

LA PRÉSENCE INTERTEXTUELLE D'ERNEST HEMINGWAY  
DANS TROIS ROMANS DE JACQUES POULIN

by

Victor Bernovsky

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

July 2012

© Victor Bernovsky, 2012

## Abstract

Our study is inspired by the ideas of the philosopher and literary theorist Mikhail Bakhtin on dialogism and relates to the presence of Ernest Hemingway in the novels of Jacques Poulin: *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* and *Les yeux bleus de Mistassini*. It analyses the intertextual relationship between the works of Hemingway and Poulin.

The concept of dialogism in the work of the Quebec writer manifests itself in the relationship between the discourses and their interdependence. Furthermore, this concept manifests itself in the link between writing and reading, as well as in the personality of the writers/characters. The discourse on writing crosses the novels in this study and particularly feeds on the intertexts *Papa Hemingway*, the biography written by A. E. Hotchner, and *A Moveable Feast*, the quasi-autobiography of Hemingway.

We have established a comparison between *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* and *Les yeux bleus de Mistassini* based upon the forms of references to Hemingway, and determined that the biographical fragments outnumber the paraphrases in each of these novels.

A fictional Hemingway intertext of great importance in Poulin's work is *The Old Man And The Sea*. Its discourse draws thematic parallels with novels of the Quebec writer. It shares with them the themes of solitude, dignity, affection, friendship, loyalty and the pursuit of happiness.

As for the relevance of the Hemingway intertexts in the analysed novels of Poulin, we have determined that *Papa Hemingway* proves itself as the most useful intertext in the interpretation of *Volkswagen blues* and *Le vieux chagrin*. The contribution of *Papa Hemingway* in the creation of *Les yeux bleus de Mistassini* is similar to that of *A Moveable Feast*.

La présente étude s'est inspirée des idées du philosophe et théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme et porte sur la présence d'Ernest Hemingway dans les romans de Jacques Poulin *Volkswagen blues* (1984), *Le vieux chagrin* (1989) et *Les yeux bleus de Mistassini* (2002). Elle analyse les rapports intertextuels entre l'œuvre de l'écrivain américain et l'œuvre poulinienne.

Le concept de dialogisme chez Poulin se manifeste dans les relations entre les discours et dans leur interdépendance. De plus, ce concept se manifeste dans le lien entre l'écriture et la lecture ainsi que

chez les personnages-écrivains. Le discours sur l'écriture traverse les romans à l'étude et se nourrit en particulier des intertextes *Papa Hemingway* et *Paris est une fête*, c'est-à-dire de la biographie d'A. E. Hotchner et du roman quasi-autobiographique de Hemingway.

Nous avons établi une comparaison entre *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini*, basée sur la forme des références à Hemingway, et déterminé que les fragments biographiques surpassent en nombre les paraphrases dans chacun de ces romans.

Un intertexte romanesque hemingwayen d'une grande importance chez Poulin est *Le vieil homme et la mer*. Son discours établit les parallèles thématiques avec les romans pouliniens. Il partage avec eux les sujets de l'affection, de l'amitié, de la fidélité, de la solitude, de la dignité et de la quête du bonheur.

Quant à la pertinence des intertextes du romancier américain chez Poulin, on a déterminé que *Papa Hemingway* s'avère le plus utile dans l'interprétation de *Volkswagen blues* et du *Vieux chagrin*. La contribution de *Papa Hemingway* à la création des *Yeux bleus de Mistassini* est semblable à celle de *Paris est une fête*.

# Table des matières

Abstract.....	ii
Table des matières.....	v
Sigles.....	vi
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre I :	
<i>Volkswagen blues</i> .....	14
Chapitre II :	
<i>Le vieux chagrin</i> .....	40
Chapitre III :	
<i>Les yeux bleus de Mistassini</i> .....	77
Conclusion.....	110
Bibliographie.....	125

# Sigles

CB : *Le cœur de la baleine bleue*

CS : *Chat sauvage*

J : *Jimmy*

TA : *La tournée d'automne*

VB : *Volkswagen blues*

VC : *Le vieux chagrin*

YB : *Les yeux bleus de Mistassini*

## Remerciements

Avant tout, je tiens à remercier le Dr. André Lamontagne, mon directeur de thèse, pour ses conseils, son encouragement et ses remarques perspicaces. Il me guidait tout le long de la recherche et de l'écriture du mémoire, et pour cela je lui suis très reconnaissant.

J'aimerais remercier les Dr. Alain-Michel Rocheleau et Richard Hodgson pour leurs commentaires pertinents. Un très grand merci au Dr. Rocheleau pour son aide avec la rédaction du mémoire.

Pour le soutien et l'encouragement, je voudrais également remercier ma famille, et surtout ma mère. Enfin, mes remerciements vont à mes amis pour leur support moral.

# Introduction

*La brièveté est sœur du talent.*

Anton Tchekhov.

Les critiques québécois tiennent Jacques Poulin « pour l'un des meilleurs romanciers des trente dernières années » (Lamontagne, 2002 : 45). Les prix qu'il a remportés (et il y en a six) témoignent de cette reconnaissance dont le Prix Athanase-David, le plus important de sa carrière comme écrivain, reçu en 1995 pour l'ensemble de son œuvre. La question qui y est essentielle porte sur les rapports à autrui.

Au Québec, depuis le 18<sup>e</sup> siècle, le problème de l'Autre se fait sentir à cause de la présence anglophone. \* C'est une des raisons pour lesquelles le discours de l'Autre, à travers l'intertextualité, joue un rôle important dans la littérature québécoise. Cependant, il ne faut pas oublier que le lien entre le Québec et la France existe et existera toujours à cause des origines françaises des Québécois. Quant à l'américanité, elle « ne peut jamais se définir autrement qu'en fonction d'une culture autre, dominante », dans notre cas, celle de la France (Morency, 2004 : 169). Il s'agit du double héritage culturel qui, sur le plan littéraire, se présente à travers l'intertextualité.c

---

\* Note sur la présence autochtone et les rapports entre les premières nations et les Français depuis leur arrivée en Amérique du Nord en 1534, voyages de Jacques Cartier.

Avant les années 1950, ce sont, d'habitude, les intertextes des écrivains français qui occupent la place centrale chez les romanciers québécois. Depuis le début des années 80, dans la fiction québécoise, on remarque certains changements sur le plan intertextuel. Les intertextes français n'y ont plus le « monopole », et la légitimité littéraire d'une œuvre québécoise se fait également « par la convocation d'intertextes québécois » (Lamontagne, 1994 : 172). Quant aux références à des textes d'écrivains états-uniens, ils commencent, depuis les années 1970, à occuper « de plus en plus de place dans l'hypotexte québécois » (Morency, 2004 : 50).

L'œuvre de Jacques Poulin traduit cet héritage culturel. Comme Jean-Pierre Lapointe l'affirme, les « références à la littérature – et en particulier à la littérature américaine – abondent dans l'œuvre de Jacques Poulin » (1989 : 15). Néanmoins, on y trouve des références littéraires à des auteurs québécois et canadiens francophones, surtout à Gabrielle Roy ainsi qu'à des écrivains français dont Colette. Son œuvre « se prête facilement à la recherche d'influences, surtout d'influences américaines » (Weiss, 1993 : 11). Parmi les auteurs américains que l'on retrouve dans les romans de Poulin, mentionnons Bellow, Kerouac, Hemingway, Salinger, Vonnegut, Brautigan et Raymond Carver. Cependant, tous ces auteurs évoqués ne jouent pas le même rôle; Ernest Hemingway est « d'emblée le plus présent » (Lapointe, 1989 : 16) et inspire son œuvre comme un écrivain et comme un homme avec « son

honnêteté absolue à l'égard de son métier » (Lapointe et Thomas, 1989 : 11). Le romancier québécois aime sa « façon d'écrire très concrète, avec peu d'épithètes, des phrases courtes sans inversions, la simplicité absolue, le dépouillement, la sobriété » (ibid.).

Notre mémoire porte sur la présence d'Ernest Hemingway dans *Volkswagen blues* (1984), *Le vieux chagrin* (1989) et *Les yeux bleus de Mistassini* (2002) et les rapports intertextuels entre l'œuvre de l'écrivain américain et l'œuvre de Poulin. Notre objectif est d'examiner l'intertexte hemingwayen et son influence stylistique dans trois romans de Poulin identifiés plus haut. Nous nous proposons de démontrer comment les références littéraires à Hemingway s'avèrent être utiles pour mieux comprendre l'œuvre de Jacques Poulin.

Les études portant sur l'intertextualité chez Poulin datent de la fin des années 80, dont « Sur la piste américaine: le statut des références littéraires dans l'œuvre de Jacques Poulin » (1989) de Jean-Pierre Lapointe et *L'écriture de l'autre chez Jacques Poulin* (1993) d'Anne Marie Miraglia. Lapointe approfondit la lecture intertextuelle des romans de Poulin. Il souligne « certaines affinités thématiques » des textes pouliniens avec la littérature américaine et, ce qui nous intéresse surtout dans le cadre de notre étude, il met en relief l'influence du style de Hemingway sur celui de Poulin. *L'écriture de l'autre chez Jacques Poulin* privilégie une lecture qui se fait par le biais d'intertextes, évoqués à des moments narratifs stratégiques. Dans son étude de *Volkswagen blues*,

Miraglia analyse un grand nombre de références littéraires, évoquées par les lecteurs-fictifs. Cependant, elle ne s'attarde pas sur les intertextes de Hemingway. Les intertextes romanesques dans *Volkswagen blues* sont tous américains, sauf *L'île au trésor* de Robert-Louis Stephenson. Ces intertextes s'approchent de *Volkswagen blues* sur le plan thématique : ils abordent le même thème, celui du « grand rêve de l'Amérique », qui possède deux dimensions : matérielle et spirituelle. Il convient de mentionner que par « américains » on entend ici « états-uniens ».

Les références hemingwayennes dans l'œuvre de Poulin continuent à constituer un champ d'analyse assez inexploré. L'article de Jonathan Weiss, « *Jacques Poulin, lecteur de Hemingway* » (1993), et la thèse d'Elizabeth Margaret Campbell, « *Intertextualité: Hemingway chez Jacques Poulin* » (1993), sont, en ce sens, des exceptions. Weiss nous aide à voir comment Poulin fait un portrait d'« un autre Hemingway », dur et doux en même temps.

La thèse de Campbell se rapproche du sujet de notre étude car elle examine les romans de Poulin qui comprennent des intertextes de Hemingway. Selon la chercheuse, l'intertexte principal ici est *Papa Hemingway*, la biographie d'A. E. Hotchner, d'où viennent certains événements de la vie du romancier américain intégrés dans l'intrigue des œuvres de Poulin. L'analyse stylistique de l'œuvre poulinienne ne fait pas partie de l'étude en question. Nous le soulignons pour montrer que notre étude ne sera pas la répétition de celle de Campbell, mais plutôt

complémentaire à son travail.

Nous analyserons les références à Hemingway chez Poulin pour déterminer si elles sont pertinentes dans le contexte de l'interprétation de ses romans. Pour ce faire, on aura recours à la stratégie interprétative articulée par Anne Marie Miraglia pour « distinguer les intertextes pertinents de ceux qui sont dépourvus de fonction interprétative » (1993 : 14). On examinera chaque intertexte « par rapport au texte dans lequel il apparaît » (ibid.). Quant à l'influence stylistique de Hemingway, nous visons à trouver les ressemblances du style de Poulin avec celui de Hemingway et les examiner.

Les trois chapitres de l'étude porteront respectivement sur *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini*. Nous commencerons par *Volkswagen blues*, le roman qui contient le plus grand nombre d'intertextes américains, dont ceux de Hemingway, bien qu'ils n'occupent pas ici la place centrale. Ensuite, nous analyserons *Le vieux chagrin* où on sent la présence de cet écrivain américain partout dans le roman. Finalement, on étudiera *Les yeux bleus de Mistassini*, un des derniers romans de Jacques Poulin, qui n'a été traité que par quelques critiques, et où les références à Hemingway sont nombreuses.

Dans tous les chapitres, nous examinerons les références explicites et implicites à Hemingway et identifierons leur forme, dont la paraphrase, la citation, le titre de chapitre et le fragment biographique. De plus, nous déterminerons comment chaque référence s'intègre dans le

texte (par exemple, par l'entremise du lecteur-fictif). Puis, on citera la source de l'intertexte et déterminera sa fonction à l'intérieur de chaque roman.

Les intertextes hemingwayens représentés dans les œuvres de Poulin que nous étudions sont les romans *Paris est une fête*, *Le vieil homme et la mer*, *Au-delà du fleuve et sous les arbres*, la nouvelle *La grande rivière au cœur double*, les biographies *Papa Hemingway* de A.E. Hotchner, *My Brother, Ernest Hemingway* de Leicester Hemingway et *Hemingway in Michigan* de Constance Cappel.

En conclusion, nous déterminerons quels intertextes de Hemingway s'avèrent être les plus utiles, les plus pertinents dans l'interprétation de chaque roman étudié. De plus, on établira une comparaison entre ces trois romans, basée sur la forme des références à Hemingway. Finalement, nous ajouterons nos réflexions personnelles sur ce qui reste inexploré dans le contexte intertextuel où Hemingway et Poulin « coexistent ».

Notre étude est inspirée par les idées du philosophe et théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine. La plupart de ses travaux portent sur le dialogisme, dont la conception générale déclare que tout discours entre en dialogue avec d'autres discours. Bakhtine entend par « discours » un mot, un énoncé, un texte et les décrit comme le produit d'une interaction sociale. Selon Bakhtine, le mot est un reflet de « tous les changements et bouleversements sociaux » (1977 : 218). L'essence sociale du mot renvoie

à sa nature dialogique et, comme le théoricien l'affirme, « tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui » (1970 : 263). D'une façon simplifiée, nous définissons le principe dialogique comme une règle selon laquelle les relations entre les discours restent toujours dynamiques, en mouvement, dans l'état où chaque discours se trouve en communication avec d'autres. Il n'existe jamais dans le vide, dans l'isolement ; il « est déterminé tout autant par le fait qu'il procède de quelqu'un que par le fait qu'il est dirigé vers quelqu'un » (Bakhtine, 1977 : 143).

Les relations entre les discours supposent la présence d'individus, notamment d'auteurs et de lecteurs. Comme Bakhtine le dit,

les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent s'incarner, autrement dit entrer dans une autre sphère d'existence : se transformer en mot (en énoncé) et recevoir un auteur, c'est-à-dire qu'un sujet de l'énoncé y exprime sa position. (1970 : 241)

L'énoncé de l'auteur est destiné à un lecteur qui, à son tour, après l'avoir lu et interprété, va s'en servir dans son discours, écrit ou oral. Alors, la création du discours ne peut pas être attribuée seulement au locuteur mais, comme Tzvetan Todorov l'affirme, à « l'interaction des interlocuteurs » et à « toute cette situation sociale complexe » (1981 : 50).

Un discours ne peut exister sans l'influence d'autres discours. De même, pris hors du contexte, isolé de tout ce qui le précède et le suit, il ne peut pas être interprété correctement ou ne peut pas être compris du

tout. Le dialogisme vise ainsi l'interprétation, la réception des discours.

Il convient de souligner qu'il y a une interdépendance non seulement entre les discours mais aussi entre les processus où ils se produisent et s'interprètent, c'est-à-dire entre la création et la lecture. Dans ce contexte, la présence d'individus qui lisent et écrivent « garde » les rapports entre ces deux pôles « en mouvement ».

Selon le principe du dialogisme, tous les discours sont dialogiques. Cependant, pour faciliter l'analyse des phénomènes du dialogisme dans un texte, Bakhtine se sert d'une conception plus limitée : seul est dialogique un discours qui laisse voir ses liens avec d'autres, c'est-à-dire qui nous laisse remarquer qu'il possède des éléments appartenant à un autre discours quelconque.

La forme préférée de Bakhtine est le roman qui présente une interaction constante des discours, des voix diverses, celle de l'auteur et celles des personnages et, comme Michel Aucouturier le dit, « la présence simultanée, dans un même énoncé, de ma voix et de celle d'autrui » (1987 : 16). Il s'agit du roman polyphonique, dont la notion vient de l'étude bakhtinienne sur les œuvres de Fiodor Dostoïevski, de l'analyse des rapports entre l'écrivain et ses protagonistes. L'auteur ne se sert pas du discours de ses personnages pour exprimer ses propres idées. Il ne le fait qu'à travers sa propre voix, tandis que les voix de ces personnages restent tout le temps autonomes.

Dans le roman polyphonique, où chaque voix est différente, les sujets n'existent, d'après Mikhaïl Bakhtine, qu'en interaction : « Je prends conscience de moi, originellement, à travers les autres » (1970-1971 : 358), précise-t-il. Ainsi, chacun des personnages se définit par rapport aux autres.

Le statut social du mot évoque des « traits » typiques de la société à laquelle l'auteur et son lecteur contemporain appartiennent, des « lieux communs » qu'ils partagent, des expériences culturelles, des connaissances littéraires. Il s'agit ici des « sous-entendus », une composante essentielle du contexte d'énonciation, indispensables à la création et à la lecture d'un texte littéraire. Autrement dit, l'écrivain s'exprime à travers le discours de son groupe social. Selon Bakhtine, ces sous-entendus, ensemble avec une « partie verbale actualisée », constituent l'énoncé (Volochinov, 1981 : 191).

Bakhtine tient compte du contexte social ainsi que du lecteur (ou de l'auditeur), réel ou substitué par « le représentant moyen du groupe social auquel appartient le locuteur » (1977 : 123). L'auteur implique le lecteur dans l'encodage du texte pour faciliter son décodage, ce qui s'avère utile parce que ce n'est pas toujours le cas où l'auteur et le lecteur partagent les mêmes points de vue, les mêmes connaissances culturelles et littéraires inhérentes au texte. Chaque époque « produit » ses propres lecteurs qui, pour mieux comprendre un texte littéraire écrit pendant une époque différente, doivent le réinsérer dans sa situation

d'énonciation.

« Dans le prolongement des travaux de Bakhtine, Kristeva a davantage défini l'intertextualité comme fondement de toute textualité et comme façon par laquelle un texte s'insère dans l'histoire en tant que pratique discursive spécifique. » (Lamontagne, 1992 : 5) Le dialogisme, tel que Bakhtine l'a développé, reste toujours le concept plus vaste, global, avec l'intertextualité comme sa partie intégrale. Kristeva exprime sa fidélité au dialogisme, en disant qu'un

texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la société s'écrit dans le texte. (1969 : 120)

La théoricienne considère les deux pôles simultanément : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969 : 85). Comme elle l'affirme, il y a un impact de l'intertextualité non seulement sur la production du texte littéraire mais aussi sur son assimilation, sa réception. Pourtant, pour qu'un lecteur puisse intégrer des intertextes à sa propre lecture dialogique, il faut qu'il les connaisse et les trouve pertinents. Ainsi, revient-elle aux idées de Bakhtine sur la situation d'énonciation et le statut social du mot.

Parmi les théoriciens de la littérature qui s'intéressent à l'intertextualité se distinguent Gérard Genette, Laurent Jenny et Michael

Riffaterre. En analysant leur interprétation de la notion d'intertextualité, Lamontagne affirme que Jenny, un des premiers théoriciens qui étudiait les bases théoriques de l'intertextualité « reconnaît, avec Bakhtine et Kristeva, qu'il existe une intertextualité qui tient de la nature même du texte littéraire, système de relations entre l'œuvre et les œuvres préexistantes » (1992 : 26). Jenny, comme Kristeva, considère à la fois la production du texte littéraire et sa réception. Le texte se produit en absorbant d'autres textes, ce qui facilite son interprétation. « Hors de l'intertextualité, écrit-il, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible » (1976 : 257). Cependant, Jenny s'intéresse surtout à la production ; il s'occupe, par exemple, des façons dont le texte s'insère dans un autre et des influences de cette intégration sur le texte « centreur ». Il décrit le processus intertextuel comme « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens » (1976 : 262).

Gérard Genette, un autre « grand » dans ce domaine, développe une classification de toutes les formes que les relations entre les textes peuvent prendre. Son concept de « transtextualité » se constitue de cinq catégories dont la première porte sur l'intertextualité telle qu'elle a été développée par Kristeva. Genette définit l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (1982 : 8). Même si le théoricien, tout au début, donne le « sens » général à sa

définition, il réduit sa portée : l'intertextualité ne désigne que « la présence effective d'un texte dans un autre ». Genette se sert du terme « métarécit » quand il parle du « récit dans le récit ». Le métarécit surgit de la situation d'énonciation au niveau du premier récit et se déclenche par des analogies que le narrateur perçoit entre sa propre situation et l'histoire qu'il pense raconter. Souvent, le métarécit renvoie à des textes que le narrateur a déjà lus et reprend les thèmes principaux de l'œuvre.

Pour Michael Riffaterre, l'intertextualité c'est « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie » (1980 : 4). Il met en relief le rôle du lecteur lors de l'interprétation du texte littéraire et il voit l'intertextualité comme un instrument qui « guide » la lecture. Quant à Riffaterre, il se situe plutôt du côté de la réception et il convient de souligner qu'il définit l'intertexte comme « l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à sa lecture d'un passage donné » (1981 : 5). Par conséquent, pour sa perception, comme l'affirme Riffaterre, « une double lecture » est nécessaire.

Les interprétations de l'intertextualité proposées par Kristeva, Jenny, Genette et Riffaterre illustrent clairement que l'intertextualité se rapproche du dialogisme tel qu'il a été élaboré par Bakhtine et qui « a en vue l'écriture comme lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte » (Kristeva, 1969 : 88). Pourtant, les différences entre le dialogisme et l'intertextualité existent, dont celle qui concerne l'objet de leurs études. Tandis que la lecture

« intertextuelle » porte sur les relations entre le texte littéraire et les romans représentés dans ce texte, la lecture « dialogique » examine les rapports entre le texte littéraire et « tous les textes qu’il est susceptible d’évoquer » chez des lecteurs (Miraglia, 1993 : 17). Selon Anne-Marie Miraglia, « le lecteur qui cherche à comprendre un texte littéraire par le biais d’un autre, pratique une lecture essentiellement dialogique » (ibid.), « une lecture qui se fait à travers le prisme des textes avec lesquels il communique explicitement et implicitement » (ibid., 110).

Dans notre étude, nous examinerons les références directes à Hemingway dans les romans de Poulin *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini* où des biographies de Hemingway n’ont pas moins d’importance que ses romans et ses nouvelles. On ne se penchera pas seulement sur les liens explicites entre les textes de l’auteur québécois et les intertextes hemingwayens. Chez Poulin, il y a un nombre significatif de références indirectes à l’écrivain américain que nous nous proposons de traiter. Alors, nous pensons que l’analyse dialogique sera un outil approprié pour aborder notre sujet.

## Chapitre I : *Volkswagen blues*

*Volkswagen blues*, récit de la quête et récit de voyage, compte parmi les romans les plus connus de la littérature québécoise contemporaine. Cette œuvre se présente comme « une exploration du continent américain à travers ses textes » (Weiss, 1985 : 90), en particulier, à travers les romans des auteurs états-uniens qu'elle assimile. La notion d'« américanité », inscrite dans l'histoire, la géographie et la culture actuelle du Québec, occupe une place centrale dans *Volkswagen blues* et, ce qui nous intéresse dans le cadre de cette étude, forme un lien avec certains intertextes où figure Hemingway.

*Volkswagen blues* est le troisième roman de Jacques Poulin, après *Jimmy* et *Le Cœur de la baleine bleue*, qui contient des références à Ernest Hemingway et c'est le roman où l'écrivain québécois, par l'entremise de son personnage-lecteur, Pitsémine, souligne l'importance de la lecture « dialogique » de l'œuvre: « Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres » (p. 169).

En tant qu'écrivain, Jack perçoit la lecture comme un acte complémentaire à l'écriture. Il essaie de retrouver dans l'écriture des autres ce qui manque dans ses propres textes. Il voit aussi la lecture comme un facteur indispensable à la création de son œuvre, ce qui

explique un nombre significatif d'intertextes dans *Volkswagen blues*.

Pour que ces intertextes soient intégrés dans le roman, l'auteur crée des liens, des « rapports dialogiques », entre les textes d'autrui et ce qu'il veut exprimer. Le discours majeur de *Volkswagen blues*, le discours sur l'Amérique, se nourrit de ses intertextes, historiques et littéraires, évoqués dans la plupart de cas par Jack et Pitsémine. Ces intertextes participent à la création du roman de Jacques Poulin et mettent sa nature dialogique en relief.

