

Les contours du descriptif dans *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin

Pour une analyse de l'écriture descriptive, les voies de recherche sont nombreuses. On trouve chez Ansgar Nünning un « elaborated analytical framework » qui dégage les cinq grands types de description (114-16). On peut aussi relever, dans ce que Philippe Hamon présente comme une « théorie satisfaisante » du descriptif, six centres d'intérêts dont le premier va principalement nous occuper ici, « *le système démarcatif* et signalétique des systèmes descriptifs » (125-26). D'autres théoriciens ont suivi cette dernière piste qui prend comme objet d'étude la délimitation et l'insertion de la séquence descriptive, notamment Jean-Michel Adam et André Petitjean (1989), Yves Reuter (2000), Marie-Annick Gervais-Zaninger (2001) et Morten Nøjgaard (2004). Parmi eux, Reuter pense que « les fragments descriptifs fonctionnent comme des *parcours* construisant l'objet et guidant le lecteur » (79); il faudra donc analyser ces parcours à partir de critères fondamentaux, en particulier leur « mode de présence » (83), lequel suppose « un continuum allant de la *discrétion* à l'*ostension* » (83). Une lecture attentive des fragments descriptifs du *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin semble montrer que le mode privilégié tend à l'ostension : « une tendance au soulignement de la description » qui peut se manifester « par un marquage de ses frontières » (Reuter 83). L'examen du balisage des « fragments expansés à dominante marquée¹ » révèle ici une abondance de signaux démarcatifs qui fonctionnent comme des « annonces » plus ou moins marquées de l'apparition d'une description — et inversement de sa disparition (Reuter 24; 98). Cela établi, nous identifierons d'abord les tendances signalétiques repérables dans les

contours du descriptif de *Volkswagen Blues*. Dans un deuxième temps, nous dégagerons, à la lumière des théories de Reuter et au-delà, les bénéfices de l'appareil signalétique mis en place.

Tendances signalétiques²

Un premier relevé des signaux démarcatifs³ permet de constater ici un surmarquage du descriptif qui se manifeste non seulement par une présence plus importante mais aussi par une plus grande variété de signaux démarcatifs d'ouverture que de clôture. En termes de variété, et dans les deux cas, on notera cependant la forte récurrence de certains signaux.

Comme les signaux démarcatifs peuvent intervenir en amont et/ou en aval de la séquence descriptive, nous appellerons *signaux démarcatifs internes de début* ou *de fin de description* ceux qui sont syntaxiquement incorporés à la séquence descriptive. Ceux qui la précèdent, nous les nommerons *signaux démarcatifs externes de début de description*, désignant par *signaux démarcatifs externes de fin de description* ceux qui apparaissent après la séquence⁴.

Signaux démarcatifs internes de début de description

On observe une prédilection pour les verbes à l'imparfait, « temps canonique de la description » selon Nøjgaard (87), quand il s'agit, par exemple, de décrire la salle où figure la murale de Diego Rivera au Detroit Institute of Arts : « La salle mesurait près de dix mètres de hauteur . . . » (Poulin 93). Parmi ces verbes, « être » — « véritable signal introductif à toute description » (Hamon 115) — domine sans surprise, comme dans cette amorce : « Washington Square était un parc ordinaire . . . » (Poulin 259). Ce même verbe tend à revenir sous la forme « c'était », « présentatif de description » selon Hamon et considéré par ce dernier comme l'« un des “tours” les plus ressautés du style artiste-descriptif du XIX^e siècle . . . » (116, note 1). Ce tour inaugure, par exemple, la description d'un Renoir à l'Art Institute de Chicago : « C'était une jeune femme assise à une terrasse . . . » (Poulin 105). Le verbe « avoir », conjugué à l'imparfait, détient lui aussi une valeur signalétique, comme dans ce portrait de Pitsémine : « Elle avait un visage osseux, le teint foncé, les yeux très noirs . . . » (Poulin 11). Quant au tour présentatif « il y avait » — véritable tic, selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier, de « “[l]’écriture artiste” de la seconde moitié du XIX^e siècle » (180), il trouve naturellement sa place en tant qu'annonce. « [N]otation d'une présence » pour Hamon (118), ce tour, dans lequel Philippe Bonnefis voit « un numérateur, un opérateur de dénombrement » (145), peut en effet conduire à l'énumération, « forme extrême » de la description (Adam et

Petitjean 120). Tel est le cas lorsqu'il s'agit de décrire les Mille-Îles : « Il y avait vraiment toutes sortes d'îles, des petites et des grandes . . . » (Poulin 54).

