

Article

« Une lecture américaine de *Volkswagen Blues* »

Jonathan M. Weiss

Études françaises, vol. 21, n° 3, 1985, p. 89-96.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036871ar>

DOI: 10.7202/036871ar

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

Une lecture américaine de *Volkswagen Blues*

JONATHAN M. WEISS

People don't take trips — trips take people

JOHN STEINBECK, *Travels With Charley*

C'était la première fois qu'elle traversait une
frontière, et l'aventure lui paraissait grave

GABRIELLE ROY, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*

Jamais Jacques Poulin ne s'est aventuré aussi loin.

Avant *Volkswagen Blues*, Poulin s'était résolument obstiné à situer ses romans dans un endroit sûr, clos, familier : la ville de Québec, Cap-Rouge, le circuit automobile du Mont-Tremblant, enfin une île dans le Saint-Laurent. La frontière était là, pourtant, qui invitait l'auteur à la franchir — les «frontières de la vie», dont parle le père Boulogne dans l'épigraphe du *Cœur de la baleine bleue* —, et aussi la frontière géographique qui sépare les États-Unis du Canada et dont le souvenir est resté très vif chez l'auteur : «À l'automne [...] on se rendait très loin dans les rangs et là, on voyait la frontière, un espace sans nom d'où les arbres avaient été rasés¹.» Dans son dernier roman, Poulin traverse cette frontière de sa jeunesse et, ce faisant, il traverse aussi la frontière qui sépare la vie de la mort, la voix du silence.

De tous les auteurs québécois, celui qui se veut le plus américain — Victor-Lévy Beaulieu — déclarait récemment que la plus pure image du Québécois dans sa littérature est celle du

¹ Cité par Hélène de Billy, «Une Amérique panoramique sur la pointe des pieds», *Le Devoir*, 19 mai 1984, p. 25

voyageur Le plus récent roman de Poulin est un voyage et son personnage principal, Jack Waterman (dont le nom évoque la transparence de l'eau ainsi que la trace que laisse le filigrane dans la page), part à la quête, d'abord de son frère Théo, mais, comme le remarque Saul Bellow, «*When you're looking for your brother, you're looking for everybody*» (VB, 110)

Roman du voyage, roman de la quête, *Volkswagen Blues* est surtout une aventure littéraire, une exploration du continent américain à travers ses textes — des récits de Jacques Cartier dont un extrait paraît sur la carte postale qui marque le départ du voyage jusqu'aux mots du poète *beat* (et libraire) Lawrence Ferlinghetti dont la rencontre, à San Francisco, marque la fin de la quête de Théo. En passant, bien sûr, par *The Oregon Trail Revisited* de Gregory Franzwa. Poulin n'hésite pas à exprimer son admiration pour certains auteurs américains (Salinger, Brautigan, Kerouac, et surtout Hemingway), mais *Volkswagen Blues* s'apparente encore plus nettement à un récit de voyage d'un auteur que Poulin n'a pas mentionné jusqu'ici, John Steinbeck qui, en 1962, publia un petit livre intitulé *Travels With Charley* et qui a comme sous-titre *In Search of America*. S'agit-il d'un oubli volontaire? Les comparaisons qui s'imposent, tant au niveau de la structure du récit qu'à celui de son contenu, sont toutefois remarquables. Le Steinbeck de *Travels With Charley* est, comme Jack Waterman, un écrivain à la recherche d'inspiration, comme Jack, il voyage dans une camionnette transformée en refuge, comme dans le roman de Poulin, le voyage à travers le continent américain se fait d'est en ouest, en commençant par le Maine et en finissant (malgré un retour à l'est) en Californie, où l'auteur reprend contact avec sa jeunesse afin de s'en libérer.