Quant au niveau de la réception, « le décodage, la compréhension d'un texte se fait souvent à l'aide d'autres textes » (Miraglia, 1993 : 116), mais la perception des intertextes dépend aussi des dispositions de chaque lecteur. Quelles que soient les références à Hemingway, implicites et explicites, nous examinerons dans ce chapitre leur apport à la production de Poulin.

Les intertextes que nous étudierons dans *Volkswagen blues* sont la biographie *Papa Hemingway* de A. E. Hotchner, le roman quasi-autobiographique *Paris est une fête (A moveable feast)* et la nouvelle *La grande rivière au cœur double (Big two-hearted river)* de Hemingway.

*Volkswagen blues* ne contient que quelques références explicites à l'œuvre de Hemingway, parmi lesquelles la référence à *La grande rivière au cœur double*. Les deux protagonistes conduisent le long de la rivière Platte, dans les Rocheuses, ce qui amène Jack à penser à cette nouvelle

et à la rivière dont il y est question. « Je lui avais même donné un surnom, dit-il à la Grande Sauterelle. Je l'appelais « la grande rivière au cœur double », à cause d'une nouvelle de Hemingway. » (p. 211)

Le récit en question possède des traits autobiographiques ; Nick Adams retourne chez lui, au Michigan, après s'être remis de sa blessure pendant la Première Guerre mondiale. Il passe par Seney, une petite ville détruite par le feu, qui évoque, chez Nick, des villes détruites par la guerre, et les douleurs qu'elle a apportées. Il dépasse la ville, complètement brûlée, au plus chaud de la journée. Le chemin monte fermement; son sac à dos, trop lourd, lui fait mal. Pourtant, Nick est heureux, la première fois depuis des années.

Il se croyait mort comme la ville qu'il avait traversée; à présent, il se sent vivant. Ses désirs et besoins d'autrefois réapparaissent : penser, lire, écrire, respirer l'air des pins, pêcher dans une rivière.

He walked along the road feeling the ache from the pull of the heavy pack. The road climbed steadily. It was hard work walking uphill. His muscles ached and the day was hot, but Nick felt happy. He felt he had left everything behind, the need for thinking, the need to write, other needs. It was all back of him. (p. 179)

Le protagoniste de Poulin, Jack Waterman, évoque la nouvelle de Hemingway au moment où certaines ressemblances entre sa situation et celle de Nick sont plus évidentes. Nick a atteint la rivière, après une longue journée de marche et d'escalade, son sac le tirant vers l'arrière, sous le soleil sans merci. Jack et Pitsémine, dans le Volks surchargé de

gros dictionnaires et d'autres livres, fatigué par « les interminables montées » (p. 208), réalisent que la rivière, qu'ils aiment beaucoup, « n'était plus là » (p. 211). Pendant cette escalade, les protagonistes voient un grand nombre de tombes le long de la piste, ce qui fait penser à la ville détruite par le feu dans *La grande rivière au cœur double* et aux destructions de la guerre dont Nick a été le témoin.

*La grande rivière au cœur double* est écrite avec des phrases courtes, dépouillées, « bien ramassées », à la voix active, où « on ne pouvait pas enlever ni déplacer un mot ». Pour l'écrire, Hemingway se sert de la théorie de l'iceberg, selon laquelle « le récit doit laisser entendre beaucoup plus qu'il ne montre » (Lapointe, 1989 : 24).

Voici un exemple. Du pont qui traverse la rivière, Nick regarde des truites sauter hors de l'eau et retomber. « Nick's heart tightened as the trout moved. He felt all the old feeling. » (p. 178) Ces phrases mettent en relief la sensation de « revivre », de « guérir ». En plus, la deuxième phrase fait allusion aux activités préférées du protagoniste : être dans la nature, faire de la pêche, ce qui constitue une part de sa guérison.

Plus tard, dans le récit, Nick marche sur des aiguilles de pin, monte sa tente, cuisine. Toutes ces choses simples et quotidiennes, dont la guerre l'a privé, lui font plaisir même s'il ne le dit pas explicitement. L'auteur établit un lien précis entre ce que Nick voit, entend ou fait et ce qu'il ressent.

Le style d'Ernest Hemingway, selon Lapointe, « pourrait décrire le but de l'évolution stylistique de Jacques Poulin » (Lapointe, 1989 : 24). Le style de Poulin a évolué depuis son premier roman dans le sens que ses phrases sont devenues de plus en plus brèves et dépouillées pour atteindre dans *Volkswagen blues* « l'épure absolue, la légèreté limpide » (ibid.).

*Volkswagen blues* est le premier roman de Poulin écrit à la troisième personne. Dans une entrevue accordée à Lapointe et Thomas, Jacques Poulin souligne l'importance du choix entre un « je » et un « il ». Avec un « il », l'écrivain ne décrit « que ce que l'on voit de l'extérieur » et s'abstient « d'aller dans la tête du narrateur » (Lapointe et Thomas, 1989 : 14). À travers le « il » se crée une impression de distance et d'observation neutre. C'est la troisième personne que Hemingway préférait pour que la narration soit la plus objective possible.

*La grande rivière au cœur double* est écrite à la troisième personne, à l'exception d'une scène où Nick essaie d'attraper une grande truite : « By God, he was a big one. By God, he was the biggest one I ever heard of. » (p. 194). Cette phrase nous laisse savoir qu'il est question ici des sentiments propres à l'auteur lui-même. Hemingway choisissait avec soin le sujet de la nouvelle : « What did I know best that I had not written about and lost? What did I know about truly and care for the most? » (Hemingway, 1964 : 76). Il décide d'écrire sur le retour d'un soldat de la guerre, sans la mentionner. Pourtant, il semble que le protagoniste ne

puisse pas se libérer de ses effets, sur le plan mental. Dans l'épisode en question, et pour la première fois dans le récit, le monde réel ne se cache plus derrière le monde imaginaire, comme derrière un masque.

Rappelons-nous les truites, avec leurs ombres détachées, ou les masques tombés. Vers la fin de *Volkswagen blues*, les héros de Jack, en particulier Théo et Etienne Brûlé, perdent eux aussi leurs masques, démythifiés.

La rivière offre à Nick une possibilité de pêcher ; et ce moment à la pêche l'aide à guérir. La grande rivière au cœur double lui donne une deuxième chance de recommencer à vivre. La dernière phrase de la nouvelle lie la pêche à l'existence, à la vie : « There were plenty of days coming when he could fish the swamp. » (p. 199) Elle se laisse aussi expliquer par l'intermédiaire de la scène tirée du roman *A moveable feast*, où Hemingway réfléchit sur la création de cette nouvelle, sans la nommer : « But in the morning the river would be there and I must make it and the country and all that would happen. There were days ahead to be doing that each day. » (p. 76-77) Il semble que le protagoniste va également se remettre à écrire ; il en sent déjà le besoin : « He felt he had left everything behind, the need for thinking, the need to write, other needs. It was all back of him. » (p. 179)

Après avoir attrapé deux truites, il exprime le désir de lire et regrette de ne pas avoir apporté un livre : « He wished he had brought something to read. He felt like reading. He did not feel like going on into

the swamp. » (p. 198) « Lire » est lié ici à « écrire », surtout du point de vue de Jack, le protagoniste de Poulin, qui se voit avant tout comme le lecteur.

Jack Waterman, après la perte de son frère et après toutes ses déceptions, se sent prêt à se « régénérer », à guérir. Il est prêt à retourner au Québec où il recommencera à écrire. Cette fois-là, il ne va pas regarder l'écriture comme un moyen « de ne pas vivre » (p. 136) ou, comme le dit Noël, le protagoniste du roman poulinien *Le cœur de la baleine bleue*, « d'être en dehors de tout » (CB, p. 137). Son prochain livre portera sur les rapports entre les gens, et pour l'écrire, Jack doit comprendre comment ces relations entre les gens « fonctionnent » : « Il va falloir un beau jour que j'apprenne comment ça marche, les rapports entre les gens, dit-il. » (p. 289) L'écrivain, comme l'affirme Hemingway, doit écrire sur ce qu'il connaît le mieux. *La grande rivière au cœur double* porte sur les loisirs que l'auteur aimait tant, jeune garçon : le camping et surtout la pêche. Il est évident qu'il en est expert, par la précision de ses gestes, par exemple.

Le titre de la nouvelle s'explique par la personnalité complexe de Hemingway, par les deux côtés de son caractère qui se trouvent « en conflit », « en opposition ». L'écrivain américain est dur et doux en même temps, agressif et vulnérable. Dans ce récit, nous observons Nick comme un homme fort et habile, qui sait monter une tente, se préparer pour la pêche. Cependant, quand il perd sa première grande truite, il se montre

un peu soucieux, dans le sens émotionnel ; il s'arrête de pêcher, se repose, sur le bord de la rivière, pour se calmer :

Nick's hand was shaky. He reeled in slowly. The thrill had been too much. [...] Nick climbed out onto the meadow and stood, water running down his trousers and out of his shoes, his shoes squelchy. He went over and sat on the logs. He did not want to rush his sensations away. (p. 193)

Jacques Poulin ne cache pas les influences des œuvres qu'il a lues, des personnes qu'il a admirées. Parmi les auteurs qu'il identifie, par l'entremise de son personnage-écrivain Jack Waterman, se retrouvent « Hemingway, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy, Salinger, Boris Vian, Brautigan et quelques autres » (p. 42). Hemingway figure aussi sur une autre liste, celle des héros de Jack, en compagnie de Maurice Richard, Jim Clark, Louis Riel, Burt Lancaster, Kit Carson, La Vérendrye, Vincent Van Gogh, Davy Crockett (p. 217). Théo, le frère du protagoniste, « absolument convaincu qu'il était capable de faire tout ce qu'il voulait » (p. 137), appartenait aussi à cette « galerie imaginaire » (p. 217).

Théo, « à moitié vrai et à moitié inventé » (p. 137), se distinguait par les mêmes caractéristiques que Hemingway, notamment par son nomadisme, sa confiance en soi, sa force vitale, autrement dit, son « américanité », à laquelle s'oppose la douceur du protagoniste poulinien ou plutôt une « fausse douceur », qui, selon Jack, est propre aux gens faibles qui ont du « mal à vivre » (p. 211). Jacques Poulin, comme son

écrivain-fictif Jack, l'admirait comme un auteur et comme un homme. C'est une des raisons pour lesquelles les événements dans la vie de Hemingway sont intégrés directement dans l'intrigue de *Volkswagen blues*, comme la découverte des Impressionnistes français dans le musée d'art à Chicago ou la façon dont il écrivait ses nouvelles, avec tant d'inspiration et de passion.

La plupart des références aux événements personnels de la vie du romancier américain viennent de *Papa Hemingway* et *A moveable feast*. L'intrigue de *Volkswagen Blues*, surtout le chapitre 24 intitulé « Un vagabond », intègre directement des détails de la vie de Hemingway qui apparaît dans ce chapitre « sous les traits d'un mythomane-conteur » (Lapointe, 1989 : 23). Sa ressemblance physique à Hemingway est implicite. Jack et Pitsémine le voient au bord de l'autoroute, faisant du pouce : « Un homme. Cheveux blancs. Un sac sur le dos ... Non, pas un sac : une grosse toile enroulée » (p. 227), qui « avait une bonne figure pleine et ronde, mais les yeux plissés étaient ceux d'un homme rusé » (p. 229).

Les faits biographiques que le vagabond évoque sont propres à l'écrivain américain. Toutes les références aux événements dans sa vie sont implicites, sauf la dernière : « Il se prend pour Hemingway », dit Jack à Pitsémine. « Il dit qu'il a vécu à Paris, rue du Cardinal-Lemoine ...

il parle de Cuba et de Key West, et il dit qu'il avait une maison à Ketchum, en Idaho ... C'est la vie d'Ernest Hemingway ! » (p. 237)

Il y a une « double identification » entre, tout d'abord, Poulin et Hemingway, puis, entre Jack, Théo et Hemingway et, enfin, entre le vagabond et Hemingway. Tout cela crée des cas de « mise en abyme ». Le premier cas se forme par Jack et la Grande Sauterelle qui traversent le continent nord-américain, de Gaspé à San Francisco, sur les traces de Théo. Celles-ci sont liées à l'itinéraire des anciens explorateurs français, puis aux pistes des pionniers américains du dix-neuvième siècle partis à la quête de la prospérité. Quant au vagabond, il est sur les traces de Hemingway, dans le sens qu'il voyage entre certains endroits où habitait le romancier américain. Tout cela déclenche l'intrigue dans l'intrigue, l'histoire dans l'histoire, empruntant ainsi la technique de la mise en abyme.

Les premiers indices de l'apparition du « double » de Hemingway dans le rôle du vagabond se font à travers la façon dont Jack regarde le vieil homme. De cette manière, les références du vagabond à Hemingway sont mises en évidence. Par exemple, la Grande Sauterelle voulait savoir où il aimait passer l'hiver :

- Key West, répondit-il sans hésiter.  
Jack le regarda encore une fois dans le rétroviseur.  
Le vieux poursuivit :
- J'ai fait plusieurs voyages à Cuba, mais j'aime bien Key West. C'est un bon endroit pour passer l'hiver. [...] les bateaux, les vieilles maisons et les chats. Et le climat évidemment. (p. 232)

Ensuite, le vieux laisse entendre qu'il avait une maison dans un « village qui s'appelle Ketchum » (p. 233), dans l'Idaho. Il évoque donc le lieu où Hemingway habitait avant de se suicider. A ce nom, Ketchum, « Jack se trouva malgré lui à ralentir l'allure du Volks, et la fille regarda s'il y avait quelque chose d'anormal sur la route, mais tout était normal » (p. 233).

Par ailleurs, le vagabond parle bien le français, avec un « léger accent » (p. 228). Il s'explique : « J'ai vécu à Paris. C'étaient entre les deux guerres, en 1921. Dans ce temps-là, ça ne coûtait pas cher de vivre en France. Mais aujourd'hui ... » (p. 228). Les mots du vieil homme font écho à ce que Hemingway, dans *A moveable feast*, écrit à propos de la vie à Paris à la même époque : « In Paris, then, you could live very well on almost nothing and by skipping meals occasionally and never buying any new clothes, you could save and have luxuries » (p. 101). De plus, le vieux, lorsqu'il était à Paris, habitait dans le quartier latin, rue du Cardinal-Lemoine, ce qui est l'adresse du premier appartement de Hemingway, mentionné quatre fois dans *A moveable feast*.

Jacques Poulin, par l'entremise du vagabond et d'une façon implicite, révèle ainsi les intérêts et les goûts personnels de Hemingway dont aller à la pêche, faire de la randonnée dans des coins tranquilles, cachés par la végétation. L'endroit préféré du vieux, c'est « une petite anse perdue quelque part en Oregon sur les bords de l'océan Pacifique »,

au fond duquel « il y a une grotte » (p. 230). Chaque année, le vagabond se rend là-bas ; il y reste pendant une semaine ou deux, en ne mangeant que des poissons. Cette histoire du vieux fait penser à *La grande rivière au cœur double*, à Nick qui aime, lui aussi, des endroits sauvages où il est le seul qui pêche.

Le vagabond révèle une autre passion d'Ernest Hemingway : la lecture. C'est lui qui introduit l'intertexte de Jack London, du « double » de Jack Waterman : « Le vieux se tenait à l'écart ; il était assis au pied d'un arbre et lisait *The Valley of the Moon*, de Jack London, son auteur préféré. » (p. 234) Plus tard dans le chapitre, Poulin montre, encore une fois, le vieil homme lisant ce roman : « Après le repas, le vieux leur donna un coup de main pour faire la vaisselle, puis il alla s'asseoir plus loin et se remit à lire : il lut Jack London tant qu'il resta un peu de lumière » (p. 236-237).

L'intertexte est évoqué à un moment narratif stratégique dans le cadre du voyage. Le vieil homme lit *The Valley of the Moon* à Fort Hall, où se trouve la jonction entre les deux pistes, celle de l'Oregon et la piste de la Californie. Cet intertexte aide à comprendre pourquoi le vagabond suggère que Jack et Pitsémine prennent le chemin vers la Californie pour trouver le frère du protagoniste, perçu, par le vagabond, comme un homme aventureux. Pour le vagabond, l'Oregon est lié à une vie agraire, tranquille, tandis que la Californie est associée aux aventuriers en quête d'or. Une dichotomie nord-sud est liée au jugement de valeur : « J'irais en

Californie, dit le vieux. Votre frère n'est pas du tout le genre de gars qu'on rencontre en Oregon. » (p. 236)

L'errance du vieux fait penser à celle de Hemingway dans le sens qu'il ne restait pas beaucoup de temps à un endroit, dans une ville ou un village, mais aussi dans un sens indirect, en ce qui concerne les relations amicales et intimes. L'errance du vagabond évoque également le parcours des protagonistes de Jack London ainsi que le parcours de Théo et celui de Jack.

Le vieux, qui se prend pour Hemingway, influence la décision de Jack et de Pitsémine en ce qui a trait au choix de la piste, et par conséquent, le déroulement du roman. Hemingway, à son tour, à travers sa philosophie d'écriture, influence la création de Jacques Poulin dont nous parlerons plus tard dans cette thèse.

Le chapitre contient aussi quelques allusions aux goûts et aux intérêts de l'écrivain américain qui ne jouent pas un rôle important dans l'intrigue de *Volkswagen blues*. Il y a une mention des chats, par exemple. Ainsi, lorsque le vieux monte dans l'autobus, la Grande Sauterelle le prévient : « Il y a un chat dans l'évier ». Et le vagabond lui répond : « Les chats sont mes amis [...]. Ils sont mes chums, comme vous dites au Québec. » (p. 228) Hemingway, comme Poulin et ses écrivains fictifs, aimait les chats : il en avait une trentaine dans sa maison à Cuba.

Un autre exemple porte sur la ressemblance des goûts

« culinaires » entre Nick Adams et le vagabond. Le vieux est fier de sa contribution au souper, auquel Jack et la Grande Sauterelle l'invitent : une boîte de conserve contenant des « saucisses allemandes cuites dans la bière » (p. 235). Nick, à son tour, trouve les abricots en boîte plus délicieux que les frais : « While he waited for the coffee to boil, he opened the small can of apricots ... They were better than fresh apricots. » (p. 186) Cette allusion n'est pas pertinente dans le roman de Poulin; elle ne s'avère pas utile pour la compréhension du texte.

On a parlé, plus haut dans le travail, de l'influence de Hemingway sur le style de Poulin. Dans ce chapitre, l'auteur américain, par l'entremise du vagabond, donne une petite leçon de stylistique. Il montre qu'il suffit d'un seul mot, bien choisi, pour exprimer une idée. Dans notre exemple, il s'agit de sa façon de voyager : « Quand il était fatigué, il se couchait au bord du chemin ou dans un champ, ou dans un parc, et il s'enroulait dans sa couverture de toile. Et le lendemain, il reprenait la route. » (p. 229), précise le narrateur. Pour dire cela, le vieux se sert du mot anglais « to ramble ». En français, on pourrait dire « errer ».

Cependant, Jack ne peut pas s'empêcher d'ajouter des synonymes comme « vagabonder », « se promener, errer à l'aventure, aller de-ci de-là » (p. 229), bien qu'ils n'expriment pas l'idée du vieux correctement. Le protagoniste-écrivain aime les mots ; pour choisir celui qui convient, il les prononce, il veut entendre comment ils sonnent. Comme auteur, il a travaillé sur son style toute sa vie ; et c'est Hemingway qui l'aide à

atteindre « le dépouillement le plus absolu » des phrases (Lapointe, 1989 : 25). Le célèbre romancier, à travers le vagabond, lui apporte son aide, très appréciée.

Le chapitre en question fait ressortir deux images: un vieil homme se prend pour Hemingway et il évoque l'endroit où l'écrivain américain s'est suicidé. Comme Lapointe l'affirme, ces images « suggèrent respectivement l'imposture et l'échec et sont à mettre en parallèle avec la démythification du héros » (1989 : 23). Il s'agit de Théo et d'autres héros d'enfance de Jack dont Etienne Brûlé. La « démythification du héros », en particulier du frère de Jack, Théo, se passe à travers tout le roman : son dossier de police à Toronto, par exemple, « une affaire de vol avec effraction » commis dans un musée à Kansas (p. 139), « une inscription en lettres rouges : Théo. 75 », au sommet d'un rocher, dans les Rocheuses, (p. 214), une autre inscription, cette fois-ci, au bas de la photo où Théo est identifié comme un « unidentified man » (p. 267) et où il ressemble à Judas, tel qu'il est « au tableau de Léonard de Vinci qui s'appelle *La Cène* » (p. 267).

Quant à Hemingway, sa vraie nature est invisible, se cache derrière l'image d'un homme fort et assuré. La lettre écrite par Noël, protagoniste du roman poulinien *Le cœur de la baleine bleue*, porte sur les deux aspects de sa personnalité :

Vous savez comment le vieux Hemingway aimait la chasse.

Pourtant il s'était attaché à un hibou blanc qu'il avait blessé, en prenant soin, lui attrapait une souris chaque matin et se sentait malheureux au moment de le remettre en liberté. Comment pouvait-il aimer la chasse et faire ça ? (p. 169)

Il était à la fois « dur et doux » (Weiss, 1993 : 13), agressif et vulnérable.

Toute sa vie, il a caché avec succès ses propres contradictions.

Cet adjectif, « doux », se prête facilement à Jack Waterman. Lui, il se qualifie plutôt de « faux doux ». Selon lui, les « faux doux étaient les gens faibles ou peureux [...], incapables de se montrer agressifs » tandis que les « vrais doux étaient ceux qui avaient confiance en eux-mêmes ; ils ne se sentaient pas menacés » (p. 211). Jack, sans doute, rangeait Hemingway avec les « vrais doux ».

Pourtant, la question de Noël reste sans réponse : « Comment pouvait-il aimer la chasse et faire ça ? » Hemingway « dur » fait penser, dans le contexte de *Volkswagen blues*, à certains épisodes « noirs » de l'histoire américaine, aux héros légendaires de Jack dont plusieurs, comme Etienne Brûlé, étaient impliqués dans quelque chose de violent et d'injuste. Dans ce contexte, Pitsémine offre sa propre perspective de l'histoire du continent qui inclut les massacres de groupes d'Indiens et l'extermination des tribus. Jack et Pitsémine ne refont pas seulement le trajet des explorateurs et des pionniers, mais aussi des conquérants: une carte au musée municipal de Gaspé fait allusion au rôle de vainqueur écrasant des Blancs.

Le thème de la violence s'intensifie ainsi avec chaque chapitre :

Jack réalise que l'Amérique « a été construite sur la violence » (p. 129). De plus, elle est associée à Théo qui, après le port d'armes illégal à Toronto et le vol au musée de Kansas, inscrit son nom « avec ceux des émigrants » (p. 212), au sommet d'un rocher, près de la rivière Sweetwater : « La vérité était rouge comme une tache de sang. » (p. 214) Comment une personne qui « avait étudié l'histoire [...] pouvait avoir commis un tel acte de vandalisme » ? (p. 212)

Chez Hemingway, il y a, selon Weiss, « un lien indissoluble entre la fusion de l'identité masculine et féminine d'une part, et la création littéraire de l'autre » (1993 : 16). « La figure de l'androgynisme » (ibid.) est implicite dans *Le soleil se lève aussi* où Brett, aventureuse et forte de caractère, domine et *Pour qui sonne le glas* avec Pilar, courageuse et douce, une bonne observatrice. Jacques Poulin, lui aussi, « privilégie l'androgynisme comme l'idéal de l'écrivain » (Weiss, 1993 : 18). Ses écrivains fictifs, comme l'affirme Weiss, « sont incomplets en eux-mêmes, et leur effort pour écrire devient la poursuite de leur moitié féminine » (ibid.).

Pourrait-on comparer Pitsémine à Brett ou à Pilar? Pitsémine se présente comme une jeune fille, grande et maigre; elle marche pieds nus au bord de la route et fait du pouce. Elle sait prendre des initiatives et, comme Pilar, elle est une très bonne observatrice. Dans ses relations avec Jack Waterman, Pitsémine assume des rôles « masculins » : elle répare le Volks pendant leur voyage à travers le continent, elle le conduit

comme une professionnelle. Comme copilote, la jeune fille réussit à lire les cartes routières et à examiner des guides de voyage en même temps : « [...] elle consultait toujours plusieurs cartes et elle étudiait non seulement la route qu'ils devaient suivre, mais aussi l'ensemble de la région qu'ils traversaient » (p. 53). Au début de leur quête, à Toronto, elle se travestit en homme. C'est elle qui suggère d'avoir une relation sexuelle sur la ligne de partage des eaux.

