

Article

« Jacques Poulin : de la représentation de l'espace à l'espace de la représentation »

Pierre Hébert

Études françaises, vol. 21, n° 3, 1985, p. 37-53.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036868ar>

DOI: 10.7202/036868ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Jacques Poulin : de la représentation de l'espace à l'espace de la représentation

PIERRE HÉBERT

Toute œuvre, par un jeu de signalisation, indique une porte d'entrée qui en permet l'exploration intérieure. Le cas de Jacques Poulin intéresse particulièrement car, tout au long de ses six romans, la récurrence des personnages, des thèmes, des objets invite à une saisie unifiée de la production tout entière. Le romancier s'explique ainsi : «D'un livre à l'autre, je reprends les mêmes thèmes, les mêmes sentiments, les mêmes idées et j'essaie d'exprimer plus clairement le petit nombre de choses que j'ai à dire¹.» Cette modestie n'arrive cependant pas à cacher la complexité des romans. Or, que réclame pareille récurrence, si ce n'est d'être saisie comme principe unificateur des textes? Voilà pourquoi François Ricard envisage cette œuvre comme une totalité en train de se faire, où la substance importe moins que les relations, où le récit singulier veut que l'on interroge «des continuités, les contrastes, les récurrences qui le lient à la production antérieure de l'écrivain, c'est-à-dire la permanence et l'évolution de certains thèmes, de certaines formes, de certaines interrogations, de certaine vision du monde propres à cet écrivain²».

Si ce jeu de renvois n'a échappé à personne, il s'est pourtant limité dans presque tous les cas aux retours des personnages —

1 Entretien avec Jacques Poulin, *Québec français*, 34, mai 1979, p. 33

2 François Ricard, «Jacques Poulin de la douceur à la mort», *Liberte*, 16 5-6, 1984, p. 98

chats inclus —, à la présence d'objets — l'échelle, le bateau, l'auto de course, etc. —, ou à des thèmes tels la douceur et la mort. Une catégorie essentielle chez Poulin n'a cependant pas été envisagée comme principe sinon de cohérence, du moins de cohésion : l'espace. Car si tout récit s'inscrit autant dans l'espace que dans le temps, ceux de Poulin marquent étroitement leurs événements par la spatialité, que ce soit le Vieux Québec, un chalet sur pilotis, une piste de course, une île ou un voyage de Gaspé à San Francisco. D'entrée de jeu, tous les exergues, sauf dans *les Grandes Marées*, dénotent le déplacement et l'espace. Ainsi la « pierre en marche vers l'extase » de *Mon cheval pour un royaume*, le « soir qui s'est fait bateau » dans *Jimmy*, le « voyageur sans titre de transport » de *Faites de beaux rêves*, l'évocation du « voyage » du *Cœur de la baleine bleue*, la carte de la piste de l'Oregon dans *Volkswagen Blues*.

Les études sur l'espace n'ont pas encore le raffinement des catégories voisines, tel le temps. C'est pourquoi, dans une première partie, l'on ne posera qu'une approche simple mais opératoire de la spatialité; il sera ensuite possible, à l'aide de quelques principes plutôt que d'un modèle, de décrire l'articulation de base de l'espace chez Poulin, en dégagant certains invariants spatiaux qui constituent ce qui sera appelé l'eutopie; dans un troisième temps, l'articulation élémentaire de l'espace permettra de caractériser la spatialité de chaque récit dans une perspective respectant à la fois l'unité du concept d'eutopie et la position différentielle des œuvres.

1. PRINCIPES THÉORIQUES

Iouri Lotman affirme que « le système des caractéristiques spatiales des textes culturels, lorsqu'il est isolé comme système indépendant, peut servir de métalangage en vue de leur description uniforme³ ». Ailleurs, Lotman montre bien comment le métalangage spatial permet une description unifiée et dynamique et que, au surplus, le modèle spatial du monde peut devenir « dans ces textes un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi des caractéristiques non spatiales⁴ ».

Pareilles affirmations ne résolvent cependant pas tous les problèmes. si l'orientation est donnée, la pratique appelle à son

3 Iouri Lotman, « On the Metalanguage of a Typological Description of Culture », *Semiotica*, 14, p. 102 (je traduis), cité par Karin M. Boklund, « On the Spatial and Cultural Characteristics of Courtly Romance », dans *Semiotics and Dialectics: Ideology and the Text*, Peter V. Zima (édit.), Amsterdam, John Benjamin B.V., 1981, p. 387.

4 Iouri Lotman, *la Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 313.

tour quelques précisions. La plus importante consiste à établir une distinction entre l'eutopie et la cacotopie. L'on entendra, par eutopie, la conjonction «d'éléments de qualité» et l'extension de «leur champ d'application à la limite de leurs possibilités⁵». L'eutopie désigne l'espace positif à l'intérieur duquel le déplacement apparaît souhaitable. Or, comme «tout topos détermine une hétérotopie», l'existence d'une cacotopie, espace négatif et, partant, de dégradation, s'ensuit tout naturellement.

L'on est ainsi conduit à identifier tout d'abord une eutopie commune aux six romans de Poulin pour obtenir, par cet arpentage de «l'espace idéal», le cadastre à partir duquel chaque œuvre pourra ensuite être étudiée successivement quant à l'articulation spécifique du rapport eutopie/cacotopie et du mouvement qu'elle manifeste.