Remarquables aussi, on l'a déjà signalé², sont les ressemblances entre le roman de Poulin et un texte de Gabrielle Roy de 1982, *De quoi t'ennuies-tu, Eveline*? Rappelons pour mémoire l'essentiel de ce récit. Un jour, une vieille dame du Manitoba reçoit de son frère en Californie un télégramme contenant ce bref message «Majorique à la veille du grand départ souhaite revoir Éveline. Argent suit³». C'est Éveline qui, à la réception de ce télégramme, fera un «grand départ» et, pour la première fois de sa vie, traversera la frontière pour aller jusqu'en Californie. Son voyage se fera dans un autobus qui se transforme en un grand

2 Voir François Hébert *le Devoir* 12 mai 1984 p. 25

3 Gabrielle Roy *De quoi t'ennuies-tu, Eveline*? Montreal Boreal Express 1984 p. 12

cercle intime, familial, où les voyageurs se racontent leur vie et partagent leurs souvenirs. Arrivée en Californie, Éveline découvre que son frère est mort mais qu'il a laissé un héritage dont elle est maintenant prête à bénéficier : celui du conte, de la tradition orale qui permet de franchir les frontières du temps et des cultures.

La lecture que nous proposons de *Volkswagen Blues* ne sera donc pas l'analyse de ses influences américaines; ceux qui ont lu Hemingway, Vonnegut, Brautigan, Salinger reconnaîtront ces écrivains dans le style et dans la thématique de l'œuvre de Poulin⁴. Cette lecture sera plutôt un rapprochement, une tentative de comprendre ce roman de Poulin à travers d'autres œuvres (l'une américaine, l'autre canadienne-française). Car nous sommes convaincus que, au-delà de toute question d'influences, il y a entre les littératures québécoise et canadienne-française, et la littérature des États-Unis, une filiation, voire «un inconscient collectif américain⁵» qui englobe, du moins partiellement, l'inconscient collectif québécois. D'ailleurs Poulin nous invite à ce genre d'analyse : «un livre n'est jamais complet en lui-même [...] si on veut le comprendre il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec des livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes» (*VB*, 169).

«Ton livre, écrivait Pierre Morency à Jacques Poulin en 1971, est un document sur l'acte d'écrire⁶». Du *Cœur de la baleine bleue* à *Volkswagen Blues* Poulin ne cesse de mettre en question le rapport entre le vrai et l'imaginaire, entre la vérité et sa transformation littéraire. Dans *Volkswagen Blues* le voyage se place d'emblée sous l'impulsion de cette problématique. L'écrivain en mal d'un sujet se fait lui-même sujet. Mais chez Poulin, comme chez Steinbeck, il s'agit non seulement de la recherche d'un sujet mais aussi de la volonté d'écrire, de faire face au «*sick sense of failure*» qui afflige même l'écrivain expérimenté⁷. La définition que donne Poulin de l'écriture, «une forme d'exploration» (*VB*, 90), implique la découverte du pourquoi de l'écriture et la poursuite

4 Voir par exemple l'article de Sylvie Choquette, «L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin», *Études littéraires*, 8.1, avril 1975, p. 43-57

5 Paul-André Bourque, «Commentaire» au discours de Ronald Sutherland, *les Rapports culturels entre le Québec et les États-Unis*, Québec, IQRC, 1984, p. 211

6 «Le plus grand menteur de la ville de Québec. lettres à Jacques Poulin», *Nord*, n° 2, hiver 1972, p. 55