C'est grâce à la Grande Sauterelle que Jack, à la fin de leur parcours, commence son processus de guérison; il veut vivre et écrire. Une meilleure compréhension des épisodes où les deux protagonistes visitent la galerie des Impressionnistes français à l'Art Institute of Chicago se fait à l'aide de l'intertexte *Papa Hemingway*. La scène qui montre Jack immobile pendant trois heures devant le tableau de Renoir, évoque une scène dans la vie de Hemingway dont il est question dans le livre de Hotchner :

When Ernest went to a museum, it was never to look at the pictures in general but only at particular canvases. [...] He would walk across an entire room of Titians, not looking at any except the one he wanted to see, and then he would stand in front of that one picture, absorbed in it, looking at it as long as his emotions demanded. (p. 186-187)

Hemingway admirait les impressionnistes, en particulier Cézanne,\*

---

\* Paul Cézanne rompt avec le mouvement impressionniste vers la fin des années 1870. Avec Gauguin et Van Gogh, il est à l'origine de l'art postimpressionniste.

Monet et Gauguin dont il a appris l'art de décrire la nature. Dans sa quasi-autobiographie *A moveable feast*, il parle de l'influence de Paul Cézanne sur l'évolution de son style :

I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them. I was learning very much from him but I was not articulate enough to explain it to anyone. (p. 13)

Quant à Jacques Poulin, en observant son protagoniste, ému, « le regard fixe et les yeux mouillés » (p. 106), devant un tableau de Renoir, murmurant les mots « lumière » et « harmonie », on pourrait conclure que lui, sous le charme de l'art, il emprunte à ce peintre la manière de voir les choses.

Cet épisode évoque en plus de *Papa Hemingway* l'intertexte du romancier *A moveable feast*. Le jeune écrivain américain, après la journée de travail, dans l'après-midi, allait au Jardin du Luxembourg. Il le traversait et puis, il visitait le Musée du Luxembourg où des tableaux des grands peintres avaient été exposés : « I went there nearly every day for the Cézannes and to see the Manets et the Monets and the other Impressionists that I had first come to know about in the Art Institute of Chicago. » (p. 13)

Les intertextes, mentionnés plus haut, sont également évoqués

dans le chapitre intitulé « L'écrivain idéal ». Il s'agit d'un événement dans la vie de Hemingway, décrit par Hotchner. Jack Waterman, « patient et obstiné mais dépourvu d'inspiration » déteste « sa façon de travailler », méthodique et structurée (p. 47). Poulin l'oppose à « l'écrivain idéal », chez qui les idées viennent à l'improviste, n'importe où il se trouve, dans un bar, par exemple. Voilà deux ans que l'écrivain ne travaille pas; tout à coup, une idée globale, mais précise, lui vient à l'esprit; l'intrigue se présente clairement, avec les personnages distincts et la première phrase, la plus importante de toutes. Quand il finit de l'écrire, la deuxième phrase lui vient, puis la troisième. Il « n'a pas de mal à l'écrire; et elle est exactement dans le ton qui convient » (p. 47). Il n'a peur que de l'oublier avant qu'il la note.

Ce portrait de l'écrivain idéal rappelle un épisode dans *Papa Hemingway* où l'auteur américain, quelque temps après avoir rencontré son camarade de guerre, compose un poème d'une façon spontanée:

He took from his pocket the pencil stub that he had been using to mark his racing form, and he began to write on the back of a paper napkin. The last race ended and the bar filled and got noisy, but Ernest wrote in deep concentration, oblivious to the post-race commotion. [...] He handed me the napkin. He had written a sixteen-line poem. (p. 41-42)

La ressemblance de Hemingway avec l'image de l'écrivain idéal chez Poulin est évidente.

Une autre scène également, cette fois-ci tirée de l'ouvrage hemingwayen *A moveable feast*, souligne la ressemblance entre « l'écrivain idéal » de Poulin et le romancier américain. Hemingway est dans un café parisien, en train d'écrire un récit. Une jolie fille, seule, entre dans le café et s'assoit à une table près de la fenêtre. Le romancier voit qu'elle attend quelqu'un et continue à écrire.

The story was writing itself and I was having a hard time keeping up with it. I ordered another rum St. James and I watched the girl whenever I looked up, or when I sharpened the pencil [...]. [T]hen I went back to writing and I entered far into the story and I was lost in it. [...] Then the story was finished and I was very tired. I read the last paragraph and then I looked up and looked for the girl and she had gone. (p. 5-6)

A San Francisco, toujours en quête de Théo, Jack, accompagné par Pitsémine, va à la librairie City Lights, qui lui rappelle Shakespeare and Company, une librairie parisienne fréquentée, dans les années 1920, par Hemingway, Ezra Pound, Scott Fitzgerald, James Joyce, Gertrude Stein, George Antheil et d'autres.

Jack est allé à Paris après avoir lu *A moveable feast*, où Hemingway parlait de la ville-lumière avec tant de nostalgie :

In those days there was no money to buy books. I borrowed books from the rental library of Shakespeare and Company, which was the library and bookstore of Sylvia Beach at 12 rue de l'Odéon. On a cold windswept street, this was a warm, cheerful place with a big stove in winter, tables and shelves of books, new books in the window, and photographs on the wall of famous writers both dead and living. (p. 35)

D'ailleurs, Jack « était allé voir à l'adresse indiquée, rue de l'Odéon, mais la librairie n'était plus là [...]. Il l'avait cherchée longtemps et, un beau jour, en se promenant sur les quais, il avait aperçu tout à coup la fameuse enseigne noire et dorée. » (p. 264) Pourtant, ce n'était pas exactement la même librairie dont Hemingway parlait.

En fait, lors de la Deuxième Guerre mondiale, Sylvia Beach a été forcée de fermer sa librairie ; en 1951, George Whitman en a ouvert une autre, rue de la Bûcherie, pareille à celle qui était disparue. Même si le nom de cette librairie était différent, notamment Le Mistral, elle continuait les traditions commencées il y a trente ans par Sylvia Beach, par exemple, aider des écrivains au début de leur carrière. Après la mort de Sylvia Beach, en 1962, George Whitman a donné à sa librairie le nom Shakespeare and Company, en son honneur. C'est l'édifice que le protagoniste de Jacques Poulin a trouvé.

Quant à la librairie City Lights, ce n'est pas étonnant qu'elle ressemble à Shakespeare and Company : elle a été ouverte par Lawrence Ferlinghetti, poète, qui, dans sa jeunesse, avait passé beaucoup de temps dans la librairie parisienne. Chez Jack, City Lights évoque avant tout l'esprit de Shakespeare and Company : « elle avait été un lieu de réunion pour des écrivains qu'il estimait beaucoup : Hemingway, Scott Fitzgerald, James Joyce, Gertrude Stein » (p. 264). Cette librairie parisienne occupe une place privilégiée chez Poulin ; on y retourne dans

le chapitre trois, qui étudie les intertextes de Hemingway dans *Les yeux bleus de Mistassini*.

Dans ce roman, le titre de la quasi-autobiographie de Hemingway se présente seulement en français à la différence de *Volkswagen blues* où cet intertexte n'est évoqué qu'en anglais. Comme Richard Hodgson et Ralph Sarkonak l'affirment, le recours systématique à l'anglais « rappelle sans cesse au lecteur que les personnages se trouvent en milieu anglophone » (1989 : 30). L'action dans *Volkswagen blues* se déroule, sauf les sept premiers chapitres, aux Etats-Unis.

Notre thèse est basée, comme nous l'avons constaté dans l'introduction, sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine qui portent sur le dialogisme, où l'énoncé littéraire et son énonciation occupent une place centrale. Le contexte de ce dernier est constitué par le lecteur et le discours d'autrui. Le lecteur joue ici un double rôle. Il participe d'une façon indirecte à la création de l'énoncé, car le texte dépend de la perception du lecteur par l'écrivain. En plus, après avoir lu un énoncé, le lecteur peut s'en servir dans son propre discours, écrit ou oral, d'où vient la pertinence des personnages-écrivains et lecteurs dans les romans de Jacques Poulin.

Les discours ne peuvent pas être interprétés correctement s'ils sont pris isolément, hors contexte. Chez Poulin, la présence d'individus qui lisent et écrivent souligne une interdépendance entre les discours et

entre les deux processus : la création et la lecture. Dans notre analyse, nous nous occupons des discours qui laissent voir leurs liens avec d'autres discours, ou plutôt avec le discours des autres, même si ces liens sont implicites.

Comme chaque texte est lié à sa situation d'énonciation, chaque lecteur appartient à son contexte social. L'auteur écrit pour le lecteur qui est son contemporain, réel ou substitué par « le représentant moyen du groupe social auquel » il appartient lui-même (Bakhtine, 1977 : 123). Par conséquent, c'est probable qu'ils partagent des expériences culturelles et littéraires. Ce « lien » entre l'écrivain et le lecteur est indispensable à la création et à la lecture d'un texte littéraire. Dans notre contexte, pour qu'un lecteur puisse intégrer des intertextes à sa propre lecture dialogique, il faut qu'il les connaisse.

La figure du lecteur et la présence du discours d'autrui dans *Volkswagen blues* sont le centre d'attention de l'analyse. Le concept de dialogisme se manifeste, tout d'abord, dans les rapports entre les discours, ce que le personnage lecteur Pitsémine met en évidence : « Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres » (p. 169). En plus, ce concept se manifeste dans l'interdépendance entre l'écriture et la lecture, car pour Jack, le personnage écrivain, la lecture est nécessaire pour la création de ses romans. Un grand nombre d'intertextes dans *Volkswagen blues* s'explique par le fait que le protagoniste est à la fois écrivain et lecteur :

son minibus est plein de livres, les deux personnages lisent à tour de rôle en haute voix.

*Volkswagen blues* contient ainsi un grand nombre de discours dialogiques, c'est-à-dire des discours dont les liens avec d'autres discours sont visibles. On se sert ici de la conception « limitée » de Bakhtine, identifiée dans l'introduction. Dans le cadre de ce travail, nous limitons aux discours qui renvoient à Hemingway et à son œuvre, par exemple à sa nouvelle *La grande rivière au cœur double*. Cet intertexte est pertinent car il ajoute à la compréhension du texte dans le sens qu'il prévoit la « guérison » du protagoniste, son renouvellement sur les plans professionnel et personnel. De plus, d'une façon plus subtile, l'intertexte guide le lecteur dans la direction de la démythification de Théo et d'autres héros d'enfance de Jack.

Toujours en quête des discours dialogiques, on s'arrête aux références à Hemingway, implicites dans la plupart de cas, provenant de *Papa Hemingway* et *A moveable feast*. Les références aux événements dans la vie du romancier américain, à ses intérêts et ses goûts personnels, que nous avons discutés dans ce chapitre, ne s'avèrent pas être pertinents et indispensables à la compréhension de *Volkswagen blues*. Cependant, intégrés directement dans l'intrigue du roman, ils sont destinés à ceux, privilégiés, qui reconnaissent l'intertexte. Ils servent de récompense au lecteur averti.

L'intertexte auquel Jacques Poulin emprunte les épisodes portant

sur l'écriture, c'est *Papa Hemingway*. « L'objet principal du genre romanesque, qui crée son originalité stylistique, affirme Mikhaïl Bakhtine, c'est l'homme qui parle et sa parole. » (1978 : 152-153) Dans le chapitre « L'écrivain idéal », l'écriture devient l'objet d'un discours, ce qui reflète l'essentiel du dialogisme.

En effectuant notre travail de recherche, nous avons vérifié si les références examinées appartiennent à notre champ d'étude, c'est-à-dire si elles comprennent des éléments du discours hemingwayen. Nous nous demandons si, par exemple, il s'agit d'une référence implicite ou, tout simplement, de la ressemblance des idées de deux écrivains portant sur un sujet donné.

Ainsi, nous avons remarqué que l'amour de Jack Waterman pour la langue se manifeste dans sa façon de lire, surtout s'il s'agit d'un romancier ou d'une romancière qu'il aime. En voyant Pitsémine prendre un roman de Gabrielle Roy, il « aurait voulu lui dire [...] de ne pas lire trop vite, parce que [...] son écriture [...] était très personnelle et que, par exemple, était toujours intéressant de regarder à quel endroit dans la phrase elle plaçait ses adverbes » (p. 46). Ces paroles font écho au conseil de Sylvia Beach (de *A moveable feast*) donné au jeune Hemingway à propos du livre de Tourgueniev (p. 37). Cela nous paraît intéressant d'examiner les cas où la ligne entre une référence à Hemingway et la similitude des idées à l'égard de quelque chose est subtile.

## Chapitre II : *Le vieux chagrin*

Jacques Poulin a reçu le prix de l'Académie canadienne-française pour *Le vieux chagrin*, son septième roman. Le titre intrigue dès le moment où l'on ouvre le livre et fait allusion à une tristesse profonde, accablante. Pourtant, il se trouve que le « chagrin » est un chat, qui accompagne le narrateur-écrivain partout. Il est vieux, ce chat, comme la peine de cœur qu'éprouve Jim. Malgré cela, le monde du protagoniste n'est pas sombre ; il cherche l'amour et le bonheur, un peu confus et « partagé » entre le rêve et la vie quotidienne. Dans cet état d'esprit, accentué par le brouillard épais, il aperçoit, sur la grève, une silhouette féminine.

*Le vieux chagrin* est un roman où l'imaginaire et le réel s'entremêlent pour faire ressortir les idées de l'écrivain. Le protagoniste de Poulin, Jim, reprend le thème de la quête de soi, laissé pour lui par Jack Waterman de *Volkswagen blues*. Pourtant, il est question ici d'une quête plus personnelle. *Le vieux chagrin* est plein de chats, d'affection, de livres, de romanciers préférés du narrateur qui se promènent dans sa maison, grande et vieille, au bord du fleuve. Il s'agit de la douleur amoureuse qui ne veut pas guérir, de ce « vieux chagrin » qui empêche le narrateur « d'écrire la plus belle histoire d'amour qui ait jamais été écrite » (p. 154).

Il semble que Pitsémine soit sortie de *Volkswagen blues* pour

mettre en relief l'interdépendance des livres, pour nous rappeler qu'un « livre n'est jamais complet en lui-même [...]. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir. » (p. 169) La Petite, la protagoniste du *Vieux chagrin*, réussit à comprendre une nouvelle de Hemingway à l'aide d'autres textes ; elle aussi, comme la Grande Sauterelle, est une lectrice « performante » et pratique la lecture dialogique.

Quant à Jim, écrivain-fictif et personnage principal du roman, chaque matin, avant de recommencer à travailler sur son histoire, il relit ce qu'il a écrit la veille. Dans *Le vieux chagrin*, « le lire » et « l'écrire » occupent une place importante ; ils se font dans des endroits précis : le grenier n'est que pour écrire tandis que la galerie vitrée, une sorte de petite bibliothèque, est propre à la lecture. Chez Jacques Poulin, comme chez son personnage écrivain, la lecture et l'assimilation des intertextes sont « indispensables à la création d'un nouveau texte » (Miraglia, 1993 : 62). L'écriture ne se produit qu'avec des références au discours d'autrui.

*Le vieux chagrin* contient un grand nombre d'intertextes parmi lesquels ceux d'Ernest Hemingway. Il est « celui que Poulin rappelle le plus », c'est l'écrivain « dont le nom et la présence refont surface un peu partout à travers l'œuvre » (Lapointe, 1989 : 24). Les références abondantes à ce romancier américain, implicites et explicites, s'expliquent par le fait que Jim, le scripteur dans le roman, est ex-

professeur de littérature et spécialiste de Hemingway : « A la vérité, dit-il, tout ce que je savais sur l'art d'écrire, je l'avais appris en lisant des interviews d'Ernest Hemingway » (p. 23).

Les intertextes de ce romancier viennent de diverses sources : des ouvrages de Hemingway : *Le vieil homme et la mer* (*The Old Man and the Sea*), *Paris est une fête* (*A Moveable Feast*), *Au-delà du fleuve et sous les arbres* (*Across the River and into the Trees*), de la nouvelle *La grande rivière au cœur double* (*Big Two-hearted River*) et des biographies comme *Papa Hemingway* de A. E. Hotchner, *My Brother, Ernest Hemingway* écrit par Leicester Hemingway et *Hemingway in Michigan* de Constance Cappel. Deux chapitres du *Vieux chagrin* qui sont particulièrement consacrés à Ernest Hemingway sont « Papa Hemingway » et « Le cœur double ». Les titres de ces chapitres révèlent explicitement les intertextes de cet écrivain : la biographie de Hotchner et la nouvelle *La grande rivière du cœur double*.

Dans la partie précédente de cette thèse, nous avons souligné la règle simple mais pertinente de Hemingway de « s'en tenir aux sujets » les plus connus, les plus familiers (p. 24), précise-t-il alors. Il semble que Jacques Poulin suive le conseil du romancier américain car le protagoniste du *Vieux chagrin*, Jim, est aussi un écrivain et le roman porte sur la problématique de l'écriture. Poulin attribue à son héros, en quelque sorte, la vie qu'il a vécue : « Quand j'ai commencé à écrire, j'ai

donné instinctivement au personnage principal mon âge, mes goûts et un travail semblable au mien, et j'ai fait la même chose dans les livres qui ont suivi. » (Lapointe et Thomas, 1989 : 8)

Quant au thème de l'amour, central dans cette œuvre, il se perçoit par rapport à la création du roman sur lequel Jim travaille. Pour réussir à écrire une histoire d'amour, il faut que Jim l'éprouve au moment même de l'écriture, il faut qu'il devienne amoureux lui-même. Pourtant, il ne l'est pas; il enfreint la règle de Hemingway et avance très peu dans son travail : « Comme les mots tardaient à venir, je me laissai peu à peu gagner par l'inquiétude et le doute, et j'en vins à m'interroger sur la valeur de mon sujet. » (p. 24) Doit-il en choisir un autre ou devenir amoureux?

C'est ici, dans la relance de l'histoire, que nous voyons le rôle de Marika, un personnage « fantomatique » de Jim. Il semble que Jim soit amoureux de Marika dès le moment où il arrive dans la caverne en suivant des « traces de pas dans le sable » (p. 9) et découvre quelques objets qui appartiennent à l'Inconnue, parmi lesquels il voit les *Contes des mille et une nuits*, dont la page de garde lui donne son nom : Marie K. et, en même temps, fait référence au prénom de la quatrième femme de Hemingway, Mary Welsh. C'est le début de l'intrigue qui modifie l'histoire d'amour que Jim a commencé à écrire, « empruntant ainsi la technique de la mise en abyme » (Boivin, 2005 : 95).

Dans le cadre de notre étude, la lecture des *Contes des mille et une*

*nuits* est importante par rapport à l'écriture; leur juxtaposition souligne que la lecture et l'écriture sont « les deux pôles de la communication littéraires » (Miraglia, 1993 : 67).

*Le vieux chagrin* est le premier roman de Poulin où la rupture du couple se présente comme un des thèmes majeurs. Elle est à l'origine d'une profonde blessure que le protagoniste vit depuis une quinzaine d'années, d'une « déchirure dont on ne guérit pas de sitôt » (p. 92). En rapport avec le départ de sa femme, des intertextes de Colette et d'Ernest Hemingway sont évoqués. Ils font ressortir « une image nette et précise » (p. 33), « une image douloureuse » (p. 49) qui souvent hantait Jim : « une femme encore jeune, qui allait partir avec un autre, enlevait ses livres d'une bibliothèque, laissant partout sur les rayons des vides qui ressemblaient à des brèches dans un mur de brique » (p. 33).

Le narrateur-écrivain revient à ce souvenir à plusieurs reprises, quand, par exemple, il cherche un livre sur l'étagère de la galerie vitrée où les ouvrages de Colette et Hemingway sont privilégiés. Jim avait « autant de plaisir » à les lire (p. 33) avant la rupture dans sa famille et ils continuent à être ses « vieux amis ». Jim essaie de ne pas déclencher ses pensées pénibles du départ de sa femme, « les images du passé [...], vieilles, jaunies et poussiéreuses », qui, très tenaces, continuent à lui « faire si mal » (p. 49). Pour en souffrir moins, pour s'en débarrasser, il recourt « à un vieux truc [...]. C'est un truc que tous les écrivains

connaissent : il s'agit tout simplement de prendre la résolution d'inclure l'image dans l'histoire qu'on est en train d'écrire. » (p. 49) Il s'agit ici d'une référence implicite à Hemingway dont le narrateur-écrivain apprend tous les « trucs », toutes les techniques :

Quels que soient les malheurs qui s'abattent sur la tête de l'écrivain, qu'il soit trompé par sa femme, abandonné par ses amis, envié par ses collègues, traqué par ses créanciers, il peut toujours se consoler à la pensée que son infortune deviendra la matière d'un prochain livre. (p. 49)

C'est tout à fait logique parce que « l'écrivain construit son œuvre à partir de tous les éléments qui lui tombent sous la main » (p. 43), même si quelquefois, il « ne trouve rien d'autre que les débris de sa propre vie » (p. 113).

Dans le chapitre portant sur *Volkswagen blues*, on a parlé de deux aspects de la nature de Hemingway: on l'a montré comme agressif et vulnérable, dur et doux. Quant au narrateur-écrivain du *Vieux chagrin*, « un homme partagé, déchiré entre des désirs contradictoires » (p. 30), il se voit divisé contre soi-même, il est fatigué de ses «exécrables sentiments contradictoires : j'avais hâte [dit-il] de voir Marika, mais en même temps cette perspective me remplissait de crainte » (p. 48). Entré dans la caverne, ne voyant personne, il commence à se calmer : « J'éprouvais un curieux mélange de sensations. J'étais déçu, mais en même temps soulagé. » (p. 31) Même la structure du roman révèle des

éléments contradictoires. Comme l'affirme Roseline Tremblay, « la position centrale du narrateur est contredite par une impression générale de passivité : le protagoniste est témoin des événements plus que moteur de l'action » (2004 : 42). Sa manière habituelle de travailler sur un texte en sert d'exemple. Il écrit d'une façon intuitive, lentement : il met ses personnages « sur la scène » et il les observe ; « il essaie de voir ce qu'ils vont faire » (Lapointe et Thomas, 1989 : 10).

*Le vieux chagrin* porte sur les problèmes de la création littéraire même s'il ne contient pas un chapitre entier consacré à ce sujet, comme « L'écrivain idéal » dans *Volkswagen blues*. Les difficultés de l'écriture de Jim ressemblent à celles de Jack Waterman. Faute d'inspiration, il n'avance que très peu dans son travail, ce qui ne l'inquiète pas. Patient, il a sa propre manière d'attendre « l'arrivée de l'intuition ». « Quand les mots ou les expressions ne voulaient pas venir, explique-t-il, je marchais, je faisais les cent pas dans le grenier. » (p. 11) Cherchant « les mots justes, les tournures qui conviennent » (p. 29), Jim est constamment insatisfait sur le plan professionnel. Quant à ses relations intimes, il ne finit pas à se remettre de la séparation avec sa femme : « Mon travail d'écrivain, ma vie amoureuse, ma vie tout court ne m'avaient procuré que des succès médiocres ou du moins très inférieurs à ce que j'avais espéré durant ma jeunesse » (p. 20), dit-il.

Pourtant, Jim est capable d'écrire vite, comme « l'écrivain idéal »

dans *Volkswagen blues*, ou comme son romancier préféré, Hemingway. Après avoir découvert dans la caverne des objets qui appartenait à Marika, Jim ne pouvait pas s'arrêter de penser à elle : « Un jour que, de toute manière, j'étais incapable de travailler, je décidai de lui écrire un mot. Je descendis à la cuisine pour me faire du café et, lorsque je remontai au grenier, les mots se bousculaient dans ma tête et je lui écrivis presque d'un seul jet » une lettre de bienvenue (p. 15).