2. L'ÉTABLISSEMENT DE L'EUTOPIE

L'analyse séquentielle des romans de Poulin s'effectuera d'autant mieux, sur le plan spatial, que l'on aura fait apparaître au préalable un principe organisateur de l'espace. Et, ces récits se déroulant manifestement en termes de quête, il semble opportun de chercher ce principe centripète du côté de l'eutopie, manifestation d'un espace matriciel.

Une première présence de l'eutopie se trouve dans cette séquence particulièrement importante de *Mon cheval pour un royaume* où Pierre monte dans la calèche de Simon, lors de leur première rencontre : la calèche se met «à descendre la rue» et, «au bas», se produit une sensation étrange : «Simon parlait d'une voix basse et sourde, étrangement monotone, et il mélangeait comme un magicien la brume, les fleurs, la mer, les algues. Je comprenais peu et me sentais confusément au seuil d'un monde mystérieux [...]» (*MCPR*, 26). L'espace s'offre ici comme un agencement dynamique de lieux, le haut et le bas, rattachés par le déplacement du personnage de haut en bas, sorte de passage du connu à l'inconnu, du monde familier au «monde mystérieux». Cette recherche du bas apparaît avec encore plus de netteté dans une autre séquence similaire où Pierre, Simon et Nathalie quittent la route pour accéder à un nouveau lieu :

Le sentier, très long, n'en finit pas de descendre; à petits coups. Ici, c'est la paix ou le vide. Absence, presque totale, de bruit [...]. Nous marchons dans un couloir d'ombre. Il y

5. Claude-Gilbert Dubois, «Éléments pour une géométrie des non-lieux», *Romanisme*, 1-2, 1971, p. 191.

a longtemps que nous marchons. L'ombre s'épaissit. Les arbres sont grands, minces; les plus longs touchent encore la lumière du soleil (*MCPR*, 34-35).

Ces deux séquences caractérisent dans une première approche la structure élémentaire de l'eutopie : le haut, espace du soleil, le bas, lieu de l'eau, des algues, de l'ombre, de la paix et, de l'un à l'autre, la descente par un sentier.

À première vue cependant, *Jimmy* rompt avec une telle présentation de l'eutopie. La dérive, le mouvement sans but s'imposent davantage, évoquant une configuration plutôt horizontale que verticale; et si l'écroulement du chalet peut être perçu comme un mouvement vers le bas, il faut le considérer comme un effondrement, un bas somme toute non consistant : «tu te demandes si les choses ne sont pas parties à la dérive, comme le chalet pourrait le faire [...]» (*J*, 46). L'eutopie ne peut-elle exister pour autant? Repérons-la à travers cette excursion souhaitée par Jimmy, avec Mary, sur la mer des Sargasses : «Une chose que j'aimerais, avoue Jimmy, c'est faire un tour avec Mary sur le radeau pneumatique» (*J*, 111). Voilà un déplacement souhaité qui s'inscrit dans l'eutopie : un homme, une femme, un déplacement sur la mer des Sargasses, mais un déplacement orienté, comme auparavant ce même voyage avec Mamie qui donnait l'impression de voguer dans «les Mers du Sud» (*J*, 76), lieu d'où le soleil est absent (*J*, 77). Ce déplacement avec Mary ferait que «les choses ne partiraient pas à la dérive non plus» (*J*, 111). Mouvement, donc, qui suit lui aussi un axe de verticalité, mais en des termes nouveaux, Nord (implicite)/Sud, mouvement qui implique de plus la présence de la femme et une perspective ralentie.

Si *Jimmy* insère une courte séquence eutopique dans un récit où le mouvement de dérive domine, que dire du *Cœur de la baleine bleue*? Ce roman ne laisse pas entrevoir, de prime abord, une spatialisation particulièrement forte; néanmoins, on y retrouve des manifestations de l'eutopie, au moyen du «paysage rêvé» de Noël, en trois occasions. Noël se construit un monde imaginaire qu'il dépeint ainsi :

Sur le haut de la falaise, très escarpée, était installée une vaste maison de campagne où vivait une communauté de religieuses; les après-midi de soleil (c'était le milieu de l'été, dans mon histoire), on pouvait voir les sœurs, en longue filée blanche, descendre le sentier et venir s'asseoir sur les rochers qui s'avançaient dans l'eau (*CBB*, 102).

Le haut, le sentier, la descente, le bas, l'eau, éléments qui composaient le paysage de Pierre dans *Mon cheval*, procurent à Noël un sentiment d'aise, «un abri, un refuge» (CBB, 103), et cet espace est maintenant un lieu à habiter. Un peu plus loin, Charlie, la baleine bleue, se met à parler à Noël d'un espace qui s'insère bien dans son histoire, c'est-à-dire «d'un sentier qui descendait la falaise entre le village de Saint-Nicolas et la grève []» (CBB, 144). Ces deux manifestations de l'eutopie mènent tout droit à la fin du roman, où s'unifient tous ces lieux.

Du haut de la falaise, on voit une partie de la grève, le gros rocher et les cages d'anguilles qui émergent à moitié [] Je vois déjà s'ouvrir, à travers les arbres, l'étroit sentier qui nous mènera au pied de cette falaise où, derrière cette rangée d'arbres, au fond du jardin abandonné, nous découvrirons la maison d'enfants. C'est compliqué, les histoires de cœur. Ce paysage qui m'habite depuis toujours et dont je vais bientôt voir l'ensemble, ce n'est rien d'autre que l'enfance elle-même (CBB, 190-191).