7 John Steinbeck, *Travels With Charley*, New York, Penguin Books, 1962, p. 23

des fantômes qui rendent l'écriture difficile, parfois même impossible

Gabrielle Roy dit d'Éveline qu'elle «s'appliqua plus fort que jamais à chercher la vérité dans ses recoins les plus secrets⁸». En fait c'est ce désir de la découverte qui propulse les protagonistes de ces trois romans et les incite à traverser le continent afin de comprendre, à la fin du voyage, la raison de leur départ. L'Amérique n'est pas ici la toile d'araignée qui, dans les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu, «toujours vous ramenait à votre centre⁹». Au contraire cette Amérique pousse ses personnages dans une direction inévitable et unique. Car seul l'ordre imposé par le voyage peut rendre possible sa narration. «*Everything in the world must have a design or the human conscience shies away from it*¹⁰», dit Steinbeck au début de son voyage, et pour Poulin le «dessein» du voyage est déjà inscrit dans les textes avant même qu'il ne l'entreprenne. La carte postale, le livre de Franzwa, sont autant de guides qui imposent leur autorité au périple du protagoniste, lui indiquant non seulement le plan géographique de son voyage mais également son rapport au temps, à l'histoire. Jack et sa compagne «empruntent» aux bibliothèques et aux librairies les textes sans lesquels le voyage ne se ferait pas. La recherche de Théo est alors dominée par le mot écrit, le *logos*, et devient une *théo-logie* de la relation entre le mot et l'écrivain. «*Die Sprache ist das Haus des Seins*» [la parole est le siège de la signification] dit le graffiti inscrit sur le pare-soleil de la Volkswagen, voilà posé tout le problème du voyage planifié, inscrit dans les livres. On songe au vieillard que Steinbeck a pris dans sa camionnette et qui, en regardant les cartes routières, a déclaré «*now throw those maps away*¹¹». Mais Steinbeck ne peut se passer de cartes, comme Jack ne peut se passer de livres.

En eux-mêmes, pourtant, les livres ne suffisent pas à définir le voyage. La piste de Théo ne se trouve pas entièrement dans les livres ni dans les traces écrites que le frère a laissées derrière lui. Tout comme chez Steinbeck, où l'Amérique se dessine à travers les petites gens que l'auteur rencontre en route, ce sont, chez Poulin, la femme du *bull-rider*, la «*live naked girl*» ou la vieille chanteuse de rue qui fournissent les informations indispensables pour trouver Théo.

Mais le guide le plus important de Jack Waterman est son compagnon de voyage, cette Métisse qui ouvre les yeux de

8 Gabrielle Roy, *op cit*, p 75

9 *Oh Miami Miami Miami*, Montreal, Éditions du Jour, 1973, p 322

10 John Steinbeck, *op cit*, p 63

11 *Ibid*, p 82

l'écrivain au passé, aux cris des Indiens massacrés à Wounded Knee ou à Sand Creek, à la plus noire et la plus pénible vérité de notre continent, une vérité inexprimée et inexprimable dans les livres. On pense ici à une autre Indienne de la littérature québécoise, Samm, qui, dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, guide Abel Beauchemin à travers Melville. On peut rapprocher ces deux Indiennes du prototype du *dark other* défini par le critique américain Leslie Fiedler¹²; dans les deux cas il s'agit d'un compagnon qui, à cause de sa relation avec les peuples persécutés de l'Amérique, représente, de Melville à Twain à Kerouac, le refus de la convention et surtout des rapports conventionnels entre homme et femme. Rien de conventionnel dans le rapport entre Jack et la Grande Sauterelle; il est difficile même parfois de savoir si Pitsémine est homme ou femme (elle se déguise sans difficulté) et l'impuissance de Jack quand elle l'invite à faire l'amour confirme que le rôle de cette femme est celui d'un maître spirituel plutôt que d'une maîtresse sexuelle, une autorité qui dépasse celle de la parole écrite, de la littérature.