De même, le célèbre auteur américain est évoqué partout dans le roman, en rapport à l'écriture ou à des problèmes personnels du protagoniste. Le chapitre « Papa Hemingway » contient entre autres quelques événements de la vie de l'écrivain intégrés dans le texte. Quant au titre du chapitre et à celui du livre biographique de Hotchner, ils mettent en évidence le surnom de Hemingway, « Papa », par lequel sa famille et ses amis les plus proches l'appelaient :

Mary called him Papa, and so did Ava Gardner and Marlene Dietrich. Some of his old cronies like Toots Shor called him Ernie, but for the most part the name « Ernest » in spoken form, was anathema to him. He was very rough on people who called him Papa without meriting such intimacy. (p. 99)

Il a reçu ce surnom pendant la Deuxième Guerre mondiale où il était un correspondant pour le journal *Collier* :

he organized a band of what he called « the Irregulars » -- these were dropouts from various units that he organized

together. And they became his Irregulars, and he began to treat them like sons. And they began calling him « Papa » (Hotchner, 2005 : 17)

Hemingway aimait son nouveau surnom ; son attitude paternelle vis-à-vis des gens plus jeunes que lui était naturelle. Le protagoniste de Poulin, Jim, lui aussi, prend soin de la Petite, d'« une drôle de fille » de seize ou dix-sept ans, « maigrichonne, au visage à moitié caché sous des cheveux blonds en désordre » (p. 46), abandonnée par ses parents et abusée par son beau-père.

Dans le chapitre en question, le personnage principal fait constamment référence à l'écrivain américain et évoque explicitement l'intertexte *Papa Hemingway*. La scène suivante en servira d'exemple. L'histoire que Jim écrit n'avance plus : « Au bout d'une heure et demie, dans le bar du vieux Québec, les personnages n'avaient toujours pas bougé, le tourne-disque restait muet et toute la scène était figée dans une immobilité absolue. » (p. 23) Comment sortir de l'impasse? Le narrateur-écrivain a besoin d'aide. Il cherche l'interview qui contient les conseils de Hemingway sur « l'art d'écrire » (p. 23) :

je n'eus pas trop de mal à mettre la main sur l'interview. Je la trouvai dans un livre que j'aimais beaucoup, *Papa Hemingway* de Hotchner. Dans le passage que je cherchais, le vieux Hemingway énonçait une règle très simple : l'écrivain devait toujours s'en tenir aux sujets qu'il connaissait le mieux. (p. 24)

Dans la biographie de Hemingway, le romancier présente cette idée de la façon suivante : « *I am always being asked about my « credo » [...] well, my credo is to write as well as I can about things that I know and feel deeply about.* » (p. 115).

Un épisode du roman quasi-autobiographique *A Moveable Feast* fait ressortir, encore une fois, le principe de Hemingway selon lequel le romancier doit s'en tenir aux sujets près de son cœur. Hemingway croyait qu'il fallait qu'il écrive une longue nouvelle avant de commencer à travailler sur un roman :

I would write a long story about whatever I knew best. [...] What did I know about truly and care for the most? There was no choice at all, there was only choice of streets to take you back fastest to where you worked. [...] When I stopped writing I did not want to leave the river where I could see the trout in the pool, its surface pushing and swelling smooth against the resistance of the log-driven piles of the bridge. (p. 76)

C'est évident qu'il s'agit de *La grande rivière au cœur double*.

Le protagoniste du *Vieux chagrin* suit dans la plupart des cas cette règle fondamentale de Hemingway. Il place, par exemple, ses personnages dans les endroits qu'il connaît très bien, comme dans le Vieux-Québec ou au bord du fleuve Saint-Laurent (Lapointe et Thomas, 1989 : 9). Quant aux sentiments que son protagoniste éprouve, il enfreint la règle. Il reconnaît sa faute, mais, tout de même, il décide d'écrire une histoire d'amour : « me sentant vieillir, j'avais peur qu'il ne me reste pas le temps d'être amoureux une dernière fois » (p. 24),

soutient-il.

La nature contradictoire de Jim se laisse voir dans le cheminement qu'il choisit pour atteindre son but, c'est-à-dire pour devenir amoureux et, par conséquent, être capable d'écrire sur l'amour. Pendant plusieurs jours, « une période de tergiversations et de revirements », le narrateur-écrivain hésite : « au lieu de chercher un moyen de mettre ma décision en pratique, je me laissai aller à la rêverie et je perdis mon temps à me demander ce que le vieux Hemingway aurait fait si c'était lui qui avait vu les traces de pas dans le sable » (p. 25).

La « rêverie » de Jim se révèle comme des scènes de *Papa Hemingway* et un épisode de la biographie de Montgomery, *Hemingway in Michigan*, intégrés dans le récit d'une façon implicite. Ayant « l'esprit hésitant » (p. 24), « se balançant » entre la crainte et le désir de voir Marika, le narrateur essaie de trouver un conseil ou un encouragement dans ce qu'il a lu sur son idole. Le protagoniste essaie de s'imaginer l'Inconnue, avant de la rencontrer, et sollicite l'expertise de Hemingway :

en regardant les empreintes, il aurait deviné plusieurs choses sur la personne qui était passée par la crique sablonneuse; il aurait certainement pu dire son sexe, son âge, son caractère et son humeur : la lecture des pistes était un art qu'il avait appris des Indiens avec lesquels, au temps de sa jeunesse, il est allé pêcher et chasser dans le Michigan (p. 25).

La biographie de Montgomery est évoquée implicitement dans le roman

poulinien en rapport à l'habileté de l'auteur américain à lire les pistes.

Loin d'être une personne décidée, Jim veut retarder le début de sa démarche auprès de Marika. Sa « rêverie » pourrait être un prétexte « inconscient » pour ne pas agir tout de suite. La première rencontre entre Hemingway et Marika se déroule dans son esprit et s'avère être semblable à un événement relaté dans *Papa Hemingway*. Jim imagine le romancier américain tentant

d'accomplir un exploit pour impressionner Marika [...]. Il serait arrivé avec son yacht, le Pilar, il aurait jeté l'ancre au large et se serait dirigé vers elle en nageant d'un seul bras, tenant hors de l'eau une bouteille de champagne et des verres, ses vêtements étant roulé en boule et retenus sur sa tête par la ceinture de ses pantalons. (p. 25)

Cet épisode est le double de celui que Hotchner raconte :

the Kawama Club had no launch facilities, so we had to swim ashore [...]. Ernest had taken a pair of shorts and a shirt, rolled them up tightly, with a bottle of good charet inside [...]. He had the roll in his left hand, which he held straight up over his head to keep it dry, and began to swim powerfully against the tossing sea [...] using only his right arm [...]. He came out of the sea dripping, smiling happily at his dry pants, not even short of breath. (p. 23-24)

Le lecteur qui possède des connaissances sur la vie du célèbre auteur en retire un avantage significatif : à travers des intertextes, il peut atteindre une meilleure interprétation du texte. Plus tard dans le récit, toujours dans le cadre d'une scène imaginaire entre Hemingway et

Marika, Jim prévoit une autre possibilité de leur rencontre, c'est-à-dire le camping près de la caverne. Cet épisode fait écho à *La grande rivière au cœur double*, à Nick Adams et à son passe-temps au bord de la rivière où il se sentait toujours confortable et détendu.

La scène où Hemingway se présente comme un nageur habile et infatigable met en évidence son bateau, Pilar. En fait, le nom du yacht de l'écrivain est répété deux fois dans ce chapitre. Le romancier américain est fier de son voilier, ce que les souvenirs de Hotchner laissent voir :

From 1942 to 1944 we turned her into a Q-boat and patrolled the waters off the north shore of Cuba. [...] We posed as a commercial fishing boat but changed Pilar's disguise several times so it didn't look like any one boat was fishing too much. [...] we were able to send in good information on U-boat locations and were credited by Naval Intelligence. (p. 10-11)

Lors de la conversation imaginaire, Hemingway donne à Marika « toutes sortes de détails sur le Pilar », il lui explique « de quelle façon [...] ce bateau de pêche avait été équipé pour la chasse aux sous-marins allemands » ; de plus, il parle « de la lettre que le secrétaire à la Défense [...] avait fait parvenir à l'équipage pour le féliciter » (p. 26). Quant aux membres de l'équipage, Hotchner se souvient surtout de Gregorio Fuentes, « mate on the Pilar since 1938 », qui est allé en mer à l'âge de quatre ans et « got Pilar through three hurricanes with his absolute seamanship » (p. 9-10). Hemingway était inspiré par son courage et son

endurance lors de son travail sur *Le vieil homme et la mer*.

L'épisode du chapitre « Papa Hemingway » que nous avons discuté plus haut et qui porte sur le Pilar évoque implicitement non seulement la biographie de Hotchner, mais aussi *My Brother, Ernest Hemingway*, écrit par Leicester Hemingway. Ce dernier ouvrage contient plusieurs détails sur le célèbre bateau et, surtout, sur l'appréciation de son rôle militaire par le bureau de la Défense.

Chez Poulin, il est question du yacht de l'écrivain américain. Cependant, il y a une autre Pilar, une héroïne dans le roman *Pour qui sonne le glas* : « There were two Pilars in Hemingway's life : one, the lusty partisan in *For Whom the Bell Tolls* ; the other, the forty-foot black and green cabin cruiser – both named after the Spanish shrine » (Hotchner, 1966 : 9). Jacques Poulin, dans une entrevue accordée à Dorion et Dubé, dit d'ailleurs que Pilar dans *Pour qui sonne le glas* est son personnage féminin préféré (1979 : 35).

Dans le même chapitre (rappelons qu'il fait écho à *Papa Hemingway*), le narrateur-écrivain continue « sa rêverie » : à l'invitation de Marika, Hemingway entre dans la caverne. Lui, un expert en navigation et en réparation des voiliers, fait preuve de connaissances dans d'autres domaines : « en apercevant son livre des *Mille et Une Nuits* », traduit par Antoine Galland, le romancier américain se montre « capable de dire à quels moments ce traducteur avait fait ses trois

voyages dans les pays du Proche-Orient, et de donner les dates de parution des douze volumes de la première édition des *Contes* » (p. 26). Les scènes, que Jim imaginait, font appel aux souvenirs rapportés par Hotchner : « the most remarkable things about Ernest is that he has found time to do the things most men only dream about. He has had the courage, the initiative, the time, the enjoyment to travel, to digest it all, to write, to create it, in a sense. » (ibid.).

Le protagoniste de Poulin apprécie également les « qualités de cœur » de Hemingway : « une petite lueur de tristesse dans ses yeux » au moment où il fait ses adieux à Marika qui « aurait gardé de lui le souvenir d'un homme aimable, vivant et très chaleureux » (p. 26-27). Cette dernière petite scène du chapitre « Papa Hemingway » évoque, implicitement, l'intertexte de Hotchner : « He is gentle, as all real men are gentle; without tenderness, a man is uninteresting. » (p. 26).

Plus loin dans le texte, le narrateur, désespéré de ne pas avoir réussi à rencontrer Marika ni dans la caverne, ni sur la grève, tentera d'atteindre son voilier :

Après une courte hésitation que je surmontai en pensant au vieux Hemingway, je retirais mon tee-shirt, mes jeans et mes vieux running shoes, et j'entrai dans l'eau » qui « est pour moi un univers hostile. Si j'avais été dans l'obligation de nager d'un seul bras, tenant dans l'autre main une bouteille et des coupes à champagne [...] nul doute que je me serais noyé ... (p. 124)

Il est évident que cette scène évoque l'intertexte *Papa Hemingway* et

souligne sa pertinence. Jim, se trouvant dans une situation semblable à celle rapportée par Hotchner, essaie, à travers son écriture, d'imiter la force et la virilité de son héros.

Dans *Le vieux chagrin*, le chapitre « Le cœur double » tire son nom de la nouvelle de Hemingway *La grande rivière au cœur double* qui, à son tour, se laisse interpréter à l'aide de trois intertextes du romancier américain. Nous montrerons comment la lecture dialogique facilite le déchiffrement du texte. *La grande rivière au cœur double*, évoquée dans *Volkswagen blues*, a été analysée dans le chapitre précédent de notre thèse. Dans cette partie-ci, nous allons approfondir l'analyse de la nouvelle par rapport à la problématique du *Vieux chagrin*. Pourtant, ici, il n'est pas question de la nouvelle, mais de son titre et de la personnalité de l'auteur. Outre cela, il convient de signaler la joie qu'éprouve le personnage-lecteur, ou dans notre cas la lectrice, après avoir réussi à trouver le sens caché du titre du récit et à comprendre la nature contradictoire de l'écrivain.

La Petite, comme Pitsémine, est associée à la lecture. Curieuse et intelligente, « elle se réfugie souvent dans un monde imaginaire » (Boivin, 2005 : 96). De temps en temps, elle fouille dans les anciennes notes de cours que Jim, depuis une quinzaine d'années, garde dans un vieux coffre. C'est elle qui introduit, explicitement, l'intertexte du romancier américain : « tu demandes à tes élèves pourquoi une des histoires de

Hemingway s'appelle "La grande rivière au cœur double". Tu leur demandes de trouver la "vraie raison" ... Est-ce que je peux savoir la réponse? » (p. 99).

Jim apprécie l'intérêt de la jeune fille pour la littérature. Il tente de lui apprendre la lecture dialogique. L'ex-professeur veut que la Petite découvre la signification du titre de la nouvelle elle-même ; il la guide, comme il l'avait fait avec ses élèves, à travers plusieurs intertextes de l'écrivain américain. Tout d'abord, il lui montre un homme fort et viril, sûr de soi-même, qui a l'air d'être capable de tout : lire des pistes, chasser, pêcher, naviguer un voilier. Le chapitre « Papa Hemingway » fournit plusieurs références à ces qualités du romancier américain, dont la scène la plus frappante où Hemingway nage « d'un seul bras, tenant hors de l'eau une bouteille de champagne et des verres » (p. 25), et l'allusion à « son courage légendaire » (p. 28).

Mais il y a une autre image du romancier : « plus secrète » (p. 100). Elle est à découvrir par le biais de trois textes : une interview donnée par la femme de Hemingway, Mary, un passage de la biographie *Papa Hemingway*, portant sur ses premiers manuscrits refusés, et une histoire du hibou, rapportée par Hotchner.

Lors de l'interview donnée par la femme de l'écrivain, « on lui demandait comment Hemingway réagissait à la légende qui faisait de lui une sorte de surhomme, et elle répondait que, pour lui, c'était "une image abusive et sotte [...], une des grandes idioties du siècle" » (p. 100).

Hemingway était un homme complexe ; il était avant tout un écrivain et non un « chasseur de fauves » (p. 26). L'image « typique », qu'on a créée de lui, ne reflétait qu'une partie de sa personnalité.

Dans le deuxième texte, que Jim considère utile dans le déchiffrement du titre de la nouvelle, le romancier américain raconte « comment il vivait au début, quand il habitait à Paris et qu'il était pauvre et que ses manuscrits refusés lui étaient retournés par la poste » (p. 101). « Il m'est arrivé, disait-il, lisant devant ma vieille table de bois une de ces fiches qui me renvoyait une histoire que j'avais aimée, à laquelle j'avais cru et travaillé très fort, de ne pouvoir retenir mes larmes. » Et regardant son ami, Hotchner, étonné : « Je pleure, mon gars. Quand la douleur est trop forte, je pleure » (ibid.).

Cet aveu présente l'écrivain sensible et honnête; de plus, il « valide » l'interview de sa femme, Mary, traitée plus haut dans le chapitre. Il confirme ses propos indignés à l'égard de son image héroïque d'« une sorte de surhomme ».

Le dernier texte qui aide à orienter l'interprétation de la nouvelle et de la nature de l'écrivain est l'histoire de Hemingway et du hibou, évoquée déjà implicitement dans *Le cœur de la baleine bleue* et analysée dans le chapitre précédent. L'histoire du hibou, telle que Noël la raconte, ne se répète pas dans *Le vieux chagrin*. A son récit, Jim ajoute plusieurs détails précis, avec un ton neutre ; il cherche à relater cette histoire avec une grande objectivité, telle qu'il la voit :

Un jour, Hemingway avait abattu d'un coup de fusil un hibou blanc qui était perché au faite d'un arbre. Le hibou était tombé, mais comme il n'était que blessé à l'aile, il avait décidé de le soigner et l'avait installé dans son garage après lui avoir préparé une boîte garnie de vieux vêtements. Tous les matins, au petit déjeuner, il lui apportait une souris qu'il avait attrapée pendant la nuit; il lui donnait de l'eau, s'inquiétait de sa santé et l'aidait à réapprendre à voler. Le hibou s'était laissé apprivoiser et ils étaient devenus de bons amis. (p. 101)

Le portrait de Hemingway, dans l'interprétation de Jim, est tout à fait différent de celui fait par Noël, qui, avant tout, essaie de justifier l'action de l'écrivain : « Vous savez comment le vieux Hemingway aimait la chasse. Pourtant il s'était attaché à un hibou blanc qu'il avait blessé » (p. 169). Au lieu du verbe « blesser », dans le sens général, Jim utilise un terme dont se servent les chasseurs, « abattre d'un coup de fusil », en expliquant en plus que le hibou était perché sur une branche tout en haut d'un arbre et en soulignant par cela l'effort délibéré de la part du romancier.

A la différence de la lettre écrite par Noël, le début du récit de Jim est plus rapproché de celui rapporté par Hotchner : « One afternoon Ernest spotted a big sleepy owl sitting high in a tree and he shot it in the wing. » (p. 192-193). Ces trois textes montrent, à un degré différent, que Hemingway prend soin du hibou :

In the garage Ernest established headquarters for the owl. He set up a box for him, which he lined and covered with his hunting clothes, and fitted a cane into the box for a perch. [...] there was deep concern about his eating; Ernest

trapped mice every night so he'd have a fresh breakfast.  
(p. 193)

Ce qui distingue surtout le récit de Hotchner des interprétations rapportées par les protagonistes de Poulin, c'est la mise en lumière de l'intention de Hemingway d'abattre le hibou, ou plutôt de l'attraper. Ainsi, tout en expliquant à Hotchner pourquoi il avait tiré sur le hibou, le romancier dit : « Plan to train him. Maybe make him think he's a falcon. » (p. 193). Ici, c'est le chasseur dur et agressif qui parle ; cependant ses actions sont liées à la façon dont il a soigné le hibou, des actions dès le moment où il l'a pris dans ses mains, blessé à l'aile, font preuve de l'aspect « doux » et sensible de sa personnalité : « Owl and Ernest became great pals. Ernest talked him into sitting on his hand [...]. Whenever we returned to the cabin from anywhere, Ernest went in to see Owl before he went into the house. » (p. 193-194).

Dans la dernière phrase de son récit : « Le hibou s'était laissé apprivoiser et ils étaient devenus de bons amis » (p. 101), Jim suggère que l'apprivoisement est quelque chose de positif, de désiré, comme s'il ne s'agissait pas ici d'un oiseau sauvage, libre. Si partielle que soit l'interprétation de l'histoire par le protagoniste du *Vieux chagrin*, la nature contradictoire de Hemingway est mise en évidence.

La Petite, qui « voit » des choses avec le cœur, comprend pourquoi le romancier américain pleure en recevant, à Paris, « ses manuscrits

refusés » (p. 101), mais elle ne comprend pas du tout son comportement dans l'histoire du hibou : « Drôle de bonhomme ! dit la Petite en se grattant la tête. Il aime les animaux, et pourtant il tire dessus avec un fusil, je ne comprends pas bien. » (ibid.). L'adolescente, en pratiquant la lecture dialogique, réussit à trouver l'explication au titre de la nouvelle. Après avoir fouillé dans les notes de cours de Jim, après avoir lu tout ce qu'il a suggéré et mis en rapport avec *La Grande rivière au cœur double*, elle déclare : « Le vieux Hemingway était comme partagé en deux. [...] Il était agressif et il était doux [...]. Alors c'est lui qui avait un cœur double » (p. 102).

A notre avis, l'histoire du hibou s'avère l'intertexte le plus important, le plus pertinent des trois textes suggérés par Jim, dans le cadre de notre analyse. Cette histoire souligne un conflit entre deux passions qu'avait Hemingway, celle pour la chasse et celle pour les animaux ainsi que les qualités liées à ces passions, l'agressivité et la sensibilité. Il était à la fois « dur et doux », comme le dit Weiss (1993 : 13). Une des photos les plus connues de Hemingway est celle où il porte un fusil de chasse et un des détails les plus touchants sur sa vie est celui où, après avoir blessé un hibou à l'aile, l'écrivain le soignait, comme quelqu'un qui aime les animaux de tout son cœur.

Avant la publication de *Papa Hemingway*, même la plupart des amis du romancier ne savaient pas qu'il pût être vulnérable et sensible. Toute sa vie durant, Hemingway a caché ses propres contradictions.

Pourtant, les deux côtés de sa personnalité se révèlent dans ses œuvres, par un « discours parfaitement simple et fidèle à l'expérience et à l'imagination » qu'il a vécues (Weiss, 1993 : p. 14). De cette révélation vient, comme le dit Poulin, « l'honnêteté absolue à l'égard de son métier » (Lapointe et Thomas, 1989 : 11).

Le discours qui parle du vécu d'une façon honnête et sobre se contient dans *Le vieil homme et la mer*. De plus, cet ouvrage est un intertexte très pertinent dans le sens que le protagoniste du *Vieux chagrin*, Jim, même avant d'adopter la Petite, était pour elle un mentor, un maître, comme Santiago, chez Hemingway, l'était pour Manolin. « I remember everything from when we first went together » (p. 9), dit le garçon. Après avoir pêché, sur l'ordre de ses parents, avec d'autres, qui n'ont pas de malchance comme Santiago, « in a lucky boat » (p. 12), Manolin est déterminé à pêcher de nouveau avec son « maître », vieux et malchanceux : « Now we fish together again. [...] I'll bring the luck with me. [...] [W]e will fish together now for I still have much to learn. » (p. 124).

Pour souligner que sa décision est prise, qu'il ne changera pas d'avis, Manolin continue : « You must get well fast for there is much that I can learn and you can teach me everything. » (p. 125). Tandis que le jeune villageois apprend de Santiago, le vieux pêcheur légendaire, l'art de pêcher, la Petite apprend de Jim l'art de lire : il lui enseigne qu'un texte

se laisse comprendre mieux à l'aide d'autres textes; autrement dit, elle apprend la lecture dialogique. Son interprétation réussie du titre de *La grande rivière au cœur double* et de la nature de Hemingway en est un bon exemple.

Dans *Le vieux chagrin* ainsi que dans son intertexte, *Le vieil homme et la mer*, les relations entre les protagonistes ne s'appuient pas seulement sur l'enseignement et l'apprentissage, ils se distinguent par l'affection et la chaleur. Ceci explique sans doute pourquoi Manolin s'inquiétait pour Santiago, seul pendant trois jours, en haute mer. Enfin, le matin, il le voit, dans sa cabane : « The boy saw that the old man was breathing and then he saw the old man's hands and he started to cry. He went out very quietly to go to bring some coffee and all the way down the road he was crying. » (p. 122).

L'affection pour le vieux se mêle, à un certain degré, à la culpabilité : Manolin se reproche d'avoir laissé Santiago pêcher seul. Cela ne va plus arriver : « I will have everything in order [...]. You get your hands well old man. » (p. 124). De cette façon, la fidélité est mise en valeur dans l'intertexte. Dans le roman de Poulin, elle se trouve au centre de l'intrigue : la blessure causée par le départ de la femme de Jim devient de moins en moins douloureuse, mais elle ne se guérit pas. Tout ce qui lui rappelle sa femme, lui fait de la peine. Quant à la Petite, elle connaît la pire forme d'infidélité : l'abandon par ses parents.

L'intertexte *Le vieil homme et la mer* d'Ernest Hemingway est évoqué explicitement lors d'une conversation entre Jim et la Petite qui, assise par terre près du vieux coffre, où elle a pris l'habitude de fouiller dans le but de trouver quelque chose d'intéressant à lire, se présente « environnée de toutes sortes de papier » (p. 95). Parmi ces papiers, se rappelle le narrateur, « je reconnus mes anciennes notes de cours, et elle (la Petite) tenait à la main *Le vieil homme et la mer* d'Ernest Hemingway » (p. 95-96). La conversation avait lieu le même jour où la Petite était supposée de faire « des recherches dans les registres des paroisses » (p. 96) pour trouver ses parents naturels qui l'avaient abandonnée il y a une douzaine d'années. Dans ce contexte, on voit clairement que le narrateur-écrivain agit auprès de l'adolescente non seulement comme un maître, un enseignant, mais aussi comme un père adoptif, ou un frère aîné, affectueux et attentif.

Santiago, le protagoniste du *Vieil homme et la mer*, une figure allégorique, ne représente pas la même chose pour tout le monde et l'ouvrage se comprend différemment. Il y a plusieurs interprétations symboliques du *Vieil homme et la mer*, dont celle faite par Papou, un autre spécialiste de Hemingway chez Poulin : « L'histoire signifie qu'on passe sa vie à la recherche du bonheur et que si jamais on le trouve, on ne peut le garder » (J : 71).