C'est au bas de cette falaise que Noël se donnera la mort, croyant avoir terminé son voyage et atteint son pôle intérieur.

La saisie de l'espace se complique avec *Faites de beaux rêves*. Dans cette histoire de course d'automobiles, où relever les contours de l'espace idéal? On ne les retrouvera pas dans le mouvement même de la course, même si le pilote vit dans «un monde à part» (FBR, 26). C'est plutôt du côté du rêve d'Amadou, rêve au terme duquel il se sent «en paix» (FBR, 114), qu'apparaît un imaginaire en mouvement, celui d'une caravane d'immigrants avec Théo, le long de la piste de l'Oregon. Et Théo de dire, dans ce rêve, «que si on allait plus au Sud, plus loin que le Grand Canyon du Colorado, on pouvait trouver l'Or de la Californie et la Terre Promise» (FBR, 115). Rêve central, non seulement parce qu'il pose par anticipation la quête de *Volkswagen Blues*, mais aussi parce qu'il renforce la saisie de l'eutopie, de la quête du bas, du Sud, de l'Or, de l'harmonie.

L'eutopie n'est donc pas un lieu chez Poulin, mais bien le mouvement d'un lieu à un autre. Réside-t-elle dans l'accession au second lieu (le bas, le Sud)? dans la conjugaison des deux? Nous tenons pour l'instant que l'articulation optimale des lieux se déploie en une conjonction paradigmatique binaire, chapeauté par les couples haut/Nord, bas/Sud, et reliés par le sentier. Mais il y a plus. L'eutopie n'est jamais posée, dans les quatre premiers romans, comme élément organisateur de toute l'œuvre, étant

livrée au moyen d'une séquence toujours très brève. Rappelons la descente de Pierre, Simon et Nathalie, ou la balade sur la mer des Sargasses, d'à peine une page chacune; cette séquence apparaît dans *le Cœur de la baleine bleue*, à travers l'imaginaire de Noël, l'histoire racontée par Charlie ou la finale du récit; dans *Faites de beaux rêves*, l'eutopie est prise en charge par un «beau rêve» d'Amadou. Dans *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, ce n'est pas un changement de degré qui se produit, mais un changement de nature : l'eutopie se pose en principe qui régit le texte tout entier dans chacun de ces deux cas, au point de créer un second cycle dans l'œuvre de Poulin.

Voyons d'abord *les Grandes Marées*. La spatialité de l'île agence toutes les données du roman en une structure verticale aux extrêmes familiers : Maison du Nord et Maison du Sud, avec, pour les relier, le sentier. Mais pareille disposition ne peut être qualifiée d'eutopique que si elle représente un paysage humain d'harmonie. Tel sera le cas lorsque, seul moment de bonheur du récit — «On était bien dans l'île» (*GM*, 143), regrettera plus tard Marie — Teddy occupera la Maison du Nord, Marie, la Maison du Sud, et qu'en plus le Nord et le Sud s'harmoniseront, sans se fusionner : «Depuis que la fille était là, il avait l'impression que l'île était plus petite» (*GM*, 40). Le sentier, jonction entre le haut et le bas, en vient presque à s'abolir dans l'harmonie du Nord et du Sud. Disposition sans doute la plus totale, la plus accomplie dans toute l'œuvre de Poulin, cet équilibre Nord/Sud distribue, cadastre de nombreux autres éléments de nature non spatiale : au Nord, le travail des mots, de l'écriture, des habitudes, de la mesure et de la Raison (voir par exemple, *GM*, 42) et, au Sud, le repos, la chaleur, la lenteur (*GM*, 19, 47). L'arrivée des autres personnages bouleversera la structure eutopique; relevons, pour l'instant, que la réalisation même de l'état d'harmonie s'avère indissociable d'une représentation spatiale binaire. Le gommage de l'un de deux pôles rompt irrémédiablement ce fragile et rare équilibre.

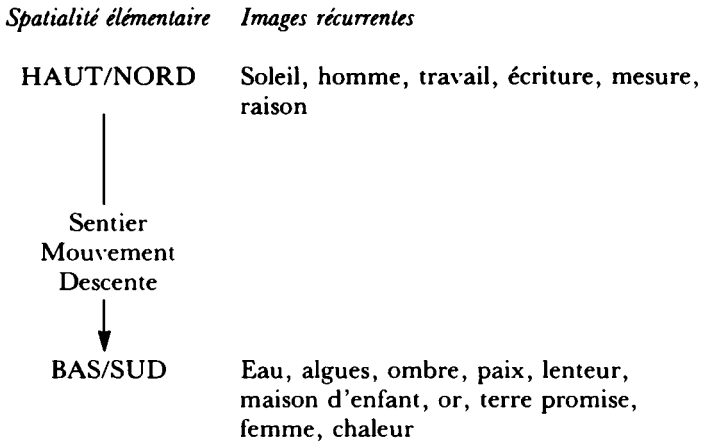
Volkswagen Blues ne se comprend dès lors qu'en rapport avec cette spatialisation de la quête de Jack et de la Grande Sauterelle et porte à son plus haut degré de dramatisation la quête du Sud. Non seulement y retrouve-t-on, fondement spatial, la fameuse piste de l'Oregon évoquée dans *Faites de beaux rêves* et dans *les Grandes Marées* (*GM*, 171), mais aussi n'en finit-on plus de relever dans ce roman toutes les indications qui appellent la recherche du Sud. Ainsi, deux cas patents : la légende de l'Eldorado et la murale de Rivera.