Si Jack est voyageur à l'occasion, la Grande Sauterelle est voyageuse depuis sa naissance et le sera encore quand le roman sera terminé. Mais ses voyages ne se font pas à travers les cartes et les guides; elle sait, d'instinct, trouver la bonne route comme elle sait d'instinct raconter l'histoire (et les histoires) de ses ancêtres. Elle est aussi mécanicienne, caractéristique qui lui permet de survivre dans le monde présent. Elle est à la fois le lien avec le passé et le lien avec l'imaginaire : «la sagesse nous vient des rêves», dit-elle (*VB*, 88). Son influence incite Jack à redire sa quête de Théo, libérant son imagination, réinventant des scènes du passé, inventant des épisodes dans l'avenir. Théo devient un pionnier du XX^e siècle, la Volkswagen un chariot transportant des émigrants vers la frontière, une maison protégée par des chiens de garde, un *ranch* ouvert et accueillant. Petit à petit, sous l'influence de la Grande Sauterelle, Jack apprend ce qu'Éveline avait appris pendant son voyage en autobus, que la communication entre les gens peut s'établir par le partage des contes et des histoires : «ça lui était déjà arrivé de retrouver une partie de sa vie en entendant quelqu'un raconter la sienne. Quelle merveille que cela : quand on exprimait bien quelque chose de soi, ne serait-ce qu'une émotion, du même coup on exprimait une part de la vie d'autrui¹³». Les leçons de la Grande Sauterelle se réalisent donc dans la narration elle-même, dans cette forme du récit fait de petits

¹² «Come Back to the Raft Ag'in Huck Honey», dans *Psychoanalysis and American Fiction*, Mahin édit., New York, E. P. Dutton, 1965

¹³ Gabrielle Roy, *De quoi t'ennuies-tu, Éveline?*, p. 51

chapitres où, à la manière des fêtes de famille, on raconte, en inventant, parfois en rajoutant, un événement, un souvenir, une légende.

Le minibus de Jack prend, dans le récit, une importance semblable à celle des personnages, à la manière de Rocinante, la camionnette de Steinbeck. Il faut respecter «son âge, son expérience, et ses petites habitudes» (*VB*, 86) et, comme la Grande Sauterelle, il voyage depuis sa fabrication en Allemagne. Mais sa vraie signification réside dans sa relation avec la Métisse, car il constitue, tout au cours du récit et même après, le prolongement de la roulotte dans laquelle la Grande Sauterelle est née et qui lui sert de maison. Produit d'une chaîne d'assemblage, le minibus est néanmoins humain et même maternel par le calme qu'il offre aux voyageurs. La signification de la Volkswagen se précise et se concrétise dans la description d'une murale de Diego Rivera que Jack et la Grande Sauterelle regardent au Detroit Institute of Arts :

Ils aperçurent en plein milieu de la murale, sur le mur du côté sud, une petite tache rouge vif. En s'approchant ils virent qu'il s'agissait d'une automobile sortant de la chaîne d'assemblage. La chaîne était disposée de telle manière qu'elle s'éloignait de l'observateur, et l'automobile semblait toute petite à l'autre bout. La minuscule auto rouge était la seule tache de couleur dans l'immense murale de Rivera (*VB*, 93).

Ce produit de la machine devient, dans la murale de Rivera, plus important que la machine elle-même. De même, la Volkswagen réaménagée à l'échelle humaine par Jack, transformée par la Grande Sauterelle en un véhicule qui traverse le temps ainsi que l'espace, devient le symbole de la résistance au nivellement imposé par la machine, ainsi que de l'existence d'une Amérique qui serait l'inverse de la société industrielle. L'Amérique que la Volkswagen traverse est chaleureuse, généreuse, presque effacée parfois. On a du mal, voyant la douceur de la femme du *bull-rider*, par exemple, à imaginer la violence qui réside sous la surface de la piste de l'Oregon. Mais c'est précisément dans cette rencontre de l'humain et de l'inhumain, de la violence de la ville et de la douceur d'une chanteuse de rue, que Poulin, comme Steinbeck, découvre le paradoxe américain.