L'évocation de l'intertexte en question se fait aussi en rapport avec

la rupture dans la famille du narrateur-écrivain. Lié au départ de sa femme, le livre se trouve caché dans le vieux coffre de Jim avec toutes les anciennes notes de cours et dans lequel la Petite a pris l'habitude de fouiller et où elle a « découvert » *Le vieil homme et la mer*. Pourquoi l'a-t-il caché? Curieuse, la Petite exige des explications.

Elle me montra le roman de Hemingway :

- Est-ce que c'est un bon livre?
- Très bon, dis-je.
- Alors pourquoi est-il caché dans le coffre? (p. 95)

La jeune fille, avec ses questions directes, incite Jim à lui confier son chagrin. Le protagoniste se croyait heureux avant que sa femme le quitte : « Entre ma femme et moi, il y a toujours eu une sorte de grande tendresse et on était très bien ensemble. » (p. 98) Son départ, comme l'intertexte de Hemingway le suggère, prouve en quelque sorte que le bonheur est éphémère.

Pendant la même conversation avec la Petite, Jim, qui continue à chercher le bonheur instinctivement même s'il lui échappe, dit : « Je ne sais pas en quoi consiste le bonheur [...]. La meilleure réponse, je crois qu'elle se trouve dans le livre que tu avais tout à l'heure, le livre de Hemingway » (p. 99). Jim et la Petite ne sont pas les seuls parmi les personnages pouliniens à essayer de trouver le bonheur. Jack Waterman et Pitsémine, eux aussi, sont à sa quête et, après avoir regardé la murale de Rivera dans le Detroit Institute of Arts, ils « s'entendaient sur l'idée que [...] le bonheur est rare et pour l'obtenir il faut beaucoup d'efforts, de

peines et de fatigues » (VB : 97-98).

*Le vieux chagrin* partage avec son intertexte, *Le vieil homme et la mer*, une autre affinité thématique : la solitude. Après la séparation avec sa femme, le narrateur-écrivain quitte l'enseignement et s'isole dans sa maison « déplacée, située hors du foyer de la communauté, du village » (Tremblay, 2004 : 45). Cet isolement de tout et de tous ne se perçoit pas seulement dans le sens physique mais aussi émotionnel : « Quand ma femme est partie avec Superman, j'étais complètement perdu et je ne savais plus quoi faire. [...] Je me sentais tout seul au monde. C'était comme si tout le monde m'avait abandonné. » (p. 97)

En ce qui concerne Santiago, il se retrouve, pendant une certaine période de temps, complètement seul, abandonné par tout le village. Pourtant, même avant cet isolement il connaît déjà la solitude, causé par la mort de sa femme. Dans sa cabane « there had been a tinted photograph of his wife on the wall but he had taken it down because it made him too lonely to see it » (p. 15). Devenant « malchanceux », il pêchait seul. « He did not remember when he had first started to talk aloud when he was by himself. [...] probably [...] when the boy had left. » (p. 38). Quant au protagoniste-écrivain de Poulin, même s'il s'est promis par le biais de son double, Jack Waterman de *Volkswagen blues*, de « vivre » tandis qu'il écrit, il ne peut pas s'empêcher de se retirer dans sa maison isolée, hors du village.

Un autre sujet que les deux œuvres partagent, c'est la dignité. Pour Santiago, attraper un grand poisson, c'est regagner le respect des villageois et garder sa dignité. Et comme il le dit : « man is not made for defeat. A man can be destroyed but not defeated. » (p. 102).

Jim, après le départ de sa femme, se sentait comme s'il avait perdu sa valeur et sa dignité : « j'avais peur de ce que les voisins allaient dire, mais ce n'était pas grave, dit-il. Le pire, c'était cette impression que je ne valais plus rien. » (p. 97-98) L'intertexte aide à comprendre la peine que le narrateur éprouvait : il a perdu le bonheur, il a plongé dans la solitude, épaisse et profonde, comme atteint du « complexe du scaphandrier » (VB : 146-147), il a commencé à douter, à s'interroger sur sa valeur. En outre, Jim se sent « dévalorisé » quand, en panne d'inspiration, il n'écrit pas. En ce qui concerne Hemingway, lui, malade et désespéré, sa capacité d'écrire perdue, il ne veut plus rester en vie : « He says he can't write any more – that's all he's talked to me about for weeks and weeks. Says there's nothing to live for. » (Hotchner, 1966 : 287). Jusqu'au jour de son suicide, il garde sa dignité : « ... if I can't exist on my own terms, then existence is impossible. Do you understand? That's how I've lived, and that is how I must live – or not live. » (ibid., p. 297).

Lors de la conversation entre Jim et la Petite qui amène l'adolescente à la découverte de la « vraie » nature de Hemingway et du

titre de *La grande rivière au cœur double*, l'auteur fait allusion à la « figure de l'androgynisme », explicite dans l'œuvre posthume de l'écrivain américain *Le jardin d'Eden*. En réfléchissant sur la personnalité complexe du romancier préféré de Jim, la Petite « cherchait encore quelque chose. Est-ce qu'on peut dire que le vieux Hemingway avait une moitié masculine et une moitié féminine? » (p. 102). Même si *Le vieux chagrin* ne contient aucune référence au roman posthume de Hemingway, les deux œuvres partagent l'idée que « la fusion de l'identité masculine et féminine » (Weiss, 1993 : 16) facilite la création littéraire. La redéfinition de l'identité masculine est un thème récurrent chez Poulin.

Pour que *Le jardin d'Eden* soit intégré dans *Le vieux chagrin*, l'auteur québécois crée des liens dialogiques entre ces deux romans qui se manifestent entre autres dans le choix du prénom du personnage féminin imaginaire et dans son rôle par rapport à l'écriture du protagoniste. Le nom Marika fait penser au nom de la maîtresse du protagoniste du *Jardin d'Eden*, Marita. De plus, elle ressemble physiquement au personnage-écrivain, David, ce qui rappelle les passages dans *Le vieux chagrin* où Jim voit « les traces de pas dans le sable » appartenant à l'Inconnue, et constate qu'ils sont juste à sa taille (p. 148); il suggère que Marika est son double.

Le mérite de Marita, comme l'affirme Weiss, consiste à réaffirmer, dans ses rapports sexuels avec David, « la masculinité de l'écrivain tout en lui donnant la possibilité d'une identité androgyne » (1993 : 15) et à l'inciter, de nouveau, à l'écriture. Quant à Marika, sa présence, telle que perçue par Jim, lui offre une promesse implicite de renouvellement, lui donne de l'espoir sur les plans intime et professionnel : « Du moment que vous êtes là, il me semble que tout est possible, même les rêves les plus fous, les plus secrets, ceux dont on ne parle jamais et qui vivent une existence larvée au fond de nous-mêmes. » (p. 15-16)

Weiss souligne que l'écrivain retrouve son pouvoir d'écrire et « libère » sa mémoire à l'aide de cet être androgyne, comme Marika qui « n'était que la projection d'un désir » (p. 153) du narrateur dans *Le vieux chagrin* ; « une partie de moi, dit Jim, que j'avais crue endormie [...] s'était subitement réveillée et me donnait une nouvelle envie de vivre » (p. 134).

Comme Marika, venue de l'univers imaginaire pour aider un écrivain « en panne d'inspiration », le souvenir d'une journée de bonheur, à Venise, lui offre un « pont » à traverser pour pouvoir écrire. Le plus bel épisode de ce roman, hors de ce monde, porte sur un « vieux rêve », évoqué par le narrateur. D'abord, fatigué, il ne remarque pas la beauté d'une petite place déserte vénitienne. Pourtant, il y reste, charmé par une atmosphère de mystère, « un heureux mélange d'ombre et de lumière »,

de « l'eau frémissante du canal » (p. 131) sous l'arche du pont. Il apprécie cette place des illusions : « en quelque sorte la perfection, le paradis terrestre, comme si un vieux rêve s'était matérialisé » (p. 131). Le narrateur reste là, ému, jusqu'au soir. L'épisode évoque deux intertextes : l'ouvrage de Hemingway, *Au-delà du fleuve et sous les arbres*, et la biographie de Hotchner, *Papa Hemingway*.

Pour réunir des contraires, *Au-delà du fleuve et sous les arbres* se sert d'un pont comme d'un symbole littéraire. Dans *Le vieux chagrin*, dans la scène à Venise, l'image du pont est aussi symbolique : le protagoniste cherche à lier le monde réel au monde imaginaire, la maison au bord du Saint-Laurent, avec ses habitants et leurs promenades sur la grève, à la figure de Marika, invisible, dont la présence dérange et inspire. En plus, assis dans un coin, sur cette place magique, qu'on trouve seulement une fois dans la vie, « saisi d'admiration » (p. 131), Jim évoque *Papa Hemingway* où Hotchner décrit le romancier américain regarder un tableau ou un autre individu, sans même bouger.

« Comme Hemingway qu'il admire », Jacques Poulin « écrit instinctivement sans faire de plan, sur ce qu'il connaît le mieux » (Côté, 1989 : 8). Écrire, pour lui, c'est explorer. Cela s'applique aussi à ses personnages-écrivains, comme Jack Waterman et Jim, qui, d'habitude, mettent deux héros en scène et les observent, les regardent agir.

Dans *Le vieux chagrin*, le protagoniste de l'histoire que Jim est en

train d'écrire se trouve dans un bar du Vieux Québec où, assis à une table, il regarde le dos d'une fille, assise au comptoir (p. 22). Pendant ce temps, il écoute une chanson de Marlène Dietrich, ce qui fait penser à Hemingway à cause de leur amitié de longue date et de la façon dont il l'aidait, à travers l'océan :

I never ask Ernest for advice as such but he is always there to talk to, to get letters from, and in conversation and letters I find the things I can use for whatever problems I may have; he has often helped me without even knowing my problems. He says remarkable things that seem to automatically adjust to problems of all sizes. (Hotchner, 1966 : 25)

Le protagoniste attend que la fille se retourne, et Jim attend avec lui, sans s'inquiéter, sans s'impatienter. Il n'intervient pas pour ne pas porter atteinte à l'authenticité du récit. Le narrateur-écrivain écrit lentement, d'une manière intuitive. Le temps passe, mais les personnages restent immobiles, et l'homme, dans cette mise en abyme, ne réussit toujours pas à regarder le visage de la femme au comptoir.

Néanmoins, si le sujet est bien choisi, s'il porte sur quelque chose de connu, c'est-à-dire si Jim suit les conseils de Hemingway « sur l'art d'écrire » (p. 23), il se sortira de l'impasse. Il faut attendre et l'histoire, par la voie instinctive, s'écrira d'elle-même.

De temps en temps, il lui semble que quelqu'un d'autre écrit son histoire à sa place, que l'histoire continue sans sa participation : « je n'étais pas maître de ce que j'écrivais ; parfois même, j'avais l'impression

que l'auteur était un autre que moi » (p. 61), écrit-il. Les relations entre l'homme et la femme qui se sont connus, finalement, dans le bar mentionné plus haut, n'évoluaient pas de la manière que Jim avait prévue. Ils ne devenaient pas amoureux l'un de l'autre ; « leurs rapports avaient tourné à l'amitié » (p. 62). L'histoire se crée à travers l'intuition du romancier qui s'appuie sur ce qu'il connaît ; et c'est l'amitié.

Jim, comme son créateur Jacques Poulin, a adopté plusieurs techniques scripturaires de Hemingway, l'une d'entre elles consiste, à la fin de la journée de travail, à laisser la dernière phrase en suspens pour la reprendre le lendemain matin. Chaque matin, Jim relisait ce qu'il a écrit la veille, normalement une page, car, dit-il, « je m'étais volontairement arrêté au milieu d'une phrase déjà toute construite dans ma tête (un truc appris du vieux Hemingway), cette relecture me donnait l'élan nécessaire pour commencer tout de suite la page suivante. » (p. 61). Cette stratégie, à laquelle le protagoniste poulinien fait référence d'une façon explicite, est mise en lumière dans l'ouvrage de Hemingway *Paris est une fête* : « I always worked until I had something done and I always stopped when I knew what was going to happen next. That way I could be sure of going on the next day. » (p. 12).

Parfois, il arrive à Hemingway, lorsqu'il commence une nouvelle histoire, que les mots ne viennent pas. Il se dit de ne pas se décourager ; il se rappelle qu'il réussit toujours, d'une façon ou d'une autre, à

démarrer le récit, qu'il n'a besoin que d'une « vraie » phrase : « all you have to do is write one true sentence, write the truest sentence that you know » (Hemingway, 1964 : 12). Jacques Poulin, lui aussi, considère la première phrase de l'histoire comme la plus importante, la plus déterminante de toutes.

Par le biais de Jim, son protagoniste-écrivain, le romancier québécois confirme son admiration pour la pratique stylistique de Hemingway, pour sa « conception de l'écriture » (Lapointe, 1989 : 25) : « C'était une phrase courte, dépouillée, bien ramassée, et on ne pouvait pas enlever ni déplacer un mot. Elle avait toutes ses qualités qui plaisaient au vieux Hemingway. » (p. 89). Quant au jeune Hemingway, déjà dans *Paris est une fête*, il exprime la préférence pour le dépouillement de l'écriture : « If I started to write elaborately, or like someone introducing or presenting something, I found that I could cut that scrollwork or ornament out and throw it away and start with the first true simple declarative sentence I had written » (p. 12).

L'écriture poulinienne, malgré « cette façon d'écrire très concrète, avec peu d'épithètes » (Lapointe et Thomas, 1989 : 11), malgré les descriptions « scrupuleusement objectives » des lieux et des actions, à l'instar de Hemingway, se distingue par une sensibilité et une douceur. Par exemple, dans l'épisode du départ de sa femme, le narrateur nous laisse sentir le désespoir et une tristesse accablante :

Les boîtes de livres avaient été entassées près de la porte d'entrée, avec d'autres boîtes qui s'y trouvaient déjà ... Après avoir fermé la porte coulissante du camion, elle était venue s'asseoir dans la cuisine et j'avais fait du café. C'était un café spécial que j'achetais à Montréal, rue Saint-Laurent ... Je lui avais apporté sa tasse à la place qu'elle préférait, à côté de la fenêtre. (p. 92-93)

Dans le chapitre sur *Volkswagen blues*, il est question de la voix narrative ; rappelons que ce roman est écrit à la troisième personne, comme la plupart des œuvres de Hemingway. Dans *Le vieux chagrin*, « qui est une histoire plus intime » (Lapointe et Thomas, 1989 : 14), Jacques Poulin revient au « je », ce qui lui permet d'aller « à l'intérieur » de ses héros, de parler de leurs pensées et leurs émotions et de les rapprocher de nous.

Dans *Le vieux chagrin*, comme dans *Volkswagen blues*, on rencontre un écrivain et une jeune fille, une lectrice avare. Le dialogisme se manifeste ici dans la figure centrale du scripteur et la problématique de l'écriture, sur laquelle porte le roman. À travers son personnage-romancier, Poulin met en valeur l'importance qu'il attache à l'écriture et la lecture. L'interdépendance entre ces deux processus, un trait majeur du dialogisme, se présente comme une stratégie d'écriture que le protagoniste du roman a empruntée à Hemingway : Jim, avant de se mettre au travail, relit ce qu'il écrit la veille. La lecture se montre comme un facteur obligatoire dans l'acte d'écriture, ce qui se fait valider par l'expression de Jim, enseignant de littérature. Le dialogisme apparaît

également dans la juxtaposition de la lecture des *Contes des mille et une nuits*, faite par Marika, et l'écriture d'une histoire de Jim.

Dans le chapitre « Papa Hemingway », la production de l'énoncé s'appuie sur le discours du romancier américain portant, entre autres, sur « l'art d'écrire ». Le discours sur l'écriture, qui traverse tout le roman, se nourrit de ses intertextes *Papa Hemingway* et *Paris est une fête*, évoqués par le narrateur-écrivain. De plus, l'auteur emprunte à la biographie de Hotchner et à celle de Montgomery en ce qui concerne la personnalité du célèbre auteur. Les intertextes identifiés prennent part à la création de ce chapitre et soulignent son caractère dialogique.

Chez Poulin, la nature sociale du discours se fait ressortir à travers l'assimilation du discours d'autrui, qui se transforme, d'une façon créative, en quelque chose de nouveau. La scène qui montre Jim dans le contexte, semblable à celui décrit dans *Papa Hemingway*, peut en servir d'exemple. En plus, cet épisode met la pertinence de l'intertexte en relief.

*Le vieil homme et la mer*, un intertexte romanesque d'une grande importance, introduit explicitement par le personnage-lectrice, la Petite, établit les parallèles thématiques avec *Le vieux chagrin*. Poulin, pour intégrer cet intertexte dans son roman, crée des liens entre l'ouvrage de Hemingway et ce qu'il veut exprimer sur certains sujets, dont la fidélité, la solitude, la dignité, l'affection et le caractère éphémère du bonheur. Ce dernier se répète quelques fois à travers le roman, accompagné, chaque fois, par une référence à Hemingway, toujours en rapport au départ de la

femme de Jim. Dans le chapitre « Le cœur double », ce thème est mis en lumière par des rapports dialogiques entre le texte poulinien et *Le vieil homme et la mer*.

Un autre intertexte romanesque, la nouvelle *La grande rivière au cœur double*, est introduit explicitement dans le chapitre en question, par le même personnage, la Petite. « Le cœur double » s'inscrit, d'une façon claire et nette, dans le cadre théorique sur lequel notre analyse s'appuie. C'est grâce à la lecture dialogique que la jeune fille réussit à interpréter le titre de la nouvelle et la personnalité du célèbre romancier américain. Trois intertextes, identifiés d'une façon explicite et provenant d'un ouvrage biographique et d'une entrevue, l'aident à ce faire. La Petite a recours à la lecture dialogique dans le sens exact du mot : elle examine les rapports entre le texte littéraire et « tous les textes qu'il est susceptible d'évoquer » (Miraglia, 1993 : 17).

Dans ce contexte, en plus des intertextes mentionnés dans le paragraphe précédent, *Paris est une fête* et *Le jardin d'Eden* sont évoqués bien que d'une façon implicite. Le roman quasi-autobiographique contient un épisode portant sur les mêmes événements de la vie du romancier américain comme celui du *Papa Hemingway*, tandis que *Le jardin d'Eden* et *Le vieux chagrin* partagent deux thèmes, notamment de la redéfinition de l'identité masculine et du renouvellement sur le plan professionnel, comme écrivain.

Le roman de Poulin est parsemé d'allusions aux œuvres du célèbre

écrivain américain comme dans la scène vénitienne où les liens dialogiques entre le texte poulinien et l'ouvrage de Hemingway *Au-delà du fleuve et sous les arbres* font ressortir la complexité de l'état mental du protagoniste. Le côté « rêveur » de son caractère se met en évidence par les rapports implicites entre l'épisode en question et *Papa Hemingway*.

### Chapitre III: *Les yeux bleus de Mistassini*

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, le dixième roman de Jacques Poulin, nous assistons à la naissance d'un écrivain. Il s'agit de Jimmy, licencié en lettres, commis à la librairie du Vieux-Québec et apprenti-traducteur. Le jeune homme a un don : il entend le murmure des voix des poètes provenant de leurs recueils placés sur les rayons. Ce don est reconnu et apprécié par Jack Waterman, le propriétaire de la librairie et un vieil écrivain avec une grande passion des livres. Il fait de Jimmy son disciple, celui à qui il léguera ses connaissances. Cela devient urgent car Jack, atteint de « la maladie d'Eisenhower », perd de plus en plus sa mémoire.

A travers les thèmes liés au processus d'écriture, à la mort, à la dignité ainsi qu'à travers l'ambiance de la librairie du Vieux-Québec et les « pistes » parisiennes, les rapports dialogiques entre le protagoniste-écrivain et son romancier fétiche, Ernest Hemingway, se manifestent dès les premières pages. Parmi les intertextes de l'auteur américain, on retrouve ici *Le vieil homme et la mer*, *Paris est une fête* et le roman biographique *Papa Hemingway* d'A. E. Hotchner. *Le vieil homme et la mer*, l'intertexte romanesque, s'approche du roman de Poulin sur le plan thématique. Il partage entre autres avec *Les yeux bleus de Mistassini* le sujet de l'affection et de l'amitié qui, chez Poulin, unit ses trois personnages principaux. L'amour-tendresse, le sujet central du *Vieux*

*chagrin*, y tient aussi une grande place. Pour Jack, Jimmy est plus qu'un élève, il le traite comme un fils. Et même si les relations entre le narrateur et sa sœur cadette se présentent comme ambiguës, c'est surtout l'amour-tendresse qui les caractérise. De plus, il s'agit dans le roman de l'amour des héros pour leur ville, en particulier pour sa vieille partie, le Vieux-Québec, et pour les livres, dont le monde magique ne laisse entrer que ceux « choisis », capables de les entendre se parler doucement, chuchoter la nuit et éclater de couleur bleue mer.

Les livres dialoguent les uns avec les autres – c'est une bonne façon d'illustrer le principe de Bakhtine - et renvoient à l'idée que ces dialogues n'est qu'une partie visible de la communication entre eux. Créés comme « mosaïque de citations » (Kristeva, 1969 : 85), leurs textes restent « inter-reliés » et rappellent au lecteur que ces « citations » sont importantes pour une meilleure compréhension. Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, l'auteur valide une fois de plus l'intertextualité comme son choix de « piste » de lecture ; et nous rencontrons dans ce roman poétique une autre lectrice, semblable à Pitsémine de *Volkswagen blues*, qui adopte un mode de lecture particulier, la lecture dialogique :

La fille avait une longue expérience en tant que lectrice de romans et elle possédait une qualité rare : elle pouvait établir une multitude de rapports non seulement entre les livres d'un même auteur, mais aussi entre ceux d'auteurs différents et qui n'avaient rien en commun à première vue. Cette qualité, Jack l'appréciait d'autant plus qu'il échafaudait lui-même une théorie suivant laquelle les

œuvres littéraires étaient, contrairement aux apparences, le fruit d'un travail collectif (p. 40).

Cette fois-ci, il ne s'agit pas du protagoniste du roman mais d'un personnage qui se présente dans l'intrigue seulement une fois. La lectrice de talent est la barmaid d'un bistro, très affectueuse envers Jack et qui aime discuter avec lui de littérature.

Comme *Le vieux chagrin*, *Les yeux bleus de Mistassini* porte sur ce que le romancier connaît le mieux : l'écriture et cet aspect des rapports entre les gens - qu'il est toujours en train d'explorer - qui implique l'amitié et l'affection. La place centrale de l'intertextualité est soulignée par le lieu habituel où l'action du roman se déroule : la librairie. Là, entouré des livres, récitant « leurs vers » (p. 11), le vieux libraire se sent chez lui; il a même une petite pièce au fond de la salle, appelée la Parenthèse, pour écrire, manger ou dormir.

Dès les premières lignes des *Yeux bleus de Mistassini*, le lecteur averti fait le lien entre la librairie du Vieux-Québec et Shakespeare and Company qui occupe une place importante dans *Paris est une fête*. Tout d'abord, l'idée que les livres sont associés à la lumière se présente dans l'image de chaque librairie.

Ce matin-là, raconte Jimmy, la narrateur chez Poulin, des nappes de brume avaient envahi la rue Saint-Jean. [...] Soudain, comme je passais devant la vitrine d'une librairie, un éclat de lumière capta mon attention. Je m'arrêtai net. Un livre était appuyé, debout, contre le

fond de la vitrine.» (p. 9).

Cela est évoqué explicitement en lien avec Shakespeare and Company et transmis par un autre protagoniste poulilien, le Chauffeur, dans *La tournée d'automne* : « La nuit est bleue et, comme la librairie est illuminée de l'intérieur, on a l'impression que cette lumière dorée vient des livres ... que ce sont les livres eux-mêmes qui font jaillir la lumière » (p. 84).

Lorsqu'on entre dans ces deux librairies, la première chose qu'on sent, c'est la chaleur, et la première chose qu'on voit, c'est un poêle à bois, « au milieu de la pièce » (p. 9), entouré de chaises et de fauteuils. « En dépit de sa taille modeste, relate Jimmy, le poêle répandait sa chaleur dans toute la salle » (p. 15). Dans cette scène, la quasi-biographie de Hemingway, *Paris est une fête*, est évoquée explicitement en lien avec Shakespeare and Company. C'est Jimmy qui la mentionne en expliquant comment l'idée est venue à Jack d'installer, dans sa librairie, un poêle qui représentait plus qu'un « type de chauffage » ; il « répandait » la chaleur humaine, qui est perçue comme une bienveillance.