La légende de l'Eldorado, de l'homme d'or, se passe en Amérique du Sud, il va sans dire l'homme d'or plonge dans l'eau et sa beauté crée la légende d'une «contrée mystérieuse et riche qui était le royaume de l'or, l'*Eldorado*» (VB, 29) L'eau, l'or et le Sud parsèmeront tout le long de la piste de l'Oregon une multitude de signaux, à partir de la carte de Théo rangée dans le livre *The Golden Dream* (VB, 14), en passant par la vision de l'édifice torontois de la Royal Bank, qui rappelle l'or des incas et l'Eldorado et qui conduit à penser que «tous les rêves étaient encore possibles» (VB, 79), jusqu'à la vision fantastique du Golden Gate (VB, 255) Ce vaste déplacement vers le Sud répond ainsi à l'attrance du rêve, de l'or et de l'harmonie

La murale de Rivera sert aussi de panneau indicateur pour le bonheur, direction sud cette murale couvre les quatre murs de la pièce, mais Jack et la Grande Sauterelle aperçoivent, «sur le mur du côté sud, une petite tache rouge vif» (VB, 93), «le symbole du bonheur» (VB, 97-98) Il en sera de même pour le nom de Théo en rouge, sur le rocher (VB, 213-214), placé du côté sud, orientation privilégiée chez Théo, avec son chapeau de Camargue (sud de la France, milieu aqueux), ce frère dont Jack souhaite qu'il soit au pôle Sud, réchauffé par les manchots (VB, 62) Tous les déplacements des deux personnages à la recherche de Théo s'inscrivent dans l'espace eutopique de la piste de l'Oregon et sont émaillés d'indices conduisant irrémédiablement vers le Sud, l'or, le bonheur

Les six romans de Poulin participent donc d'une spatialité unique tous se situent, d'une manière ou d'une autre, sur un plan eutopique, selon la dimension verticale haut/bas, Nord/Sud, et manifestent une recherche, un déplacement souhaité vers le bas⁶ Cette structure matricielle pourrait être investie de nombreux éléments non spatiaux — et nous en avons signalé quelques-uns, tels le soleil, l'ombre, etc — mais il est moins important d'énumérer les unités du classement que de construire les paradigmes mêmes L'organisation spatiale des six romans, par rapport à ses aspects essentiels, peut être résumée dans le tableau suivant

6 Notons en passant que cette articulation des pôles privilégie le Sud et, par conséquent, s'accorde mal avec la perpétuation du mythe du Nord, tel que le propose, par exemple, Sylvie Choquette dans «L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin», *Études littéraires* («Littérature québécoise et américanité»), 8 1, avril 1975, p 45



Et il faut insister à nouveau sur la différence entre les quatre premiers romans d'une part, et *les Grandes Marées* et *Volkswagen Blues* d'autre part. Dans les quatre premiers, l'espace eutopique est livré comme fragment de l'œuvre et ne supporte jamais celle-ci; dans les deux derniers, l'eutopie enveloppe le récit entier et désigne la structure à partir de laquelle tous les autres éléments s'organisent. Le premier groupe serait celui de la représentation de l'espace, le second celui de l'espace de la représentation. Il s'agirait alors d'un élargissement fondamental vers une représentation qui se meut dans l'espace plutôt que d'un espace qui ne serait que l'une des facettes de la représentation.

Mais on n'a, jusqu'à présent, considéré que l'eutopie, négligeant une spatialité contraire, et sans tenir compte de la spécificité des œuvres. Cette réduction était nécessaire dans un premier temps, afin de défaire le nœud gordien à partir duquel rayonne chaque roman; et si l'on a vu se déployer la verticalité et le mouvement vers le bas, il faut maintenant compléter cette saisie en examinant les positions différentielles des récits en rapport avec ce principe descriptif central.

3. SPATIALITÉ ET DESCRIPTION DES ROMANS

Certes, les romans de Jacques Poulin ne sont pas tous d'égale valeur, et *Mon cheval pour un royaume* — «l'histoire la plus stupide parue en 1967⁷», ira jusqu'à dire son auteur — est peut-être le moins réussi de tous : on y retrouve un intellectualisme,

7. «Entrevue avec Jacques Poulin», *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 17.

«au mauvais sens du mot⁸», dont l'auteur s'éloignera avec un résultat heureux. Mais cela doit-il empêcher de voir dans cette œuvre le réservoir des thèmes et, plus particulièrement, de la spatialisation du monde propre aux récits de Poulin? On pense à Simon, par exemple, qui dit : «Moi, c'est peut-être une question d'âge, j'ai surtout le rêve vertical, comme les arbres, tandis que toi, comme le vent, tu as le rêve horizontal» (MCPR, 90). D'une telle phrase, poulin n'hésitera pas à décréter : «Je crois bien que c'est la phrase la plus stupide que j'aie jamais entendue!⁹» Pourtant se dévoilent de la sorte l'eutopie, à travers la verticalité, la cacotopie, au moyen de l'horizontalité, de même que l'éclatement final du récit, évasion verticale par le haut.