Le paradoxe de l'Amérique et celui de l'écrivain se rejoignent, chez Poulin, à la fin du roman, au moment de la découverte du frère perdu. Car le voyage avait commencé sous le signe de l'optimisme; trouver Théo équivalait à trouver l'Amérique du

vieux rêve : «il prétendait que, depuis le commencement du monde, les gens étaient malheureux parce qu'ils n'arrivaient pas à trouver le paradis terrestre. [...] Et lorsqu'ils avaient trouvé l'Amérique, pour eux c'était le vieux rêve qui se réalisait et ils allaient être libres et heureux» (VB, 101). Dans ce contexte, Théo est «comme les pionniers [...] convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait» (VB, 137). Ni le rêve américain ni Théo ne se trouveront intacts. On pense à la fin de *Travels With Charley* où l'auteur échoue au centre de la Nouvelle-Orléans au moment de la déségrégation des écoles publiques, événement qui provoqua une violente protestation de la part des Blancs. Le voyage se termine vraisemblablement là : dans la réalisation de la difficulté de faire vivre le rêve américain.

Mais la recherche de Théo, comme Bellow l'a remarqué, n'est pas seulement la recherche d'un frère ou du mythe du pionnier; elle est aussi, pour Jack, la recherche de «la partie de moi-même qui a oublié de vivre» (VB, 137). C'est ici qu'intervient le roman de Gabrielle Roy. La recherche du frère dans ce texte devient une confrontation avec la dernière des frontières, celle de la mort, et plus précisément celle de la réalisation, chez la narratrice, de la possibilité du dépassement de la mort par la parole. La dernière partie du roman, l'enterrement du frère, se passe sous le signe des histoires racontées réciproquement par Éveline et ses jeunes neveux : «tous les moments de la vie s'échangeaient parfaitement, songea Éveline [...] comme si c'était cela, la mort : tous les instants enfin réunis¹⁴».

La fin de *Volkswagen Blues* ressemble à celle du récit de Gabrielle Roy, moins, bien sûr, le côté spirituel sur lequel semble insister la romancière. Théo n'est pas mort, mais c'est tout comme : atteint de «*creeping paralysis*», il ne semble plus reconnaître sa langue natale. Ses seuls mots, adressés à son frère, sont «*I don't know you*» (VB, 283). Car enfin, le vrai Théo, celui qu'on retrouve à San Francisco, n'est ni pionnier ni capable de faire tout ce qu'il veut. Comme le rêve américain, Théo est paralysé, ses yeux sont vides. Il est devenu ce qu'il est dans la photo tirée du livre *Beat Angels*, un «*unidentified man [...] un homme sans importance*» (VB, 267).

La paralysie de Théo est donc celle de l'écrivain lui-même. On est frappé par la ressemblance entre Théo et l'image de Sinclair Lewis qu'évoque Steinbeck : «*The last time I saw him he*

14. *Ibid.*, p. 83.

*seemed to have shriveled even more. He said, 'I'm cold. I seem to be always cold'*¹⁵». Cette image de l'écrivain vide est la peur qui hante Steinbeck et Poulin : celle de l'impossibilité d'écrire, de la clôture de la narration avant qu'elle n'atteigne son but. Ce que Jack a vu est moins son frère que la partie de lui-même qu'il devra dominer s'il veut voyager dans les mots. C'est ici que les trois romans se rejoignent : la leçon apprise par Éveline, son espoir à la fin du récit, comme la poursuite du voyage chez Steinbeck malgré l'image de l'écrivain moribond, reflètent la volonté de recommencer que Jack éprouve à la fin de *Volkswagen Blues*. La citation que la Grande Sauterelle attribue à Daniel Boone résume l'état d'esprit de l'écrivain : «Je me sens parfois comme une feuille sur un torrent. Elle peut tourner, tourbillonner, et se retourner, mais elle va toujours vers l'avant» (VB, 289). La Volkswagen, la Grande Sauterelle même, devenues toutes les deux une étape dans la vie de l'écrivain, peuvent désormais exister sans lui, tout comme il peut maintenant exister sans elles.

Roman de l'espoir, *Volkswagen Blues* nous montre un homme qui a franchi la frontière de la peur et qui peut désormais contempler son propre silence, sûr de sa capacité de passer au-delà du silence par la parole. L'écrivain a retrouvé sa voix, le voyage peut maintenant être raconté.

15. John Steinbeck, *op. cit.*, p. 133.