Le libraire en question, c'est le Jack Waterman de *Volkswagen blues*, plus âgé, plus connu, « vieux à l'extérieur et jeune à l'intérieur » (p. 167), comme il se décrit, dont les principes, les intérêts et les préférences sont restés les mêmes. Son admiration et son respect pour Ernest Hemingway, comme homme et écrivain, n'ont pas changé au cours des années. Jack se rappelle la première lecture de *Paris est une fête*, et avoir

été séduit par l'épisode où l'auteur parle de la « découverte » de Shakespeare and Company : « On a cold windswept street, this was a warm, cheerful place with a big stove in winter, tables and shelves of books » (p. 35). Dans un effet de symétrie, Jimmy cite le souvenir de son ami et mentor, Jack : « en poussant la porte, l'écrivain américain, alors dans la vingtaine, avait été accueilli par une chaleur venant à la fois des livres empilés jusqu'au plafond, du poêle ronronnant au centre de la pièce et de la gentillesse de Sylvia Beach, la propriétaire, qui lui avait fait crédit sans même le connaître » (p. 15-16). Les visiteurs de la librairie du Vieux-Québec, eux aussi, étaient toujours bien reçus; et il y en avait beaucoup, des clients, des flâneurs, ceux qui aimaient le café que Jack leur préparait ou ceux qui ne voulaient que se réchauffer près du poêle où brûlaient des morceaux de bois.

La chaleur dont il est question dans le roman se manifeste aussi par d'autres gestes du libraire-écrivain. Il met, par exemple, certains livres près de la sortie pour « encourager » ceux qui sont sans argent à les « prendre ». Il traite les écrivains amateurs, dont les textes ont été refusés par les éditeurs, avec respect et affection ; il leur laisse choisir la place, sur les rayons de la bibliothèque, où on met leurs manuscrits, « à côté d'un roman d'Anne Hébert », par exemple (p. 17).

Le comportement de Jack auprès de ces « clients » renvoie à l'intertexte de Hemingway, *Paris est une fête*, en particulier au chapitre

« Shakespeare and Company », où Sylvia Beach, avec sa gentillesse et son intuition, aidait plusieurs écrivains au début de leur carrière, dont Hemingway. Il ne s'agit pas seulement de lui faire crédit « sans même le connaître » (p. 16), mais de donner des conseils de lecture. C'est grâce à Sylvia Beach que Hemingway a commencé à lire des écrivains russes, dont Tolstoï, Tchekhov, Dostoïevski, Gogol et Tourgueniev. Les premiers livres qu'elle lui a prêtés étaient ceux de Tourgueniev et D. H. Lawrence. Shakespeare and Company servait de lieu de rendez-vous aux écrivains de la « génération perdue », dont Ernest Hemingway, Ezra Pound, F. Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, George Antheil and Man Ray, de lieu de rendez-vous. La librairie parisienne était leur « chez eux », un lieu d'amitié, d'affection, de chaleur et de conversations inspirantes.

A Paris, sur le conseil du romancier américain, c'est-à-dire après avoir lu *Paris est une fête*, Jack avait visité Shakespeare and Company. C'est le tour de Jimmy, maintenant. Avec le « financement » de Jack et sur ses conseils insistants, l'apprenti-traducteur vient de commencer son voyage initiatique. Partout dans les scènes parisiennes des *Yeux bleus de Mistassini*, on trouve une référence à Hemingway. Le livre du romancier américain ne quitte pas le sac du narrateur poulinien dont l'objectif est de refaire le trajet que l'auteur préféré de Jack « effectuait lorsque, son travail terminé, il se laissait glisser, au hasard des rues en pente, vers le quartier latin ou les quais de la Seine » (p. 96).

Le protagoniste narrateur est allé à l'adresse indiquée, rue de

l'Odéon et, comme son mentor, Jack, dont la visite de Shakespeare and Company est décrite dans *Volkswagen blues*, n'a pu que constater que la librairie n'était plus là ; l'histoire de sa quête s'est répétée. À l'instar de Jack, qui continuait à chercher la célèbre librairie, Jimmy, lui non plus, ne voulait pas capituler : « je songeais, dit-il, à la chaleur qui avait régné dans cette librairie, imprégnant les livres anciens ou récents, réparant les cœurs brisés, donnant de l'espoir aux auteurs débutants, et je me disais que toute cette chaleur, humaine ou artificielle, ne pouvait avoir disparu sans laisser de traces » (p. 98). Il l'a trouvée, près de la Seine, rue de la Bûcherie; et elle était comme il l'avait imaginée, avec la lumière venant des livres eux-mêmes. Il y en avait un grand nombre : dans les boîtes, sur les étagères, dans tous les coins des couloirs étroits, et ils étaient liés à la librairie du Vieux-Québec à travers le livre, dans la vitrine, avec la couverture bleue ardoise et intitulé *Une histoire de la lecture* (p. 9). Le narrateur poulinien était heureux de trouver « au centre de Paris, en face de Notre-Dame, un reste de cette chaleur humaine qui avait réchauffé le cœur des jeunes écrivains venus d'Amérique, comme Hemingway » (p. 99).

Plus tard dans le texte, on voit Jimmy visiter une autre librairie et faire la connaissance d'une libraire appelée Marianne, qui lui offre des livres à emporter pour qu'il puisse les examiner chez lui. Cet épisode renvoie à l'intertexte de Hemingway où Sylvia Beach laisse le jeune écrivain emprunter plusieurs livres, sans aucun paiement, lors de sa

première visite. D'ailleurs, son rôle paraît, en quelque sorte, initiatique car elle le guide avec ses conseils de lecture.

Quant au voyage qu'entreprend Jimmy, il est initiatique dans le sens qu'il découvre Paris à travers les yeux de Jack, ses histoires nostalgiques, et à travers ceux de Hemingway : il est en quête de tous les endroits, décrits dans *Paris est une fête*, des expériences et des sensations associées à ces lieux. Il est sur les traces de son ami-mentor et, en même temps, sur celles du célèbre romancier américain :

C'était une sorte de pèlerinage que je voulais accomplir, au nom de Jack mais aussi pour moi-même : le vieux Jack aimait Hemingway à cause de son écriture, qu'il trouvait « *forte et ramassée comme dans un poing fermé* », alors que moi, qui ne connaissais rien ou presque dans ce domaine et qui avais tendance à mentir, je l'aimais plutôt à cause de l'honnêteté qu'il mettait dans son travail (p. 93).

Jimmy ne se sépare pas du « livre de souvenirs » de Hemingway (p. 93), c'est comme cela qu'il appelle *Paris est une fête*. Comme Jack, il se sent chez soi parce qu'il a lu ce livre (TA : 83). Il se rend à l'endroit où le romancier américain a vécu, sur la rue du Cardinal-Lemoine. Il remonte la rue lentement, une étrange « fatigue dans les jambes et la gorge serrée » (p. 94), les histoires de Jack dans les oreilles et « la tête pleine de belles images » (TA : 84). Le livre dans son petit sac à dos, il ne relit pas les passages sur ce qu'il est en train de voir ; il choisit de ne pas comparer le texte à la réalité, même si Jack l'a fait : « tous ces endroits,

en particulier la place de la Contrescarpe, se souvient-il, étaient encore plus beaux que dans mes rêves. [...] [L]a réalité dépassait de loin tout ce que j'avais imaginé » (TA : 83-84). Le pèlerinage continue, Jimmy s'arrête à la Contrescarpe, prend « un crème » à une terrasse et admire « une très jolie place aux dimensions modestes » (p. 94) sans céder à la tentation de trouver le texte de Hemingway qui la décrit.

Près de la maison où le jeune romancier américain a vécu, le protagoniste narrateur découvre que tous les locataires du troisième étage sont des écrivains, jeunes et inconnus, persuadés qu'ils occupent l'appartement de Hemingway. L'entrée dans l'immeuble leur est réservée tandis que Jimmy « interdit, les bras ballants » (p. 96), reste tout seul sur le trottoir. Son voyage commence à se dessiner comme « l'invitation » à l'écriture, l'initiation à la profession. On peut supposer que c'est lors de son séjour à Paris que l'apprenti-traducteur « éprouve » son talent d'écrivain et le désir d'écrire.

*Paris est une fête* est devenu un compagnon de voyage du narrateur. Il l'évoque, cette fois-ci, en rapport avec le restaurant La Closerie des Lilas, décrit dans le « livre de souvenirs » et fréquenté par les écrivains : « On y voyait souvent Hemingway, qui avait déménagé tout près de là, au 113, rue Notre-Dame-des-Champs ; il s'installait sur la terrasse, ou à l'intérieur en hiver, pour écrire ses nouvelles ou pour rencontrer des amis, tels que les poètes Blaise Cendrars et Ezra Pound. »

(p. 110)

Le protagoniste, à la demande de Jack, achète son nouveau livre à la Librairie du Québec, rue Gay-Lussac, et essaie à La Closerie des Lilas, de le mettre « sous les yeux » de la vedette littéraire Philippe Sollers \* » (p. 109), habitué de ce restaurant et dont Jack apprécie les idées sur la littérature. Le romancier québécois l'estimait également comme écrivain à cause du « détachement qu'il sentait dans tous ses livres » (p. 111). Ce « détachement » se présente dans les romans de Jack comme un moyen d'exploration : « Chacun de ses romans avait été écrit de la façon

---

\* Dans *Les yeux bleus de Mistassini* le nom du critique littéraire est Philippe Rollers. Jacques Poulin a modifié le nom d'un écrivain véritable : Philippe Sollers, né Philippe Joyaux. Ce pseudonyme, Sollers, signifie en latin « habile, ingénieux » ou « adroit, rusé » et en latin archaïque – « tout entier art ». Le jeune écrivain a pris ce nom de plume après la parution de son deuxième livre, sur la demande de sa famille qui trouvait son roman scandaleux.

Sollers, un écrivain avant-gardiste de talent exceptionnel, a eu une grande influence dans le milieu intellectuel et artistique de Paris dès le début des années 1960. Il a écrit entre autres dix-sept romans, plus de vingt livres sur la théorie littéraire et l'art ; il était le rédacteur en chef des revues *Tel Quel* et *L'Infini* et un des critiques littéraires les plus connus de son temps.

Un auteur controversé, mal compris par plusieurs malgré son humanisme profond, Sollers compare les romanciers à des agents secrets dans le sens qu'ils, eux aussi, dévoilent la folie du monde. Leur rôle est non seulement de montrer une image de la réalité, mais traduire ses secrets. Philippe Sollers écrivait abondamment sur le style et il expérimentait avec sa propre pratique stylistique, avant-gardiste jusqu'au roman *Femmes*. Socialement engagé, Sollers devient une « personnalité de télévision ». Le narrateur chez Poulin le voit quelques fois dans les émissions littéraires à la télé et entend souvent à la radio, sur France-Culture. Jimmy qui n'a lu de lui qu'un article dans un journal ne l'apprécie pas beaucoup comme ceux qui ne connaissent pas ses livres et le juge à travers ses apparences médiatiques.

suivante : dans un certain décor, il avait mis deux personnages en présence l'un d'autre et il les avait regardé vivre en intervenant le moins possible » (VB : 90-91).

Pourtant, la raison pour laquelle Jack veut que Sollers lise le début de son roman s'applique par son expertise sur le plan stylistique. « Je ne connaissais pas ses livres, déclare Jimmy, je n'avais lu de lui qu'un article, dans *Le Monde*, portant sur le style » (p. 110). Pour l'auteur québécois, le style est un facteur très important, une manière de voir les choses, un mode de pensée (CS : 81). Jack travaille sur son écriture pour que son dépouillement soit évident partout dans ses romans comme chez son idole, Hemingway. De plus, à l'instar du romancier américain, il attache de l'importance à la première phrase du texte qui « devrait être comme une fenêtre ouverte, une lumière dans la nuit ou le sourire d'une inconnue, c'est-à-dire une chose si attirante et séduisante qu'on ne puisse résister à l'envie de lire la suite » (p. 113).

Jimmy, acteur involontaire chargé d'une tâche difficile, joue son rôle à la perfection. Dans *La Closerie des Lilas*, en attendant Philippe Sollers, il pense à Hemingway qui a écrit là plusieurs de ses nouvelles et il commande un whisky-soda, la boisson que « Hemingway prenait en compagnie de Fitzgerald » (p. 114). Une fois de plus, il évoque d'une façon explicite *Paris est une fête*.

De temps en temps, le narrateur se sert du surnom « le vieux

Jack » ou « le vieux libraire » qui évoque, d'une façon implicite, le roman de Hemingway *Le vieil homme et la mer*. De plus, ce surnom renvoie au chapitre de *Volkswagen blues* intitulé « Un vagabond », où un vieil homme se prend pour Hemingway. Les personnages du « vieux » sont liés aux thèmes du suicide et de la peur de vieillir, ce qui, dans ce cas, se comprend comme le fait d'être malade. Il n'est pas question de l'âge ici mais de la déchéance physique et mentale.

Quant à Jack, atteint de la maladie d'Alzheimer, ce qui importe pour lui, comme pour Ernest Hemingway qui s'est suicidé à l'âge de soixante deux ans, c'est de garder sa capacité d'écrire. La progression de la maladie est cause de la décision de Jack de mettre fin à ses jours. Dans ce contexte, la référence au romancier américain et à l'intertexte *Papa Hemingway* se fait implicitement dans le roman. Le passage suivant fait ressortir l'affaiblissement des facultés intellectuelles du protagoniste poulinien.

Un soir, pendant une conversation avec Jimmy, le libraire-écrivain parle de son séjour à San Francisco où, en fréquentant la librairie City Lights, fondée par l'habitué de Shakespeare and Company, Lawrence Ferlinghetti, il avait connu London, Brautigan et Kerouac. « Les dates ne concordait pas, pensait son jeune ami-apprenti ; sa mémoire lui jouait des tours » (p. 20). D'ailleurs, Jack connaissait beaucoup de choses sur le San Francisco des années soixante, mais sa mémoire ne lui obéissait pas. Une fois, il est tombé sur le sujet des « Diggers » ; après avoir parlé

de leurs mérites et origines, il était épuisé. Quant il s'interrompit, Jimmy et sa sœur le sentaient « fatigué des efforts accomplis [...] pour retrouver les noms et les dates perdus dans sa mémoire embrumée. Les cernes autour de ses yeux s'étaient agrandis. » (p. 35)

L'intertexte *Papa Hemingway* est évoqué ici par le biais du narrateur d'une façon implicite. Les difficultés liées à la mémoire qu'éprouve le personnage écrivain poulinien font penser aux plaintes exprimées par le romancier américain au sujet des traitements électriques qu'il avait reçus à la clinique psychiatrique Mayo. Ces décharges électriques ont eu comme effets secondaires la perte de mémoire et de la confusion. Mary, la femme du célèbre écrivain, a signalé, après l'avoir visité à la clinique, que ces traitements l'avaient rendu furieux et qu'il croyait sa mémoire ruinée : « Ernest was even more infuriated with these treatments than the previous ones, registering even bitterer complaints about how his memory was wrecked and how he was ruined as a writer. » (p. 293).

Les épisodes du chapitre « Ketchum 1961 », figurant dans la biographie de Hotchner et portant sur la présence de Hemingway à la clinique psychiatrique en question, sont également évoqués implicitement dans les scènes des *Yeux Bleus de Mistassini* où les deux protagonistes, deux hommes, se promènent dans le quartier de l'Hôtel-Dieu « dont les murs gris et la cheminée crachotante » font horreur au

vieux libraire-écrivain (p. 39). Pour Jack, l'Hôtel-Dieu est la clinique Mayo où les traitements suspects détruisent « l'intérieur » de l'homme, son caractère, sa mémoire, son talent. Il a peur qu'on l'y admette :

Des puces électroniques! Des microprocesseurs! ... Ne me dis pas que tu n'as jamais entendu parler de ça! s'écria-t-il sur un ton impatient. Il y a des vieux qui perdent la mémoire, ils ne se rappellent même plus où ils habitent! Les médecins leur mettent un bracelet ou un collier avec des puces : comme ça, on sait toujours où ils se trouvent!  
(p. 21)

Comme Hemingway, en plus de la crainte de perdre la mémoire, Jack se sent persécuté. Les dimensions de la maladie se présentent dans la scène où une étudiante en littérature est venue lui poser quelques questions portant sur « l'intertextualité et le postmodernisme ». L'écrivain la prend pour « une émissaire de l'Hôtel-Dieu ; sous le prétexte d'études universitaires, pense-t-il, elle était chargée de vérifier s'il avait gardé une mémoire précise de tout ce qui se passait dans ses romans » (p. 123).

La folie de la persécution qu'éprouve ce protagoniste poulinien évoque les deux derniers chapitres de *Papa Hemingway*, où le romancier américain, accablé par des illusions et de soucis, voit partout les agents secrets du gouvernement :

While he was speaking to me, he kept looking nervously at the man at the bar and the people sitting at the tables. [...] Feds, they tailed us all the way [...]. They've bugged everything. That's why we're using Duke's car. Mine's bugged. Everything's bugged. Can't use the phone. Mail intercepted. [...] I wanted to ask Ernest why he thought he was being tailed and bugged [...] but I just sat in the

darkness, watching the white corridor of the headlights,  
feeling dispirited (p. 266)

Comme montre cette citation-ci, l'ami et biographe de Hemingway ne réussit pas à le soulager de son angoisse. Quant à Jimmy, présent lors de la visite de l'étudiante, il ne peut pas aider Jack à se débarrasser de ses craintes non plus. Le romancier québécois, troublé et regrettant d'être agressif, ce qui n'est pas dans sa nature, prononce plusieurs « phrases obscures » comme celle-ci : « S'il vous plaît, laissez les vieux écrivains tranquilles » (p. 123). Ces mots, pleins de douleur, font penser aux souffrances de Hemingway, qui sentait son appauvrissement comme écrivain, pendant son traitement à la clinique Mayo (Hotchner, 1966 : 293). « What these shock doctors don't know, dit-il, is about writers and such things as remorse and contrition and what they do to them. They should make all psychiatrists take a course in creative writing so they'd know about writers. » (ibid., p. 279-280).

Avec la progression de la maladie, le protagoniste-écrivain se sent persécuté de plus en plus souvent ; il pense que tout le monde lui en veut. « En outre, comme l'expliquait le narrateur [...], quand il faisait une crise de paranoïa, ses neurones se bloquaient plus facilement et on ne tardait pas à voir les effets de la maladie » (p. 63), ce qui s'est produit lors de sa rencontre avec l'éditeur qui lui conseillait de « s'arrêter entre deux livres, prendre le temps de vivre. Comme faisait Hemingway » (p. 63).

Cette fois-ci, la référence explicite au romancier américain ainsi que le renvoi à la biographie de Hotchner se font par le biais de l'éditeur de Jack. Il s'agit de la conversation entre Hemingway, accablé par la pensée qu'il ne serait plus capable d'écrire, et son ami biographe où ce dernier lui rappelle que ses livres ont été créés à intervalles d'une dizaine d'années. Comme l'éditeur du protagoniste poulinien, Hotchner suggère au célèbre auteur de faire une pause pour s'occuper des choses qu'il aime :

But why can't you just put writing aside for now? You have always spent a long time between books. Ten years between *To Have and Have Not* and *For Whom the Bell Tolls* and then ten years more until *Across the River*. Take some time off. Don't force yourself. Why should you? You never have. (p. 297)

Pourtant, cette fois-ci est différente ; il a la « même peur » que l'écrivain chez Poulin : la peur qu'il ne soit plus capable d'écrire ce qu'il s'est promis d'accomplir. « It doesn't matter if I don't write for a day or a year or ten years, dit-il, as long as the knowledge that I can write is solid inside me » (Hotchner, 1966: 298).

Le roman de Poulin emprunte à l'intertexte *Papa Hemingway* quelques épisodes portant sur la vie du romancier américain lors de son séjour en Floride. Le protagoniste libraire-écrivain ne mentionne pas son nom ; pourtant, c'est évident qu'il s'agit de Hemingway. En perdant le contact avec la réalité, Jack parle de son ami de Key West, avec qui il

passait l'hiver, « ensoleillé et chaud ». Vers midi, comme le dit le protagoniste de Poulin, Hemingway disait : « I'll call it a day », et les deux allaient à la pêche (p. 167).

La pêche au gros, raconte Jack. On allait d'abord chez lui, dans sa grande maison entourée d'un mur de briques et envahie par les chats ; on préparait le matériel de pêche et les sandwiches, et puis on partait pour le Gulf Stream dans son bateau qui s'appelait ... (ibid.)

Jack ne réussit pas à se souvenir du nom mais on comprend qu'il parle du Pilar, du célèbre yacht de pêche, dont il est question dans le premier chapitre de la biographie de Hotchner intitulé « Havana 1948 ». Le vieux libraire-écrivain se rappelle ce bateau dans les eaux chaudes, entre Key West et Cuba, et en évoquant ces deux noms, il nous renvoie une fois de plus à l'intertexte de Hemingway. Il s'inquiète que le nom du voilier lui échappe : « Ma mémoire est pleine de trous, dit-il. En plus, je ne me sens pas très bien : je suis vieux à l'extérieur et jeune à l'intérieur, et ce soir le contraste entre les deux me fait comme une déchirure » (p. 167). Le romancier américain est aussi « partagé » en deux ; il est dur et doux, agressif et vulnérable. On découvre sa nature double par la voie de l'analyse intertextuelle. C'est *Papa Hemingway* qui, dans ce contexte, s'avère être l'intertexte le plus utile dans le « déchiffrement » de sa personnalité.

Quant à la nature de l'auteur québécois, il ne s'agit que de l'opposition entre ses facultés physiques et intellectuelles. Dans *Les yeux*

*bleus de Mistassini*, Jack craint de « devenir un vieil écrivain », qui n'a que de vieilles idées :

Voilà, dit-il. Il y a des choses difficiles à supporter [...] ma mémoire qui flanche, mon cœur qui tremblote et cette peur de l'inconnu qui m'envahit [...]. Tout ça, au fond, je pourrais l'accepter pendant un certain temps si j'étais en train d'écrire quelque chose; je veux dire quelque chose d'important et d'original [...]. La maladie d'Eisenhower m'empêche d'avoir des idées nouvelles. (p. 184-185)

Les paroles du romancier québécois désespéré évoquent la biographie de Hemingway, et surtout le dernier chapitre intitulé « Ketchum 1961 », où Hemingway, à cause de la maladie mentale que les psychiatres n'arrivent pas à traiter avec succès, ne réussit pas à écrire : « It's gotten pretty rough. I can't finish the bloody book. I've got it all and I know what I want it to be, but I can't get it down. [...] I've been at this goddamn worktable all day, standing here all day, all I've got to get is this one thing, maybe only a sentence. » (p. 285). Rappelons que Hemingway, comme « l'écrivain idéal » de Jacques Poulin, était capable de composer un poème dans un bar le soir ou d'écrire une nouvelle dans un restaurant parisien.

Tandis que Jack dans *Les yeux bleus de Mistassini* est envahi par la peur de l'inconnu (p. 184), Jack Waterman dans *Volkswagen blues* s'interroge déjà sur la mort, sur les voies qui mènent de « l'autre côté », sur ce qui s'y passe. S'agit-il de tendances suicidaires? À Davenport, en

arrêtant le minibus près d'un quai, les protagonistes voient quelques clochards flâner et un vieux regarder le fleuve.

Chaque fois que je vois un vieil homme au bord d'une rivière ou d'un fleuve, dit Jack à la Grande Sauterelle, il faut que j'aie lui parler [...]. Ce que les vieux contemplent, quand ils rêvent au bord d'un cours d'eau, c'est leur propre mort [...]. Je voudrais qu'ils me disent ce qu'ils aperçoivent de l'autre côté et s'ils ont trouvé comment on fait pour traverser (p. 118-119)

Ces tendances du personnage-écrivain s'intensifient avec l'âge.

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, Jack, devenu vieux lui-même ou du moins croyant l'être, épuisé par les souffrances causées par sa maladie, regarde à partir du parc Montmorency le fleuve Saint-Laurent : « il s'appuya le ventre au parapet en béton qui surplombait la falaise. Il se pencha au-dessus du vide, puis son regard se perdit dans le lointain » (p. 38). Voit-il « l'autre côté » ? On ne sait pas ; pourtant, il cherche un moyen pour « traverser ». Plus tard, lors du séjour de Jimmy en France, Jack paiera le chef d'une bande pour qu'il « appuie le canon du pistolet contre sa tempe » (p. 145), mais d'abord il demande à son apprenti-traducteur d'accepter de l'« aider » si cela devient nécessaire : « Le jour où je perdrai la raison, il ne faudra pas m'envoyer à l'Hôtel-Dieu et je ne veux pas non plus être à la charge de quelqu'un. Pour moi, ce sera le moment de partir. Seulement, je ne sais pas si je serai capable de le faire moi-même, j'aurai peut-être besoin ... d'une petite poussée. » (p. 58).

