Colloque international de l’Associazione Italiana di Studi Canadesi, Roma, Semar, 1998, pp. 235-243.
- Rachel BOUVET, “La carte dans une perspective géopoétique”, in Rachel BOUVET, Hélène GUY et Éric WADDEL (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d’encrier, 2008, pp. 11-32.
- Sébastien CÔTÉ et Charles DOUTRELEPONT, “Le fleuve et la mémoire de l’eau: entre Cartier et Aubert de Gaspé”, in Anne CAUMARTIN, Julien GOYETTE, Karine HÉBERT et Martine Emmanuelle LAPOINTE, *Je me souviens, j’imagine*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, à paraître: [http://www.ledevoir.com/documents/pdf/fleuve\\_memoire.pdf](http://www.ledevoir.com/documents/pdf/fleuve_memoire.pdf).
- Jean-Pierre LAPOINTE et Yves THOMAS, “Entretien avec Jacques Poulin”, *Voix et Images*, vol. 15, n. 1, 1989, pp. 8-14.
- Lise GAUVIN, “Le palimpseste poulinien: réécriture, emprunts, autotextualités”, *Romanica Silesiana*, n. 2, 2007, pp. 190-203.
- Pierre HÉBERT, *Jacques Poulin: la création d’un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l’Université d’Ottawa, 1997.
- Christian JACOB, *L’empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Pierre L’HÉRAULT, “Volkswagen blues: traverser les identités”, *Voix et images*, vol. 15, n. 1, 1989, pp. 28-42.
- Anne-Marie MIRAGLIA, “L’Amérique et l’américanité chez Jacques Poulin”, *Urgences*, n. 34, 1991, pp. 34-45.
- Anne-Marie MIRAGLIA, *L’écriture de l’autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Balzac, 1993.
- Nancy PEDRI, “Cartographic Explorations of Self in Micheal Ondaatje’s *Running in the Family* and Jacques Poulin’s *Volkswagen Blues*”, *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d’études canadiennes*, n. 38, 2008, pp. 41-60.
- Jacques POULIN, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984.
- Adam Paul WEISMAN, “Postcolonialism in North America: Imaginative Colonization in Henry David Thoreau’s *A Yankee in Canada* and Jacques Poulin’s *Volkswagen Blues*”, *Massachusetts Review*, n. 36, 1995, pp. 477-500.

## Abstract

*In Jacques Poulin’s Volkswagen Blues maps are not only a fundamental part of a physical, imaginary and identity space, but also the pivotal structure of a complex narrative space. This paper will focus on how Saint-Laurent and other rivers find a place in this widest cartographic imagination, considered as the symbolic and ordering principle of the novel. Christian Jacob’s thoughts and reflections on the history of car-*

*tography will serve as the basis of our novel's analysis, which aspires to create a dialogue between literature and cartography.*

*Mots clés*

Cartographie et littérature, imaginaire, espace, cartes géographiques