L'eutopie, dans *Mon cheval...*, apparaît dans trois scènes principales : la rue de la Fabrique, la taverne et l'amour. La rue de la Fabrique est une rue où l'on descend, une rue «douce, invitante» (MCPR, 15), féminine au surplus. La taverne La Chapelle est également un lieu de descente, «dans le ventre du Vieux Québec» (MCPR, 67), où l'on se rend «pour son plaisir» (MCPR, 15), afin que la carapace connaisse ses meilleures faiblesses (MCPR, 68). La descente ne désigne donc pas un mouvement innocent : orientée, elle vise le plaisir, le rejet de la carapace, qui est épaisseur, dureté, Raison, comme les livres et les pierres (MCPR, 110). Toutefois, dans les deux cas, la descente se clôt «sans avoir goûté son charme» (MCPR, 16) : «c'est raté» (MCPR, 68). L'accession au bas exige une longue et patiente initiation. Après la rue de la Fabrique et La Chapelle, que peut-il y avoir de spatial dans le troisième exemple, faire l'amour? Ici, c'est le phénomène inverse, c'est-à-dire un mouvement vers le haut. Après avoir fait l'amour, Pierre — comme plus tard Teddy — sent le froid l'envahir, de bas en haut, jusqu'à la tête, lieu de la Raison, d'une «petite flamme [...], reflet d'une lucidité qui voulait passer inaperçue» (MCPR, 84). Ce qui survit à la «masse liquide», c'est une carapace, celle-là même qui parfois s'effritait à La Chapelle. La quête de Pierre, son obsession du haut (la tête, la lucidité, le feu, la carapace, la Raison) l'amènent à rechercher les éléments complémentaires qu'offre le bas (la mer, l'eau, l'ombre) dans cette séquence où s'affrontent le feu et l'humide, la lucidité (l'homme) et Nathalie :

[...] à mesure que je bois ma lucidité se retranche dans le haut de ma tête elle s'arrondit se ferme sur elle-même prend

8 *Ibid.*, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 18.

la forme d'une boule qui me serre les tempes [] mon intelligence est une pierre de feu les yeux me brûlent la tête me fait mal je trébuche vers la sortie je cours vers la rue Saint-Anne avec l'idée obsédante d'enfourer ma tête dans la terre humide
J'ai besoin de Nathalie (MCPR, 71)

Un pan complet de la représentation spatiale chez Poulin ferait défaut si nous nous limitions à l'eutopie. S'y oppose une autre coordonnée, et rappelons ici la phrase «stupide» de Simon décrivant les deux types de rêves horizontal et vertical. Simon a le rêve vertical et c'est lui qui initiera Pierre à la descente vers son «monde mystérieux». Mais un autre mouvement, horizontal, s'oppose à la verticalité et peut ainsi être qualifié de cacotopie : «les gens défilent à la surface» (MCPR, 57), comme «un courant» (MCPR, 45), prémonition du mouvement de dérive dans *Jimmy*. Cette horizontalité n'est pas très présente dans *Mon cheval*, mais elle désigne un moyen de connaissance précaire : «Toi, Nathalie, pense Pierre, tu connais les choses avec la douceur et la patience et tes mains, tu connais les choses en profondeur. Moi, je glisse à la surface des choses, avec mes mots d'écrivain, j'ai la connaissance fragile du vent» (MCPR, 30).

Dans cette perspective, la fin du roman, le «royaume conquis», ne doit pas nous tromper : la victoire du personnage n'est peut-être qu'illusion — folie, tels l'aval et l'amont du roman —, puisque l'éclatement vertical se fait «en haut de l'escalier», «à la tour de la Porte Saint-Louis» (MCPR, 124), dans un acte de violence aux antipodes de la douceur du bas. Le personnage n'a de cesse d'opposer cette violence à sa descente le long de la rue de la Fabrique, qui se solde par un échec.

Avec *Jimmy*, l'eutopie se voit accorder la portion congrue, et l'horizontalité, la dérive deviennent ici manifestes avec, en corollaire, la nécessité de piloter.

Néanmoins, on retrouve l'articulation verticale familière haut/bas à travers plusieurs représentations spatiales, dont celle du chalet. En effet, Papou, l'homme, l'écrivain, se tient en haut, au grenier, lieu de l'écriture comme le sera plus tard la Maison du Nord, tandis que Mamie, la femme, l'adepte des bains d'algues, occupe le bas. Jimmy, l'enfant au seuil du monde adulte, doit essayer d'agencer ses deux archétypes parentaux, le haut (l'homme, le livre), le bas (la femme, le sable humide). «Papou est assis sur le poteau où se posent parfois des goélands [], il a un livre sur la tête. Mamie est allongée, le visage dans le sable»

(*J*, 44). Coincé entre le revolver noir, «la mort en cime» (*J*, 47) d'une part, et la poupée en lambeaux d'autre part, Jimmy craint de voir partir à la dérive le revolver et la poupée. À cause de cette impossible synthèse, Jimmy est lui-même menacé de dérive et doit dès lors penser à devenir pilote, car ce ne sont peut-être pas seulement les pilotis qui sont pourris, «c'est peut-être pourri dans le chalet!» (*J*, 64).