Les verbes de perception visuelle peuvent également figurer dans cette catégorie, notamment « examiner » qu'Adam considère comme l'« introducteur classique de pause descriptive » (279). S'il tient lieu de signal démarcatif, mais en position externe, dans *Volkswagen Blues*, c'est plutôt le verbe « voir » qui, en position interne, mériterait ici cette appellation. On le rencontre d'ailleurs, dès l'incipit, dans ce premier portrait de Pitsémine : « il vit une grande fille maigre qui était vêtue d'une robe de nuit blanche . . . » (Poulin 9). Il peut même être étayé par un autre verbe de perception, comme dans la description de San Francisco : « Et lorsqu'ils se retournaient pour voir la ville, ils apercevaient les *cable cars* qui bringuebalaient sur la pente abrupte . . . » (Poulin 256).

Le pantonyme, « terme syncrétique-régisseur » de la séquence descriptive selon Hamon (141), peut participer comme signal à la démarcation liminaire du fragment. Baptisé « thème-titre » par Adam et Petitjean (114), il oriente l'« objet du discours ». Ainsi, le toponyme « Chimney Rock » annonce d'emblée la description du site : « Chimney Rock était une formation rocheuse . . . » (Poulin 187-88).

Interviennent enfin les signaux démarcatifs internes qui affichent un « caractère métatextuel dans la mesure où [ils] peuvent désigner la “nature” du fragment mais aussi son importance, sa fonction ou la façon dont il convient de le lire » (Reuter 98). La description de la maison natale de Jack et de son frère Théo propose d'emblée un signal qui identifie sans équivoque le type séquentiel adopté : « Il commença par décrire la maison, un imposant bâtiment de forme carrée . . . » (Poulin 34).

Signaux démarcatifs externes de début de description

Retenons avant tout l'« *effet de contraste* entre le fragment descriptif et l'environnement textuel » (Reuter 101). Ce signal se manifeste surtout par le biais de deux mécanismes qui souvent se répondent. Il y a d'abord la « dénarrativisation », notamment le « passage du narratif à un fragment plus [descriptif] » (Reuter 101) : « Ensuite ils reprirent la route qui longeait le fleuve et ils se rendirent à Ivy Lea. Le camping était divisé en deux sections . . . » (Poulin 54). Ajoutons les « fonctionnements verbaux différents du cotexte » (Reuter 101), en particulier le glissement du passé simple, « temps signalétique de l'effet-récit » (Hamon 65), à l'imparfait : « Elle l'emmena faire une excursion en bateau à aubes sur le Mississippi. Leur bateau s'appelait le *Natchez*. Avec ses deux hautes cheminées . . . » (Poulin 131).

Au plan typographique, le changement de paragraphe intervient ici fréquemment pour annoncer l'imminence d'une description. Même un segment narratif aussi bref que « Ils traversèrent un parc » (Poulin 94), qui constitue un paragraphe à part entière, donnera lieu à un nouvel alinéa consacré à la description du lieu : « Le parc n'avait rien de spécial : des arbres, des fleurs, des bancs . . . » (Poulin 94).

Théoriquement parlant, Hamon note que « [t]out déplacement de personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie . . . tend à introduire du "nouveau" dans un texte, donc à déclencher "naturellement" une description . . . » (166). Dans un roman de la route comme *Volkswagen Blues*, où la notion de déplacement est omniprésente, l'arrivée d'un personnage dans un espace inconnu constitue bien sûr un signal démarcatif — et ce dès les premières pages du texte, lorsque Jack, accompagné de son guide, se dirige vers le musée de Gaspé : « C'est ici, dit la Grande Sauterelle. Tournez à gauche. Jack quitta la route et rangea le vieux Volks à côté du musée. C'était un immeuble de bois comprenant plusieurs sections . . . » (Poulin 16).

Les verbes de perception visuelle, déjà recensés en position interne comme signaux démarcatifs, peuvent aussi apparaître en position externe — notamment le verbe « regarder » : « Il se tourna pour la regarder. Elle avait toujours le même air grave et réfléchi . . . » (Poulin 15-16). Il en va de même des signaux métatextuels : dans un dialogue entre Jack et Pitsémine, l'adverbe « physiquement » sert d'annonce prosopographique : « — Et physiquement, comment était-il? — Le contraire de moi : il était grand, un mètre quatre-vingt dix . . . » (Poulin 13).