Ces propos de Jack nous renvoient au dernier chapitre de

l'intertexte *Papa Hemingway* et de la vie de l'écrivain, qui, lui aussi, ne voulait pas être « envoyé » dans un hôpital. Il préférerait, comme le protagoniste chez Poulin, mettre fin à ses jours. « His talk about destroying himself had become more frequent, raconte Hotchner, and he would sometimes stand at the gun rack, holding one of the guns, staring out the window at the distant mountains. » (p. 274).

Dans le cas de Hemingway, cette « petite poussée » dont Jack parlait à plusieurs reprises, se produisait après une courte période de temps. Au petit matin, le premier jour après son retour à Ketchum de la clinique Mayo, il s'est tué, d'un fusil. Il semble que le romancier ait choisi son « moment de partir » : pendant trois jours, faisant route vers l'Idaho, Hemingway paraît joyeux ; arrivé, après un dîner agréable, il chantait avec Mary, sa femme, une de leurs chansons préférées. Très tôt le matin, elle a entendu un coup de fusil : « early the following morning, a shotgun exploded in the house » (p. 303).

Deux épisodes des *Yeux bleus de Mistassini* renvoient explicitement à cette scène. Jimmy, sur les traces de Hemingway, tout près de l'immeuble où le romancier habitait dans sa jeunesse, prend « un crème » sur la terrasse d'un café à la place Contrescarpe. Il se demande s'il doit consulter *Paris est une fête* pour comparer le texte à la réalité et décide de ne pas le faire. Tout à coup, l'image de Jack « se superposa, raconte le narrateur, à celle d'Hemingway. L'idée de la « petite poussée »

se rappela à mon souvenir; je la chassai de mon esprit » (p. 95).

Un autre épisode qui évoque l'événement tragique de la vie du célèbre auteur porte sur le retour de Jimmy à Québec, après son séjour en France. Avant de se rendre à la librairie, il se repose chez Jack. Dans la bibliothèque, il voit le *Petit Robert des noms propres* ; il l'ouvre et « sous l'inscription Hemingway, Ernest », il lit « que cet auteur s'était tiré une balle dans la tête quand il allait avoir soixante-deux ans. C'était l'âge que Jack venait d'atteindre » (p. 153).

Hotchner, le biographe et l'ami proche de Hemingway, nous aide à comprendre le roman de Poulin. Dans son intertexte, il cite la réponse du romancier à la question concernant les raisons pour lesquelles il voulait s'enlever la vie. « What do you think happens to a man going on sixty-two, dit-il, when he realizes that he can never write the books and stories he promised himself » (p. 297). « Mais vous avez écrit un beau livre sur Paris », a protesté Hotchner, « as beautiful as anyone can hope to write ». Hemingway ne peut pas accepter que, maintenant, les mots et les idées lui échappent. « The best of that I wrote before, répond-t-il, and now I can't finish it ». (p. 297).

A l'aide de l'analyse intertextuelle, on arrive à comprendre la scène où le narrateur des *Yeux bleus de Mistassini* regarde à la télé, chez les amis parisiens de Jack, un vieux film, *Le train sifflera trois fois*, avec Gary Cooper dans le rôle principal. A la fin du film, le héros se retrouve

seul pour affronter la mort, et les pensées de Jimmy reviennent à son vieux mentor et à la petite poussée dont ils avaient parlé (p. 138). Cet épisode renvoie d'une façon implicite à l'intertexte *Papa Hemingway* où Hotchner parle de Gary Cooper, un des meilleurs amis du célèbre écrivain, mort du cancer à l'âge de soixante ans. Hemingway, séjournant à la clinique Mayo, ne peut pas assister aux funérailles. Deux mois plus tard, il se retrouve seul pour affronter la mort et se suicide.

Le narrateur du roman, Jimmy, mentionne explicitement un autre ami de Hemingway, Scott Fitzgerald. Tous les deux étaient des habitués de Shakespeare and Company et appartenaient à la « génération perdue ». Le narrateur évoque son recueil de nouvelles *La Fêlure*, lu à l'Hôtel-Dieu par une femme venue pour y faire admettre son père. Lisant le chapitre intitulé « L'après-midi d'un écrivain », elle était en train d'arriver à celui « qui donnait son nom au livre, et dont la première phrase, inoubliable, vous atteignait comme un coup de poing à l'estomac : Toute vie est bien entendu un processus de démolition » (p. 155-156). Ce recueil de nouvelles, lié au protagoniste du roman poulinien, renvoie à la fois à l'intertexte de Hemingway, *Paris est une fête*, et sa biographie, *Papa Hemingway*.

On ne peut pas surestimer l'importance d'Ernest Hemingway dans l'œuvre de Jacques Poulin. Progressivement, il prend de plus en plus de place chez le romancier québécois. Dans *Le vieux chagrin*, il devient « un

écrivain fétiche et le guide spirituel de l'auteur » (Weiss, 1993 : 11). Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, il continue à l'être. Le Jack Waterman, un libraire-écrivain, devient le père spirituel et le mentor de Jimmy. Dès le début du roman, l'intertexte de Hemingway, *Le vieil homme et la mer*, est mis en évidence, où le thème de la transmission d'un savoir est central. *Les yeux bleus de Mistassini* commence par l'épisode où le narrateur, Jimmy, entré dans la librairie du Vieux-Québec, rencontre Jack : « Une tête grise et barbue, aux yeux tristes, apparut dans l'entrebâillement de la porte du fond. Un bref moment, je crus voir mon père, l'année où il n'allait pas bien » (p. 10). La description du libraire, faite par le narrateur, prépare le lecteur au rôle qu'il joue dans le roman : Jack se présente comme une figure paternelle.

Il prend soin de ses jeunes amis : il offre « l'hospitalité de la librairie » à la sœur du narrateur et, au jeune homme, la possibilité d'être initié « à la traduction de l'anglais au français » (p. 29). Jimmy s'intéresse à ce métier ; il avoue pourtant qu'il commet « de nombreuses fautes : vocabulaire imprécis, tournures maladroitement, manque de sobriété » (p. 54). Rappelons que c'est le contraire des qualités stylistiques de Hemingway. Jimmy est prêt à remédier les défauts de son écriture à l'aide de Jack, son mentor et enseignant, le double de Santiago du *Vieil homme et la mer*, dans ce contexte.

Pour enseigner la traduction à son disciple, Jack se sert d'une nouvelle de Hemingway, mentionnée explicitement par le biais du

narrateur. Elle est intitulée *The Battler*, avec Nick Adams comme personnage principal ; Jimmy en cite un petit épisode qui montre que la « phrase du maître artisan américain est caractérisée par sa brièveté, sa composition linéaire à la voix active, son débit idéalement monosyllabique, quasi incantatoire. » (Lapointe, 1989 : 24). Sa traduction de ce passage en français témoigne du progrès du narrateur et du mérite de Jack comme professeur.

En plus, l'apprenti-traducteur réévalue ses désirs sur le plan professionnel : « je commençais à prendre conscience qu'entre les mots et moi se nouaient des liens qui risquaient de durer longtemps et peut-être même d'occuper une place trop grande dans ma vie » (p. 55). Le rôle du vieux libraire se transforme ici en celui d'un père qui montre à son fils le chemin à suivre. Il se compare à Santiago qui enseigne à Manolin plus que les techniques de la pêche; il lui enseigne l'esprit de l'art de pêcher : le courage, la fidélité et l'endurance, ce qui est nécessaire dans la pratique du métier et dans la vie. Le respect et l'amour qu'éprouve Manolin envers son mentor se laissent sentir dans ses mots et gestes d'affection : « You must get well fast for there is much that I can learn and you can teach me everything. » (p. 125).

Jimmy vient d'apprendre de son mentor l'amour pour la langue, pour les mots, la persévérance et le don de trouver « la magie » dans la vie quotidienne :

Chaque fois que je vois une chose qui sort de l'ordinaire,

depuis quelque temps, dit-il, je passe des heures à chercher les mots qui la décriraient avec la plus grande précision. J'ai bien peur d'appartenir à cette race de fous qui aime davantage les mots que les choses. (p. 177)

Et il pense ajouter « comme Jack ».

Pourtant, il a peur de « s'arrêter à vivre », d'être enfermé dans une tour par les mots (p. 56). Choisira-t-il la vie ou sa représentation, le réel ou l'imaginaire ? Trouvera-t-il un lien entre les deux ? Quant à Jack, il est du côté de l'imaginaire : « La représentation de la vie, comme il l'affirme, est mille fois plus intéressante » (p. 56). Pour la « dessiner », il se sert, à l'instar de Hemingway, de « la théorie de l'iceberg » et son récit laisse « entendre beaucoup plus qu'il ne montre » (Lapointe, 1989 : 24). Le protagoniste de Poulin, comme l'auteur lui-même, cherche à communiquer ce qui est « caché » dans le texte, « l'invisible pour les yeux ». Et comme François Hébert le constate, l'écriture poulinienne est « principalement discrète : ce que vous lisez est la partie visible de l'iceberg, la façade de la maison; il y a toujours beaucoup plus, en dessous, derrière, dedans » (p. 25). Dans ce contexte, il y a un « dédoublement » : Jack enseigne à Jimmy tout ce qu'il a appris de Hemingway « sur l'art d'écrire ». Le protagoniste libraire se présente comme l'apprenti et le maître à la fois.

Parmi tous les écrivains que Jack connaît, Hemingway est le plus estimé, le plus apprécié, ce que le narrateur déclare explicitement. Son

mentor, pour lui enseigner certaines choses, l'encourage à lire quatre livres. Le premier, c'est un recueil de nouvelles de Raymond Carver à cause de « l'extrême sobriété de l'écriture », que le libraire-écrivain apprécie tant, puis un roman de Salinger, pour « le ton », et celui de Stevenson, pour « la vie » (p. 101). Le quatrième livre qu'il veut que le jeune homme lise, c'est *Le vieil homme et la mer*. Jimmy, un élève possédant l'intelligence et l'intuition, comprend « que ce roman avait été choisi pour une raison précise : il possédait les mêmes qualités que les trois livres précédents, et de surcroît il avait un caractère universel, puisqu'il traitait de la recherche du bonheur » (p. 175).

Il y a une autre raison pour laquelle Jack donne ce roman à son jeune ami. Santiago, « le vieil homme » de Hemingway, trouve une façon de prolonger sa vie après la mort. Il continuera à vivre « à travers » Manolin aussi longtemps que ce dernier se servira de son enseignement, de tout ce qu'il avait appris de son mentor. Quant à Jack, lui aussi, il restera en vie, car Jimmy, son élève, sera apte « à prendre la relève » (p. 41). Par conséquent, il sera possible « d'éviter la fin tragique » (p. 186) et « une petite poussée » ne sera plus nécessaire.

Hemingway, dans *Le vieil homme et la mer* et à travers les images de crucifixion, crée le parallèle symbolique entre le protagoniste et le Christ. Par exemple, dans les épisodes où Santiago, en pêchant seul en haute mer, tient la ligne de pêche avec ses mains ensanglantées, jour et

nuit, pour que l'espadon ne lui échappe pas, l'écrivain souligne que ses paumes sont coupées par cette ligne, ce qui fait allusion aux souffrances, aux stigmates du Christ. Plus bas dans le texte, Santiago monte une colline avec peine, son mât sur les épaules : « Finally he put the mast down and stood up. He picked the mast up and put it on his shoulder and started up the road. He had to sit down five times before he reached his shack » (p. 121). Cette scène fait penser au Christ marchant vers le Calvaire. De retour à sa cabane, Santiago s'endort « face down on the newspapers with his arms out straight and the palms of his hands up » (p. 121) ce qui rappelle l'image du Christ souffrant en croix.

Santiago est lié au Christ à cause de sa force mythique qui se manifeste dans son endurance, dans la détermination de ne pas être vaincu. C'est le principe de Hemingway. Dans le roman biographique, Hotchner le met en lumière en le faisant la dernière phrase du livre : « Ernest had had it right. Man is not made for defeat. Man can be destroyed but not defeated. » (p. 304).

L'intertexte de Hemingway est évoqué, d'une façon implicite, par l'épisode où Jack, ayant « un contact intermittent avec la réalité » (p. 163), vient de perdre ce lien : « au milieu de la terrasse : c'était Jack [...] enveloppé dans un drap de lit qui le couvrait tout entier, la tête comprise. Il avait les bras en croix et, avec le vent qui agitait le drap, on eût dit qu'il allait s'envoler » (p. 171).

Ce qui caractérise le plus les rapports entre Jack et ses jeunes amis, c'est l'affection. Quand le frère et la sœur remarquent que le contact en question est en train de « sauter comme un fusible » (p. 163), ils restent avec le malade « jusqu'à ce qu'il se reprenne » (p. 165). Ils sont toujours prêts à « veiller jour et nuit au bien-être de Jack » comme Manolin l'a fait auprès Santiago, de retour de la pêche en haute mer, complètement épuisé et blessé :

The boy carried the hot can of coffee up to the old man's shack and sat by him until he woke. Once it looked as though he were waking. But he had gone back into heavy sleep and the boy had gone across the road to borrow some wood to heat the coffee. [...] Up the road, in his shack, the old man was sleeping again. He was still sleeping on his face and the boy was sitting by him watching him (p. 122-125).

Dans les chapitres précédents de la thèse, nous avons parlé de « la figure de l'androgynie » chez Hemingway, explicite dans *Le jardin d'Eden* et implicite dans *Le soleil se lève aussi* et *Pour qui sonne le glas*. Chez Poulin, cette figure est aussi présente ; ses personnages écrivains « sont incomplets en eux-mêmes » (Weiss, 1993 : 18) et leur création littéraire dépend du résultat de la quête de « leur moitié féminine ».

Dans *Les yeux blues de Mistassini*, le narrateur, apprenti-écrivain, fait ressortir sa nature « incomplète », son besoin de la présence d'un autre, ou plutôt d'une autre parce qu'il s'agit de sa sœur, pour qu'il puisse exister. Tard le soir, en lisant un livre au lit, dans la Parenthèse, Jimmy entend des bruits provenant de la salle : « Miss était revenue -

ma petite sœur, la moitié de mon âme » (p. 70). Plus bas dans le texte, quand il revient de Paris, à l'aéroport de Québec, elle l'attend. « Elle me parlait avec ses yeux, raconte-t-il. [...] C'était comme si nous avions une moitié qui appartenait à l'autre » (p. 147). Les yeux de Mistassini, bleus et lumineux, se distinguent de ceux de son frère, brun foncé. « Elle était la lumière et moi l'ombre, dit-il, parfois je me demandais si nous avions les mêmes parents » (p. 25). La dernière remarque fait allusion aux rapports ambigus entre les deux.

Chez Mistassini, comme chez Pitsémine, se manifeste une certaine androgynie, propre aux personnages féminins hemingwayens, dont on a fait mention plus haut. Mince et assez grande, elle « avait des cheveux blonds, coupés très courts » (p. 25). Elle se présente libre et indépendante ; elle part et revient sans avertir : « encore adolescente, elle avait quitté la maison sur un coup de tête » (p. 73). Elle conduit avec assurance, « comme un homme » : « Le coude gauche sur le cadre de la fenêtre, elle tenait le volant avec deux doigts de la main droite » (p. 148).

Quant à Jack, il a besoin de Gabrielle, la moitié de son âme, pour écrire. Après avoir entendu Jimmy promettre d'assurer la relève, d'être son disciple-écrivain, il l'assure de son soutien complet : « Gabrielle t'aidera elle aussi » (p. 187). La Gabrielle dont il s'agit, c'est la célèbre romancière franco-canadienne Gabrielle Roy, dont l'intertexte et la figure apparaissent dans la plupart des romans de Poulin. Dans *Les yeux bleus de Mistassini* elle devient un personnage fantôme et prend une

signification particulière. Jack, de plus en plus confus, confond ses personnages avec ceux de Gabrielle Roy (p. 66-67).

Jack, effrayé que ses facultés intellectuelles soient en train de disparaître, décide de léguer tout son savoir d'écrivain à son jeune assistant de librairie. Sa philosophie d'écriture est celle de l'auteur, de Jacques Poulin, basée sur les principes d'Ernest Hemingway. Le style, ayant de l'importance pour le protagoniste poulinien, « n'avait rien à voir avec la « belle écriture » [...]. [C]'était quelque chose de plus profond » (p. 48). Il traduisait la personnalité du romancier; et dans le cas de Jack Waterman, son écriture, contrôlée et sobre, convenait à sa nature affectueuse et tranquille. Ce n'est pas un hasard que le personnage-écrivain des *Yeux bleus de Mistassini* aimerait avoir les impressions de Philippe Sollers sur son nouveau livre, car, pour ces deux auteurs, le style est du plus grand intérêt.

Pour que Jimmy réussisse comme romancier, son mentor juge nécessaire de lui apprendre « les trucs utilisés par Hemingway » (p. 186). Avant tout, il s'agit de « s'efforcer d'écrire uniquement sur les choses que l'on connaît le mieux », de commencer une histoire par « la phrase la plus vraie que l'on connaisse » (p. 186), ou comme le dit le célèbre auteur américain, « the truest sentence that you know » (1964 : 12). De plus, Jack promet de montrer à son disciple « comment il faut laisser une phrase en suspens quand on termine sa journée, pour avoir un élan, le

lendemain, au moment de se remettre au travail » (p. 186). « I always worked until I had something done, déclare Hemingway dans son roman quasi-autobiographique *Paris est une fête*, and I always stopped when I knew what was going to happen next. That way I could be sure of going on the next day. » (p. 12). Ces trois stratégies sont décrites dans le « livre de souvenirs » que Jimmy appelle *Paris est une fête*.

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, Jimmy fait allusion implicitement à une autre vieille technique que son maître avait empruntée à Hemingway. Pour se consoler, il convient d'inclure son infortune dans le récit sur lequel on travaille : « tout à coup l'idée me vint que, désormais, je ne serais plus vraiment malheureux, car il me serait toujours possible de mettre mes chagrins dans une histoire » (p. 187).

Le processus de formation de l'écrivain se situe au centre des *Yeux bleus de Mistassini* et met en évidence le concept de dialogisme. Jimmy, licencié en lettres, apprend de Jack, écrivain et traducteur, l'art d'écrire. Le jeune homme « passe des heures à chercher les mots » justes pour décrire quelque chose qu'il trouve hors de l'ordinaire (p. 177), les mots provenant des autres contextes « marqués par l'interprétation d'autrui » (Bakhtine, 1970 : 263). L'essence sociale du mot, par exemple, liée à sa nature dialogique, est mise en lumière par le murmure mystérieux des livres de la librairie du Vieux-Québec que Jimmy entend, autrement dit, par les rapports auditifs entre des recueils de poésie. Elle se manifeste aussi dans le personnage de la

lectrice, barmaid d'un bistro et dont le talent réside dans l'habileté d'établir des rapports multiples entre les livres. Le protagoniste écrivain lui donne sa propre voix lorsqu'il affirme que les œuvres littéraires sont « le fruit d'un travail collectif » (p. 40).

Dans le cadre de cette étude, nous nous intéressons surtout aux rapports entre les romans de Poulin et ceux de Hemingway. *Les yeux bleus de Mistassini* contient un bon nombre de discours dialogiques qui renvoient à l'écrivain américain et à son œuvre. *Le vieil homme et la mer* partage avec le roman poulinien les thèmes de la mort, de la dignité, de l'affection ainsi que de l'amitié entre un vieux qui possède le savoir et la sagesse et un jeune qui veut apprendre. Chez Poulin, cet apprentissage se fait à travers la lecture, la traduction et le voyage initiatique à Paris sur les traces de Hemingway où l'intertexte *Paris est une fête* établit un rapport dialogique avec *Les yeux bleus de Mistassini*. On remarque ici que le discours poulinien présente des éléments qui appartiennent à son intertexte.

La biographie *Papa Hemingway*, elle aussi, participe à la production du présent roman de Poulin. L'ouvrage d'A. E. Hotchner nourrit le discours sur la perte des facultés créatives, dont la perte de la mémoire causée par une maladie, sur le suicide et l'estime de soi. Cependant, le discours d'autrui, c'est-à-dire celui provenant de cet intertexte, se transforme en quelque chose de différent : Jimmy promet

à son mentor de prendre sa relève et de devenir écrivain. De cette façon, « la fin tragique » (p. 186) est évitée.

## Conclusion

Dans la présente thèse nous avons analysé les références à Hemingway dans *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini*. On a examiné comment chaque référence à ce romancier ou à son œuvre s'intègre dans le texte. De plus, on a fait ressortir son apport à la production de Poulin. Dans cette dernière partie nous établissons une comparaison entre les trois romans à l'étude, basée sur la forme des références à Hemingway. En guise de conclusion, nous allons ici déterminer quels intertextes de Hemingway s'avèrent être les plus pertinents dans l'interprétation de chaque roman étudié.

En examinant les références explicites et implicites à Hemingway et à son œuvre dans *Volkswagen blues*, nous avons observé que deux intertextes de ce romancier sont mentionnés explicitement : la nouvelle *La grande rivière au cœur double* et le roman quasi-autobiographique *Paris est une fête*. La nouvelle est introduite par l'entremise du protagoniste-écrivain Jack Waterman, qui cite le titre du récit et le nom de la rivière qui y joue un rôle significatif.

*La grande rivière au cœur double* participe à la production du roman de Jacques Poulin et s'avère utile dans son interprétation. L'intertexte est pertinent car il permet de prévoir le destin de Jack : comme Nick Adams, il aura une chance de recommencer à vivre et de se remettre à écrire. Cette idée de renouvellement, centrale dans *La grande*

*rivière au cœur double*, est validée dans *Paris est une fête*, par la scène où le jeune Hemingway commence à écrire cette nouvelle.

Le chapitre « Le cœur double » du *Vieux chagrin* tire son nom de *La grande rivière au cœur double* dont le titre se laisse interpréter à l'aide de trois intertextes : une entrevue donnée par Mary Hemingway, un épisode de *Papa Hemingway* sur les manuscrits refusés et une histoire du hibou rapportée par Hotchner. Quant à la forme de ces références, la première et la deuxième sont des citations et la troisième est une paraphrase. Le titre de *La grande rivière au cœur double* est expliqué par le biais de la nature double de Hemingway qui, à son tour, se révèle à travers ses trois intertextes. De cette façon se manifeste leur pertinence.

Dans *Volkswagen blues*, le nom d'Ernest Hemingway figure dans les deux catégories : parmi les auteurs favoris de Jack Waterman et sur la liste de ses héros d'enfance. Il s'agit de références explicites à Hemingway faites, dans les deux cas, par le narrateur. On retrouve le romancier sur la première liste à cause de son écriture dépouillée que Jack aime et vers laquelle évolue sa propre pratique stylistique. Son appartenance au groupe des héros de Jack fait allusion à la personnalité contradictoire du romancier. Dans ce sens, les références peuvent être considérées utiles même si elles ne contribuent pas au développement de l'intrigue du roman.

*Volkswagen blues* comprend une scène unique qui se déroule dans l'Institut de l'Art de Chicago. Elle montre Jack immobile pendant trois

heures devant un tableau de Renoir et renvoie à *Papa Hemingway* et à *Paris est une fête*. Même si les titres de ces intertextes ne sont pas mentionnés, il est évident que Poulin en a emprunté quelques épisodes. Dans le livre biographique, Hotchner relate la manière extraordinaire de Hemingway de regarder les tableaux: chaque fois qu'il visite un musée, il ne veut qu'en regarder un et il reste devant ce tableau complètement absorbé dans ses émotions. La référence chez Poulin prend ici la forme d'une paraphrase. Sa pertinence se manifeste par la façon dont le protagoniste poulinien regarde « Les deux sœurs » (« Sur la terrasse ») d'Auguste Renoir et qui est semblable au regard de Hemingway.

Dans *Paris est une fête*, le romancier montre que son amour pour la peinture est né à l'Institut de l'Art de Chicago. La scène poulinienne évoque cet intertexte implicitement. De plus, dans le même passage Pitsémine parle des tableaux de Cézanne, ce qui fait penser également à *Paris est une fête* où Hemingway fait ressortir l'influence de ce peintre français sur son style. Comme l'auteur américain, Jack Waterman regarde non seulement la première chose qui attire son attention mais ce qui est à l'arrière-plan. Cela fait penser à la théorie de l'iceberg que Hemingway a élaborée. Dans ce contexte, on considère l'apport de ces intertextes à la création du roman de Poulin comme très significatif.