Dériver, c'est donc sortir complètement de l'axe vertical, à la suite de l'effondrement des fondations; or, «une maison sans fondations c'est comme un homme qui n'a pas d'enfance» (*J*, 110). La destruction des pilotis engendre donc des pilotes, des gens obligés de s'orienter, exigence même de la cacotopie. Il faut distinguer — l'un renvoyant à l'eutopie, l'autre à la cacotopie — le pilote de courses et le pilote de bateau. Jimmy est d'abord pilote de courses; or, la course, c'est le moment «où on se parle» (*J*, 74), où l'on peut se dire «des choses extraordinaires» (*J*, 144). Le pilote de courses «appartient à un autre monde» (*J*, 67), vraisemblablement celui de l'enfance : Marie, au retour de l'Hôtel-Dieu, est à la fois retombée en enfance et devenue experte en course automobile (*J*, 142). L'autre pilote, c'est le pilote de bateau, le pilote de la dérive comme Thiers qui «ne connaît rien au sujet des bains aux algues» (*J*, 98), élément de l'eutopie. Jimmy passera de l'un à l'autre, de «pilote de Formules Un» (*J*, 103) à l'obligation de «devenir pilote de bateau et c'est à cause des maudits pilotis» (*J*, 104). La mort de Jimmy Clark, quand Jimmy dérive (*J*, 155), c'est l'échec consommé.

Jimmy jette ainsi, sur le plan de la spatialité, des éléments inédits : la dérive, conséquence de l'effondrement de l'axe haut-bas représenté par le chalet, et la distinction entre deux types de pilotes, clefs essentielles pour la spatialité de *Faites de beaux rêves* et des *Grandes Marées*.

Qu'y a-t-il de fondamentalement différent entre les voyages, réels ou symboliques, de *Mon cheval...*, *Jimmy* et *le Cœur de la baleine bleue*? Car tous trois posent, en haut, la lucidité : celle de Pierre et de Papou, et celle, ici, de Noël, qui se compare au chalet de Jimmy : «J'avais la tête lucide, mais je ne sentais plus le reste. Comme une maison dans le noir, avec une lumière au grenier» (*CBB*, 10). Noël devra se déplacer, «partir pour le pôle intérieur de soi-même». Or justement, depuis son opération, Noël est «de moins en moins lucide» (*CBB*, 83) et son déplacement intérieur est amorcé, sa descente de la lucidité du haut vers la tendresse du bas, comme cette descente, encore une fois, de la rue de la Fabrique (*CBB*, 37-38).

Mais la représentation spatiale de l'itinéraire de Noël est-elle vraiment un mouvement de haut en bas, du Nord vers le Sud? Élise ne dit-elle pas qu'il s'agit du «pôle Nord» (*CBB*, 138)? Le Sterne arctique ne descend-il pas vers le Sud que s'il est blessé (*CBB*, 195)? Cette question est, à la vérité, fort délicate et invite à nouveau à une inversion radicale du mythe du Nord. En effet, lorsque Élise croit que Noël s'en va vers le pôle Nord, elle suscite chez ce dernier un mouvement d'impatience indiquant une confusion de pôle et elle ne pourra d'ailleurs tenir sa promesse d'être présente au terme du voyage de Noël. Quant à l'oiseau blessé, il ne semble pas qu'il faille voir dans son itinéraire le passage d'un lieu de plénitude, le Nord, vers un lieu d'incomplétude, le Sud. Bien au contraire, l'oiseau du haut ou du Nord, qui est également présent lors de la descente de Pierre avec Simon, cet oiseau blessé qui représente aussi le cœur de Noël (*CBB*, 13), entraîne un mouvement irrésistible vers le bas. «Les oiseaux vont mourir au Pérou» (*CBB*, 162), certes, mais cette mort mène à la dernière étape de la douceur.

La fin du roman, en ce sens, se compare à la spatialité de *Mon cheval...* et s'en éloigne à la fois. Dans les deux cas, l'éclatement met un terme à la recherche du personnage; mais pour Pierre, c'était vers le haut, alors que dans le cas de Noël, c'est au bas de la falaise. Tous deux feignent d'avoir atteint le royaume : mais la violence qui éclate à ces deux pôles peut-elle se concilier avec l'eutopie?

On se rappellera les vertus du pilote, et de la course automobile, dans *Jimmy*. Il en est ainsi dans *Faites de beaux rêves* : la course automobile exige une maîtrise de la spatialité (*FBR*, 28), dans une lutte contre le temps pour éviter de se perdre «dans la brume» (*FBR*, 122). Comme le dit Théo, pendant une course, «il peut se passer des choses extraordinaires : la voiture devient le prolongement de ton corps, tes sens deviennent plus aiguisés, le paysage défile au ralenti et la sensation de vitesse disparaît. [...] Alors le temps s'élargit, ajouta-t-il» (*FBR*, 127-128). La course procure la maîtrise de l'espace-temps, en exigeant la connexion, comme pour Jimmy Clark, de la force et de la douceur (*FBR*, 130). Elle représente, comme dans *les Grandes Marées*, la qualité même du mouvement vital. Mais, dans *Faites de beaux rêves*, cette course est un échec.

En effet, tout au long du récit, les personnages, et Théo plus particulièrement, se sont identifiés aux coureurs. Le mouvement de la course a été leur mouvement, et Théo à maintes reprises

(*FBR*, 17, 30) mime les gestes du pilote ou les détails d'un accident. Aussi sera-t-il, à la fin, «écoeuré à mort» (*FBR*, 155), comme s'il avait lui-même perdu. Il reste une seule issue pour ceux qui convoitent la maîtrise du mouvement et qui viennent d'échouer : «Les filles embarquent avec nous et on s'en va tranquillement dans le sud» (*FBR*, 162). Le pilotage accompli reste un rêve, un beau rêve, par lequel l'enfant «continue à vivre dans l'homme», mais pour lequel les personnages sont en situation irrégulière, «sans titre de transport» (voir l'incipit).