Moins récurrents mais plus originaux sont les signaux démarcatifs empruntés à la ponctuation et ceux de nature iconique. Parmi les premiers, retenons le deux-points qui, selon Bernard Dupriez, accentue une « articulation de sens » et « l'existence d'une relation entre les segments qu'il sépare » (151). C'est le cas lorsque Pitsémine examine Chop Suey : « Elle mit son doigt sur le museau du chat : le museau était frais et humide comme d'habitude . . . » (Poulin 155). Quant aux seconds, le signal prend parfois la forme de trois astérisques dessinant un triangle isocèle⁵, par exemple juste avant la description du camping de Brantford : « * * * Le camping se trouvait au bord de la Grand River . . . » (Poulin 84).

Pour les besoins de la démonstration, les signaux démarcatifs internes et externes de début de description ont été présentés séparément. Or, la sursignalisation des contours du descriptif tourne d'autant plus à l'ostension

qu'un même segment peut multiplier les signaux. Ainsi, la description de l'avenue Michigan à Chicago cumule huit signaux démarcatifs de début de description (« — On ne restera pas longtemps, dit l'homme en vidant sa tasse de café. On va juste entrer et sortir. ** [Paragraphe.] C'était la fin de mai, l'air était bon et chaud; l'avenue Michigan, très animée, large et cossue . . . » [Poulin 105]) —

cinq externes :

1. dénarrativisation : dialogue → description;
2. fonctionnement verbal différent du cotexte : futur simple → imparfait;
3. arrivée du personnage dans un espace nouveau;
4. changement de paragraphe;
5. trois astérisques;

et trois internes :

1. présentatif de description : « c'était »;
2. verbe « être » conjugué à l'imparfait;
3. pantonyme : « l'avenue Michigan ».

Signaux démarcatifs internes de fin de description

Notons ici une préférence pour les organisateurs reformulatifs. Ainsi, la description du comportement hivernal des manchots empereurs s'achève par « Voilà, c'est tout » (Poulin 61). Dans le même esprit, « c'était » (accompagné d'un pantonyme en position récapitulative) vient clore la description du cimetière de Brantford : « C'était un tout petit cimetière » (Poulin 82).

Ailleurs, « c'est » (toujours accompagné d'un pantonyme en position récapitulative) vient conclure l'histoire de l'*Eldorado* : « C'est ainsi qu'est née la légende . . . » (Poulin 29). Une marque de ponctuation, comme les points de suspension, peut aussi suggérer que la description touche à sa fin, comme lorsque Jack convoque ses souvenirs d'enfance : « Il se rappelait que son frère et lui se rendaient dans la forêt, de l'autre côté de la rivière, où ils attrapaient des lièvres avec des collets en fil de laiton. Il se rappelait . . . » (Poulin 35).

Signaux démarcatifs externes de fin de description

Si l'effet de contraste est tout naturellement privilégié, le mouvement des deux mécanismes évoqués plus haut s'inverse, d'abord par narrativisation au moment de clore la description du réceptionniste au YMCA de Toronto : « Il regardait la fille d'un œil soupçonneux. — Single, répondit Jack après un moment d'hésitation » (Poulin 64). Ensuite, par l'irruption d'un fonctionnement verbal différent de celui du cotexte, comme à la fin du constat météorologique du

jour où Jack et Pitsémine arrivent à San Francisco : « Le soleil n'arrivait pas à percer le brouillard. . . . Ils se hâtèrent de regagner le Volkswagen » (Poulin 257).

Le recours au changement de paragraphe souligne à plusieurs reprises non plus le début mais la fin d'une description : « Le chat noir, caché sous un siège, grondait sourdement. [Paragraphe.] Jack remit le moteur en marche . . . » (Poulin 253).

Au terme d'une séquence descriptive, les trois astérisques disposés en triangle peuvent également détenir une valeur signalétique. À la fin d'un des portraits de Pitsémine, elles interviennent avant que le dialogue ne reprenne : « Elle avait toujours le même air grave et réfléchi. . . . * * * — C'est ici, dit la Grande Sauterelle » (Poulin 16).

Le cumul éventuel de signaux démarcatifs internes et externes à l'orée d'un fragment descriptif vaut également pour la fin — moins souvent il est vrai. Dans le passage sur le « complexe du scaphandrier », cinq signaux de fin de description apparaissent (« On voudrait rester là toujours. . . . Voilà, c'est tout. C'était le complexe du scaphandrier. [Paragraphe.] La Grande Sauterelle se versa une tasse de café » [Poulin 147]) — deux internes :

1. points de suspension;
 2. doublet d'organisateur reformulateurs : « Voilà, c'est tout » et « C'était » + pantonyme, en position récapitulative : « le complexe du scaphandrier »;
- et trois externes :

1. narrativisation : description → narration;
2. fonctionnement verbal différent du cotexte : imparfait → passé simple;
3. changement de paragraphe.