Le chapitre de *Volkswagen blues* « L'écrivain idéal » renvoie implicitement à un événement dans la vie de Hemingway décrit par Hotchner : l'épisode où le romancier américain compose un poème d'une

façon spontanée. Pour sa part, Jack Waterman déteste sa façon de travailler, trop méthodique, à laquelle il oppose celle de l'écrivain « idéal » et évoque l'intertexte *Papa Hemingway*. D'ailleurs, le chapitre en question fait penser à *Paris est une fête* qui montre Hemingway en train d'écrire toute l'histoire pendant une soirée. Dans les deux cas, il s'agit de fragments biographiques que Poulin transforme en une paraphrase qui se rapproche plus de la biographie de Hotchner que du livre de Hemingway. Le thème de la spontanéité de l'écriture, du rôle de l'inspiration préoccupe les personnages-écrivains des trois romans pouliniens à l'étude. La pertinence de la référence réside dans le traitement de ce thème.

Toujours dans *Volkswagen blues*, Hemingway, sous les traits du conteur-mythomane, apparaît dans le chapitre intitulé « Un vagabond ». La première référence au célèbre auteur se fait par la ressemblance physique entre le vagabond et Hemingway. Ensuite, certains détails de sa vie sont évoqués, par exemple les lieux où il habitait, notamment Key West, Cuba et Ketchum, dans l'Idaho. Le narrateur décrit la façon dont Jack regarde le vagabond pendant qu'il prononce ces mots. De cette manière les références au romancier sont mises en évidence. L'intertexte d'où elles proviennent est *Papa Hemingway*.

*Les yeux bleus de Mistassini* emprunte aussi à la biographie de Hotchner quelques épisodes portant sur la vie du romancier. En perdant le contact avec la réalité, Jack parle de son ami de Key West, sans le

nommer ; il parle de sa maison « envahie par les chats » (p. 167), de la pêche dans le Gulf Stream sur son bateau. On comprend qu'il parle du Pilar, dont il est question dans le chapitre intitulé « Havana 1948 ». Les références à Hemingway se présentent sous la forme de fragments biographiques et sont intégrés dans l'intrigue du roman. D'ailleurs, le vagabond de *Volkswagen blues* raconte sa vie à Paris. Cet épisode fait écho à un passage de l'intertexte *Paris est une fête*, où Hemingway parle du coût de la vie au début des années 1920. De plus, l'adresse parisienne du vagabond est celle du romancier, mentionnée quatre fois dans cet intertexte. Les références se présentent ici respectivement sous la forme d'une paraphrase et d'un fragment biographique.

Les intérêts du célèbre écrivain, révélés par le biais du vagabond, incluent les bateaux, les voyages et la pêche. Ils renvoient à *Papa Hemingway*. Le vieux aime également la lecture et son auteur favori est Jack London. Quant à Hemingway, lui aussi, il était influencé par cet écrivain. D'ailleurs il l'admirait comme un homme, ce qui fait un parallèle entre Jacques Poulin et son auteur préféré, Ernest Hemingway. Ce n'est pas un hasard si *The Valley of the Moon* de Jack London est introduit par le vagabond, le double de Hemingway. Les références au romancier américain contenues dans ce chapitre s'intègrent directement dans l'intrigue et contribuent au « niveau d'intérêt ».

Dans *Volkswagen blues*, le roman *Paris est une fête* n'est évoqué explicitement qu'en rapport avec la librairie Shakespeare and Company.

C'est City Lights à San Francisco qui déclenche chez Jack le souvenir de sa visite de la célèbre librairie parisienne et de l'attachement qu'y éprouvait Hemingway. En plus d'un fragment biographique, on retrouve ici une paraphrase de l'épisode où il s'agit de Shakespeare and Company comme lieu de réunion d'écrivains, dont Hemingway.

La première évocation de *Paris est une fête* dans *Les yeux bleus de Mistassini* est aussi liée à Shakespeare and Company. Le narrateur crée un parallèle entre les deux librairies : celle de Paris et celle du Vieux-Québec. Un bon nombre de choses : la lumière bleue dans la vitrine, la chaleur provenant des livres et d'un poêle à bois, la gentillesse des libraires, renvoient à cet intertexte. Les références à Hemingway et à son « livre du souvenir » apparaissent ici comme des paraphrases et fragments biographiques. Quant à leur apport à la création des *Yeux bleus de Mistassini*, elles appartiennent à la thématique associée à la lecture et à l'écriture et mettent en lumière le côté magique des livres et l'aspect « non commercial » de la librairie.

*Volkswagen blues* se rapproche des romans de Hemingway *Le soleil se lève aussi* et *Pour qui sonne le glas* à travers la figure de l'androgynie, même si elle y est implicite. Pitsémine, une jeune fille grande et maigre qui répare le Volks, conduit comme une professionnelle et se travestit en homme à Toronto, introduit l'idée de la redéfinition de l'identité masculine. Quant au *Vieux chagrin* et aux *Yeux bleus de Mistassini*, même s'ils ne contiennent aucune référence explicite au *Jardin d'Eden*,

les deux romans partagent l'idée que l'amalgamation de l'identité masculine et féminine facilite la création littéraire. D'ailleurs, la structure du *Vieux chagrin* fait écho au roman posthume de Hemingway à travers le choix du prénom du personnage imaginaire Marika, la ressemblance entre Jim et Marika et le renouvellement du pouvoir créatif du personnage-écrivain.

Dans *Les yeux bleus de Mistassini* Jimmy fait ressortir son besoin de « sa moitié féminine », une moitié qui appartient à sa sœur, pour qu'il puisse commencer à écrire. Quant à Mistassini, mince et assez grande, avec les cheveux très courts et qui conduit à « la manière d'un homme », une certaine androgynie se manifeste chez elle et fait penser aux personnages féminins de Hemingway. Les personnages-écrivains pouliniens éprouvent la nécessité d'être « complets » pour pouvoir créer. Cette idée traverse les trois romans à l'étude et explique pourquoi les allusions aux romans de Hemingway présentent un apport significatif à la production de l'écriture chez Poulin.

Le chapitre « Papa Hemingway » du *Vieux chagrin* emprunte, lui, son titre au livre biographique de Hotchner. La première référence à cette biographie se présente sous la forme d'un titre. Elle est pertinente car elle sert d'indice de contenu du chapitre qui intègre certains événements de la vie du célèbre auteur relatés dans *Papa Hemingway*. L'épisode où le romancier se présente comme un nageur habile et infatigable est le double de celui que raconte Hotchner. Il est évident qu'il s'agit ici d'une

paraphrase. Plus tard dans le texte, Jim se trouve dans des circonstances semblables à celles décrites dans *Papa Hemingway*. Même si le protagoniste de Poulin y agit différemment, la scène évoque l'intertexte et souligne sa pertinence.

Dans le même chapitre, il est question du yacht de Hemingway qui porte le nom de Pilar. Les souvenirs rapportés par Hotchner à l'égard de ce bateau sont intégrés dans le texte de Poulin. C'est une autre paraphrase qu'on retrouve ici. Le nom du bateau est répété deux fois mais l'intertexte reste implicite. D'ailleurs les références contenues dans « Papa Hemingway » s'avèrent utiles dans le développement du chapitre « Le cœur double »; elles mettent en lumière un aspect de la personnalité contradictoire du célèbre auteur.

Il y a deux autres livres biographiques, *Hemingway in Michigan* de Montgomery et *My Brother, Ernest Hemingway* écrit par Leicester Hemingway, qui sont évoqués dans ce chapitre. Les réflexions de Jim sur l'art de lire les pistes renvoient à *Hemingway in Michigan*, tandis que la réception de la lettre envoyée par le secrétaire à la Défense évoque, en plus du livre de Hotchner, celui écrit par Leicester Hemingway. Les deux références apparaissent sous la forme de fragments biographiques.

« Papa Hemingway » fait ressortir le principe fondamental du romancier : écrire sur ce qu'on connaît le mieux. Cela renvoie à *Paris est une fête* où Hemingway se rappelle comment il a choisi le sujet pour *La grande rivière au cœur double*. Cependant, ce n'est pas cet intertexte que

Jim mentionne explicitement quand il cherche un texte où le romancier énonçait cette règle, mais le roman biographique de Hotchner. Plus tard dans le roman Jim revient à son admiration pour le style de Hemingway. Encore une fois, *Paris est une fête* est évoqué : le passage où le romancier parle de sa préférence pour le dépouillement de l'écriture. Dans les deux cas il s'agit de paraphrases, dont l'apport à la production chez Poulin est significatif car elles signalent et confirment l'influence de Hemingway sur l'écriture de Jacques Poulin.

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, il est également question du style. L'épisode où Jimmy essaie de remédier aux défauts de son écriture évoque les préférences stylistiques de Hemingway. Pour que Jimmy pratique l'écriture sobre et se serve de phrases brèves, Jack choisit une nouvelle hemingwayenne : *The Battler*. D'ailleurs, il l'encourage à lire *Le vieil homme et la mer* pour la sobriété de l'écriture.

Le protagoniste du *Vieux chagrin* parle des techniques scripturaires de Hemingway qu'il a adoptées. S'arrêter au milieu d'une phrase pour la reprendre le lendemain, c'est un truc décrit dans *Paris est une fête*. Il s'agit ici d'une paraphrase. Jack des *Yeux bleus de Mistassini*, dans la scène où il exprime sa volonté de léguer son savoir à Jimmy, résume les techniques d'écriture de Hemingway et rappelle l'intertexte *Paris est une fête*. La paraphrase de Poulin se rapproche du texte du romancier américain dans une telle mesure qu'elle pourrait être perçue comme une citation.

Les scènes de voyage à Paris dans *Les yeux bleus de Mistassini* sont, quant à elles, parsemées d'épisodes de *Paris est une fête*. Dans la plupart des cas, le narrateur l'évoque explicitement ; parfois il mentionne que le « livre de souvenirs » est avec lui, dans son petit sac à dos. Il affecte le narrateur non seulement sur le plan intellectuel, mais aussi sur le plan émotionnel. Cela s'applique, par exemple, à sa visite de la rue du Cardinal-Lemoine. L'épisode où Jimmy se rend à La Closerie des Lilas évoque d'une façon explicite l'intertexte *Paris est une fête*. Hemingway y écrivait ses nouvelles et rencontrait ses amis. La plupart des références en question prennent la forme de fragments biographiques. Elles sont indispensables à l'intrigue du roman car le voyage de Jimmy se présente comme un pèlerinage : il suit la piste de Jack et de Hemingway.

*Le vieux chagrin*, lui, partage avec son intertexte romanesque *Le vieil homme et la mer* certaines affinités thématiques, dont la solitude. Il s'agit de l'isolement dans le sens physique et émotif : la maison de Jim hors du village et Santiago seul en haute mer ; le départ de la femme de Jim et la mort de la femme de Santiago. Ils réagissent d'une façon semblable : pour ne pas se sentir tellement seul, Santiago démonte du mur la photo de sa femme et Jim cache le livre qui déclenche chez lui des pensées sur le bonheur perdu. C'est la Petite qui évoque *Le vieil homme et la mer*, ce qui est significatif dans le sens où Jim est un mentor, un maître pour la Petite comme Santiago pour Manolin. Tandis que le jeune villageois apprend de Santiago l'art de pêcher, la Petite apprend de Jim

l'art de lire à travers l'intertextualité. D'ailleurs, chez Hemingway comme chez Poulin, les relations entre les protagonistes se distinguent par l'affection.

*Le vieil homme et la mer* se rapproche aussi des *Yeux bleus de Mistassini* sur le plan thématique. Jack, le père spirituel et le mentor de Jimmy, l'initie à l'écriture par la voie de la traduction. C'est en rapport à sa formation que l'intertexte est évoqué d'une façon explicite. D'ailleurs, les deux romans partagent le sujet de l'affection et de l'amitié. Jimmy et Mistassini sont toujours prêts à veiller sur Jack, comme Manolin prend soin de Santiago, rentré de la pêche. Il y a un autre point par le biais duquel *Les yeux bleus de Mistassini* est lié au *Vieil homme et la mer*. Santiago trouve une façon de prolonger sa vie après la mort : il vivra « à travers » Manolin qui se servira de ce qu'il a appris de lui. Quant à Jack, il restera en vie, car Jimmy prendra la relève.

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, les références à Hemingway et à l'intertexte *Papa Hemingway* se répètent en rapport à la progression de la maladie d'Alzheimer dont Jack est atteint, en particulier à la perte de sa mémoire. L'épisode où Jack essaie de se souvenir de son séjour à San Francisco renvoie à cet intertexte. Il s'agit des traitements électriques administrés à Hemingway à la clinique Mayo qui, selon le romancier, ont ruiné sa mémoire. On trouve ici un fragment biographique dont l'apport à la création des *Yeux bleus de Mistassini* est significatif, car il signale la gravité de l'état de santé du personnage-écrivain. D'ailleurs la scène où

Jack et Jimmy se promènent près de l'Hôtel-Dieu évoque, elle aussi, le même intertexte. Pour Jack, l'Hôtel-Dieu représente la clinique Mayo qui détruit la mémoire.

Comme le romancier américain, Jack se sent persécuté, ce qui est évident dans la scène où il prend une étudiante pour une émissaire de l'Hôtel-Dieu. Sa folie de la persécution évoque les deux derniers chapitres de *Papa Hemingway*, où le célèbre auteur, accablé par des illusions et de soucis, voit partout des agents secrets du gouvernement. Les références à Hemingway soulignent, à travers la similarité des symptômes que les deux écrivains présentent, la possibilité de « la fin tragique ». De cette façon, les soucis de Jimmy et Mistassini à propos de Jack sont validés. Dans le même roman, l'épisode où Jack reçoit un conseil de son éditeur de « s'arrêter entre deux livres » (p. 63) renvoie explicitement à *Papa Hemingway* où Hotchner suggère à l'écrivain de faire une pause. Les deux scènes se ressemblent, et le fragment biographique s'avère être ici une paraphrase.

Lors d'une conversation entre Hemingway et son ami biographe, le romancier dit qu'il a peur de ne plus pouvoir être capable d'écrire. Jack évoque cette réponse dans l'épisode où il se plaint de n'avoir plus de nouvelles idées. D'ailleurs, ses paroles rappellent le passage du chapitre « Ketchum 1961 » où Hemingway ne réussit pas à finir *Paris est une fête*, et celui où il explique pourquoi il veut s'enlever la vie. Les deux romanciers ne peuvent pas accepter que les mots et les idées leur

échappent. Ils sentent leur appauvrissement comme écrivain. Dans ces épisodes, les références à Hemingway prennent la forme de fragments biographiques et s'avèrent être très pertinentes, car elles créent un certain dédoublement dans le contexte de la perte des facultés créatives.

*Les yeux bleus de Mistassini* contient plusieurs passages où Jack réfléchit sur les façons de mourir. Ils renvoient au dernier chapitre de la biographie de Hotchner. Dans les deux épisodes du roman de Poulin, le suicide de Hemingway est évoqué explicitement. Il semble que la fin tragique de Jack s'approche de plus en plus vite, et qu'on ne puisse pas l'éviter. Ce thème s'intensifie dans les passages où apparaissent Scott Fitzgerald et Gary Cooper, deux amis de Hemingway. Le nom de Fitzgerald se prononce à l'Hôtel-Dieu en rapport à son recueil de nouvelles *La Fêlure*. Le titre d'un chapitre « L'après-midi d'un écrivain » et une phrase : *Toute vie est bien entendu un processus de démolition* » (p. 155-156) sont mis ici en évidence par le narrateur.

Le héros joué par Cooper meurt dans un film. En le regardant, Jimmy pense à Jack. Cela renvoie à *Papa Hemingway* où Hotchner parle de la mort de Gary Cooper et, avant tout, à celle de Hemingway. Comme le héros dans le film, le romancier affronte la mort seul. Par contre, Jack ne va pas mourir seul : Jimmy et Mistassini veilleront sur lui. D'ailleurs, grâce à Jimmy, « la fin tragique » sera évitée, c'est-à-dire remplacée par sa naissance comme écrivain.

Après avoir identifié la forme des références à Hemingway et à son œuvre dans *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini*, nous avons déterminé que les fragments biographiques surpassent en nombre les paraphrases dans chacun de ces romans. Quant aux citations, il y en a deux dans *Le vieux chagrin*. D'ailleurs, ce roman contient deux titres de chapitres. Outre cela, il faudrait souligner que l'intertexte romanesque *Le vieil homme et la mer* partage avec *Le vieux chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini* plusieurs affinités thématiques à travers lesquelles il contribue à une meilleure compréhension de ces romans. La nouvelle *La grande rivière au cœur double* se présente dans *Le vieux chagrin* dans un double rôle : elle aide à déchiffrer la nature de Hemingway et met en évidence la théorie de l'iceberg.

Quant à la pertinence des intertextes du romancier américain chez Poulin, on a déterminé que *Papa Hemingway* s'avère le plus utile dans l'interprétation de *Volkswagen blues* et du *Vieux chagrin*. La contribution du roman biographique de Hotchner à la création des *Yeux bleus de Mistassini* est semblable à celle de *Paris est une fête*. Dans le contexte de la progression de la maladie du protagoniste écrivain, *Papa Hemingway* est indispensable à la compréhension du roman tandis que dans les scènes parisiennes et celles qui portent sur la librairie, c'est le « livre de souvenirs » qui importe le plus.

Dans son œuvre, Jacques Poulin reprend assez souvent les thèmes

propres aux romans des écrivains américains tels que J. D. Salinger, John Irving et Jack Kerouac. Il pourrait être intéressant d'examiner les intertextes de ces romanciers pour saisir pleinement le sens de l'américanité chez Poulin.

# Bibliographie

## I. Oeuvres de Jacques Poulin

Poulin, Jacques. *Jimmy*. Montréal : Leméac /Actes Sud, 1978.

Poulin, Jacques. *La tournée d'automne*. Montréal : Leméac, 1993.

Poulin, Jacques. *Le cœur de la baleine bleue*. Montréal : Editions du Jour, 1970.

Poulin, Jacques. *Le vieux chagrin*. Montréal : Leméac /Actes Sud, 1989.

Poulin, Jacques. *Les yeux bleus de Mistassini*. Montréal : Leméac /Actes Sud, 2002.

Poulin, Jacques. *Chat sauvage*. Montréal: Leméac /Actes Sud, 1998.

Poulin, Jacques. *Volkswagen blues*. Montréal: Leméac /Actes Sud, 1984.

## II. Oeuvres d'Ernest Hemingway

Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. New York: Macmillan Publishing Company, 1964.

Hemingway, Ernest. *Across The River And Into The Trees*. New York: Scribner, 1952.

Hemingway, Ernest. *For Whom The Bell Tolls*. New York: Scribner, 1968.

Hemingway, Ernest. *Nick Adams*. New York: Charles Scribner's Sons, 1972.

Hemingway, Ernest. *The Complete Short Stories*. New York: Scribner, 1987.

Hemingway, Ernest. *The Garden of Eden*. New York: Scribner, 1986.

Hemingway, Ernest. *The Old Man And The Sea*. New York: Scribner, 1996.

Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises*. New York: Scribner, 1996.

### III. Oeuvres critiques

Belleau, André. *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Sillery : Les Presses de l'Université du Québec, 1980.

Beaudoin, Réjean. « Le vin de la tendresse », *Liberté*, 32.2 (1990) : 94-98.

Biron, Michel. « Le symbolisme soft », *Voix et Images*, 28.2 (2003) : 167-173.

Boivin, Aurélien. « *Le vieux chagrin* ou une leçon d'écriture », *Québec français* (été 2005) : 94-97.

Bourque, Paul-André. « Jacques Poulin ou l'art de communiquer l'incommunicabilité », *Québec français* (1979) : 38-39.

Brenner, Gerry. *The Old Man and the Sea : Story of a Common Man*. New York : Twayne Publishers, 1991.

Cappel, Constance. *Hemingway in Michigan*. New York: Fleet Publishing Corp., 1966.

Campbell, Elizabeth Margaret. « Intertextualité: Hemingway chez Jacques Poulin ». Mémoire, Waterloo, Ontario, 1992.

Côté, Lucie. « Le silence, l'écrivain et son ombre », *La Presse* (18 novembre 1989) : K-3.

Dorion, Gilles. « Un immense besoin de tendresse », *Québec français* (1990) : 76.

Dorion, Gilles et Dubé, Cécile. « Entrevue », *Québec français* (1979) : 33-35.

Forest, Philippe. *Philippe Sollers*. Paris : Seuil, 1992.

Hébert, François. « Deux Maîtres Livres », *Le Devoir* (12 mai 1984) : 25.

Hébert, Pierre. *Jacques Poulin. La création d'un espace amoureux*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.

- Hemingway, Leicester. *My Brother, Ernest Hemingway*. Cleveland: World Publishing, 1962.
- Hily-Mane, Geneviève. *Le style de Ernest Hemingway: la plume et le masque*. Paris: Presses universitaires de France, 1983.
- Hodgson, Richard et Sarkonak, Ralph. « Deux hors-la-loi québécois : Jacques Godbout et Jacques Poulin », *Quebec Studies*, 8 (1989) : 30.
- Hotchner, A. E. *Papa Hemingway*. New York : Random House, 1966.
- Lamontagne, André. « L'autre Poulin », *TTR*, 15.1 (2002) : 45-63.
- Lamontagne, André. *Les mots des autres*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1992.
- Lamontagne, André. *Le roman québécois contemporain: les voix sous les mots*. Montréal : Editions Fides, 2004.
- Lamontagne, André. « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain », *Voix et Images*, 20.1 (1994) : 162-175.
- Lapointe, Jean-Pierre, « Narcisse travesti : l'altérité des sexes chez trois romanciers québécois contemporains », *Voix et images*, 18.1 (automne 1992) : 11-25.
- Lapointe, Jean-Pierre. « Sur la piste américaine: le statut des références littéraires dans l'œuvre de Jacques Poulin », *Voix et images*, 15.1 (1989) : 15-27.
- Lapointe, Jean-Pierre et Thomas, Yves. « Entretien avec Jacques Poulin », *Voix et Images*, 15.1 (1989) : 8-14.
- Lavoie, Luc. « L'intertextualité dans *Chat sauvage* de Jacques Poulin à la lumière de la question du père ». Mémoire, L'Université du Québec à Chicoutimi, 2006.
- Marcotte, Gilles. « Lisez Jacques Poulin, faites de beaux rêves! », *Le Devoir* (12 mai 1979) : 23.
- Miraglia, Anne Marie. « L'Amérique et l'américanité chez Jacques Poulin », *Urgences* (1991) : 34-45.
- Miraglia, Anne-Marie. *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*. Candiac :

Les éditions Balzac, 1993.

Miraglia, Anne-Marie. « Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen Blues* », *Voix et images*, 15.1 (1989) : 51-57.

Miraglia, Anne Marie. "Le Récit de voyage en quête de l'Amérique." *Dalhousie French Studies*, 23 (1992) : 29-34.

Morency, Jean. « L'américanité et l'américanisation du roman québécois », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*. Montréal : Éditions Nota bene, 7.2 (2004) : 31-58.

Morency, Jean. « Les modalités du décrochage européen des littératures américaines », *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*. Saint-Laurent : Fides (1995) : 169.

Stipes Watts, Emily. *Ernest Hemingway and the Arts*. Chicago : University of Illinois Press, 1971.

Tremblay, Roseline. *Le Vieux Chagrin* de Jacques Poulin: l'écrivain de l'entre-deux, *Québec Studies*, 38 (Fall-Winter 2004) : 37-46.

Weiss, Jonathan. « Jacques Poulin, lecteur de Hemingway », *Études françaises*, 29.1 (1993) : 11-23.

#### IV. Oeuvres théoriques

Aucouturier, Michel. « Préface » dans Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1978.

Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.

Bakhtine, Mikhaïl (V. N. Volochinov). *Le Marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.

Bakhtine, Mikhaïl. « Les carnets (1970-1971) », *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

- Hodgson, Richard. « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, 37.4, (1995) : 48-56.
- Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique*, 1976, 27.
- Kristeva, Julia. *Sémiotique. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- Riffaterre, Michaël, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, 215 (octobre 1980) : 4-18.
- Riffaterre, Michaël, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, (1981) : 5-6.
- Riffaterre, Michaël. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil, 1983.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.
- Volochinov, V. N. / Bakhtine Mikhaïl. « Le discours dans la vie et le discours en poésie. Contribution à une poétique sociologique » dans Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.