La structure de l'île, dans *les Grandes Marées*, offre deux pôles, le Nord, lieu de Teddy, du travail des mots, et le Sud, lieu de Marie, de la chaleur et du repos; cette représentation s'avère eutopique dans la mesure où l'harmonie s'établit entre ces deux extrêmes, au moyen du sentier qui lui-même tend à rapetisser. Et l'on sait la différence fondamentale entre *les Grandes Marées* et les quatre romans précédents : la disposition de l'espace informe ici toute la matière romanesque et plus particulièrement le jeu même des personnages.

Prenons le cas de Tête Heureuse, première intruse après l'harmonie Teddy-Marie. L'arrivée de ce nouveau personnage influe sur la disposition eutopique et bouleverse ainsi complètement la structure de l'espace : pour accommoder la nouvelle venue, Teddy décide d'émigrer au Sud, afin d'y travailler. C'est le début de la déchéance, car il ne trouve «pas la paix à la Maison du Sud» (*GM*, 77). Distraction, entorse lombaire suivent; plus encore, Teddy entreprend «de longues discussions imaginaires avec son frère Théo» (*GM*, 78). Le sentiment d'une perte, d'une dégradation apparaît ici, manifestant la précarité de l'eutopie, mais aussi sa nature véritable; il ne s'agit pas pour l'homme d'occuper le Sud, car Teddy serait alors aussi bien dans la Maison du Sud, mais bien d'allier à la fois le Nord et le Sud, de ne pas privilégier un seul des deux lieux et encore moins de les inverser. La quête du Sud ne doit pas se faire au détriment du Nord.

Les choses, les êtres n'étant désormais plus à leur place, l'agressivité s'installe. Tête Heureuse a renversé la disposition de l'île; l'arrivée des deux hommes complique davantage l'insertion dans l'espace et l'un deux, l'Auteur, provoque Teddy au tennis, jeu qui se déroulait auparavant dans la seule optique d'une maîtrise du mouvement, sans esprit de compétition. Résultat? «[...] il commence à y avoir trop de monde pour mon goût...» (*GM*, 116), dit Marie. Le professeur lui-même, par la rationalisation qu'il projette sur la structure spatiale de l'île,

transforme l'intime et le vécu en objet d'analyse, geste agressif. Posant les douze feuilles qui reproduisent l'espace insulaire, il est intrigué par le sentier sinueux et ne comprend pas que les courbes ne soient pas «justifiées par le besoin d'éviter un obstacle» (*GM*, 139). Son acharnement pour trouver la réponse l'amènera à vouloir détruire le court de tennis afin de révéler les courbes manquantes (*GM*, 129); sa destruction de l'espace, née d'un besoin rationnel, ne s'accorde pas avec le jeu et le plaisir du mouvement, ce sentier pourtant nécessaire à l'eutopie. L'espace harmonieux subit un nouvel assaut.

L'intervention humaine fissure donc l'eutopie, au point de la rendre méconnaissable. Teddy et Marie vont en sortir, en être rejétés, l'un vers le Nord, l'autre vers le Sud, mais hors de l'île.

Marie évoque bien cette rupture dans les deux histoires qu'elle narre, l'une à l'époque de l'harmonie, l'autre, au seuil de la cacotopie. La première de ses deux narrations s'accorde avec l'insularité eutopique, en posant les représentations de l'eau, de la femme, dans une articulation haut/bas :

Je vis dans un puits. Je vis comme une fumée dans un puits, comme un souffle dans une gorge de pierre : je ne fais rien, qu'attendre. Au-dessus de ma tête j'aperçois les froides étoiles de la nuit et les étoiles du matin — et je vois le soleil. [...] Je suis brume, clair de lune et souvenir (*GM*, 48).

L'aveu du sentiment de bien-être qui suit ce texte indique la réalisation de l'eutopie. Mais la seconde histoire de Marie, et justement sa dernière dans le roman, se déroule ainsi : un cachalot, dans les mers du Sud, plonge dans les profondeurs et, dans l'obscurité totale, doit affronter le grand Onychoteutis. «Il fait très froid au fond de la mer» et le cachalot «va être obligé de livrer le combat le plus dur de toute sa vie» (*GM*, 181). Mais il décide tout simplement de ne pas se battre et remonte en surface. L'histoire de Marie inverse radicalement la structure de l'espace, où le bas est maintenant lieu de froid, d'obscurité, voire d'agressivité. Marie annonce sa sortie de l'espace désormais cacotopique de l'île, comme le cachalot qui refuse la lutte; le lendemain, elle est partie, et l'Auteur dit qu'il l'a vue se diriger «vers le sud» (*GM*, 189).

La dégradation de l'espace influence Teddy d'une autre façon : en le durcissant, en le rendant engourdi et froid. Sa main raidie l'empêche progressivement de jouer au tennis, à un point tel que tout son être se fossilise à la fin : bref, ce n'est plus la «pierre

en marche vers l'extase» de *Mon cheval...*, mais le contraire, c'est-à-dire l'extase en marche vers la pierre, et l'on connaît maintenant la signification de cette mutation sur le plan de la représentation spatiale. La cacotopie s'installe progressivement dans *les Grandes Marées*, si bien que Teddy, ce n'est pas seulement Pierre, c'est aussi Jimmy, dans la dérive finale. «Vous n'aurez qu'à vous laisser emporter par le courant» (*GM*, 199), lui dit l'Auteur. Ce courant l'entraîne inévitablement «vers le nord» (*GM*, 200), vers le royaume de la pierre de l'île aux Ruaux, pendant qu'il voit les oiseaux aller vers le Sud.

Les Grandes Marées se comprennent donc à partir d'une dislocation bipolaire consécutive à la jonction de ces deux mêmes pôles et affirment d'une manière décisive la nécessité de recourir à une perspective spatiale globale pour comprendre les mouvements du récit.

Volkswagen Blues est, jusqu'à un certain point, beaucoup moins complexe que *les Grandes Marées*. La Grande Sauterelle et Jack s'engagent dans une quête qui les mène vers le Sud, sans la conjoncture eutopique de l'île Madame, ni, par conséquent, les opposants tels l'Auteur et les autres. La quête est assez univoque et ce sont surtout les adjuvants qui se manifestent ici.

On assiste néanmoins à un phénomène nouveau, l'élargissement de l'espace. Fini les falaises, les bords du fleuve, les îles, au profit de l'Amérique et de l'océan. Les personnages ne sont plus, comme dans *Jimmy*, les plus grands menteurs de la ville de Québec, mais plutôt de l'Amérique du Nord (*VB*, 79). Il serait vain, par conséquent, de proposer une exégèse de tous les «signaux du sud» disséminés dans le roman, d'autant plus que nous avons déjà signalé les principaux. Tournons-nous plutôt vers l'élément qui amorce la quête et vers l'issue de celle-ci.

Volkswagen Blues, à l'instar des *Grandes Marées*, se déploie tout entier dans la perspective spatiale et ne peut être compris sans elle. La recherche de Jack s'amorce d'ailleurs, à la manière dont l'avait fait Teddy une fois rendu dans la Maison du Sud, à la suite d'un sentiment de rupture : «Il y a des jours où vous avez l'impression que tout s'écroule... en vous et autour de vous, dit-il en cherchant ses mots. Alors vous vous demandez à quoi vous allez pouvoir vous raccrocher... J'ai pensé à mon frère» (*VB*, 14). De la même façon, la carte de Théo est «un signal de détresse» (*VB*, 78) que Jack a mis quinze ans à comprendre. En Théo, c'est le Sud qui crie, mais Jack, l'homme du Nord, restera insensible à ce cri

jusqu'à la prise de conscience d'un manque. La quête peut alors s'amorcer.

Le roman s'ouvre donc sous le signe de la cacotopie. En effet, le déplacement, analogue cette fois encore à la descente de Pierre ou de Noël, s'effectue au détriment de l'un des deux pôles : la quête indique de ce fait l'absence d'harmonie. En plus de tous les signaux du Sud, le roman étale presque autant de signaux prémonitoires de l'échec de la quête : le statut ambigu d'Étienne Brûlé, héros ou vaurien, et idole de Théo (*VB*, 63, 71, 77), la parole énigmatique de Saul Bellow (*VB*, 110) et l'infiltration progressive de la violence à travers l'image de Théo (*VB*, 129, 139, 170, 191, 267, entre autres). Arrivé au bas, à San Francisco, Jack ne sera pas vraiment surpris de trouver un Théo paralysé et sans mémoire : le Sud a perdu sa chaleur, comme Théo qui est venu «échouer sur les bords du Pacifique» (*VB*, 279). Les questions de Jack sur «les rapports entre les gens» (*VB*, 289) prennent ici le visage d'une interrogation sur les rapports entre les pôles de la spatialisation : comment écouter en soi — si Théo est un aspect de Jack — l'appel du Sud, comment ne pas le trahir ou être trahi par lui? Ici apparaît une ambiguïté, celle de Théo qui revêt l'apparence de Judas (*VB*, 267), et dont il est impossible de dire si cette mutation est redevable au Sud lui-même qui a toujours trompé, ou au Nord qui trop longtemps s'en est tenu à l'écart. Quoi qu'il en soit, l'espace reste inachevé, non accompli.

Comment, au terme d'une si brève étude d'une œuvre composée de six romans dont la complexité cachée se dévoile progressivement tout au long d'une lecture attentive, ne pas se sentir obligé de relativiser ses propos? Notre but ne résidait pas tant dans l'étude détaillée que dans l'établissement d'une fondation. En effet, nous avons pu voir une structure spatiale commune aux œuvres de Poulin qui puisse servir d'étalon pour comprendre chaque récit. Si l'articulation eutopique proposée paraît suffisamment fondée pour surplomber toute l'œuvre, et les analyses brèves, suffisamment éloquentes pour appeler des études plus fines, notre but aura été atteint.

Ce que nous tenons pour essentiel, c'est le saut décisif qui s'accomplit du quatrième au cinquième roman, de *Faites de beaux rêves* aux *Grandes Marées*. Dans les quatre premiers, l'espace, et surtout l'eutopie, fait l'objet d'une sorte de motif, de contrepoint qui, tout en demeurant important, n'arrive pas à soutenir tout le récit. Dans les *Grandes Marées* et *Volkswagen Blues*, l'espace devient substrat et organise, distribue toute la matière romanesque. Aussi

le premier cycle sera-t-il celui de la représentation de l'espace, en l'occurrence eutopique/cacotopique; le second, celui de l'espace de la représentation, là où la subordination s'inverse et où l'espace informe la représentation.