Ce genre de cumul n'a rien pour étonner Hamon car « l'une des obsessions du texte descriptif sera, bien souvent, d'hypertrophier son système démarcatif, de souligner au maximum, par divers procédés, l'encadrement de l'unité descriptive elle-même, d'accentuer en particulier son début et sa fin » (46). Même si Reuter ne va pas aussi loin (97, note 1), c'est à partir de trois « intérêts » dégagés par ce même théoricien que nous voudrions évaluer les bénéfices de cette sursignalisation dans *Volkswagen Blues* — dont le dernier donnera lieu à plus ample développement.

Premier intérêt signalétique

« [S]ignaler au lecteur un type de segment textuel et le guider vers un mode de lecture spécifique » (Reuter 98). Dans *Volkswagen Blues*, un nombre considérable de signaux démarcatifs en position interne ou externe de début ou de fin de description amène progressivement le lecteur vers la reconnaissance

discursive — que la variété de ces signaux, la persistance de certains d'entre eux et leur accessibilité facilitent plus encore. Les signaux métatextuels, le recours à l'imparfait, aux verbes « être » ou « avoir », aux tours présentatifs, aux verbes de perception visuelle, au pantonyme, aux effets de contraste par dénarrativisation/narrativisation, aux fonctionnements verbaux différents du cotexte, aux signaux typographiques, aux organisateurs reformulatifs, aux points de suspension — tout cela dessine sans grand mystère les frontières du fragment descriptif.

Or, cette démarche n'est pas sans appeler une des fonctions de la description dégagées par Reuter, la « fonction évaluative » (131), à condition bien sûr de la limiter ici aux signaux démarcatifs et, par conséquent, de parler plutôt, comme nous le ferons pour les autres fonctions évoquées, d'« intérêt ». La description « donne à voir *d'une certaine façon* et, ce faisant, positionne tout autant l'objet décrit que le descripteur ainsi que l'image que celui-ci se construit du récepteur de la description. Classant et catégorisant, elle n'est jamais neutre » (Reuter 131). Il s'agirait donc ici d'« intérêt » évaluatif, dans la mesure où la mise en place de signaux peut être perçue comme une main tendue : le descripteur met le lecteur en condition optimale pour l'approche et l'identification de la séquence.

Deuxième intérêt signalétique

« [C]onstruire l'intérêt du passage concerné » (Reuter 98). Si l'abondance et la diversité des signaux vont déjà dans ce sens, certains d'entre eux suscitent plus encore la curiosité du lecteur, telle l'annonce d'un espace nouveau à découvrir, ou bien l'apparition d'un pantonyme prenant l'aspect d'un « asémantème⁶ » (Hamon 117), ou encore la mise en relief iconique, non par une seule mais trois astérisques. Nous abordons alors une autre fonction de la description (à retenir ici aussi sous forme d'« intérêt »), soit la « fonction de gestion de l'écriture et de la lecture » qui, selon Reuter, fait que « la composante descriptive participe du contrôle de la compréhension et de l'intérêt » (142). S'il fallait recourir à une métaphore routière, nous dirions que le surmarquage des signaux démarcatifs fait de la description dans *Volkswagen Blues* non point un détour, mais une voie à part entière.

Troisième intérêt signalétique

« [A]rticuler le fragment au cotexte et au contexte via son organisation et l'indication des fonctions qu'il va assumer » (Reuter 98). Ce dernier intérêt des signaux démarcatifs se révèle pleinement ici, si on s'attache plus

particulièrement au « contexte⁷ ». Le contexte non verbal qui domine *Volkswagen Blues* est évidemment celui de la quête — celle surtout, pour Jack, « d'un frère à travers le continent américain », mais aussi celle « d'un sujet pour son prochain roman » (Miraglia 51). Jean-Marc Lemelin en relève plusieurs autres, plus ou moins explicites : quête, pour les protagonistes, d'identité aussi bien collective qu'individuelle; quête, pour Jack, d'un nom propre, de la reconnaissance, d'une sœur, d'un père et d'une mère — et, pour Pitsémine, quête d'identité culturelle ou encore sexuelle (110-15).

Il faut se souvenir en outre que, dans *Volkswagen Blues*, la quête de Théo continue tout au long de l'ouvrage à travers la découverte et l'interprétation de signaux par les protagonistes — de « signes de piste » pour reprendre une expression du texte (Poulin 178) — et ce dès l'ouverture du roman avec la carte postale énigmatique envoyée par Théo à son frère (Poulin 12) qui croit y voir « une sorte d'appel au secours », voire « un signal de détresse » (Poulin 78).

Nous poserons que l'abondance, la variété et la récurrence de certains signaux démarcatifs du descriptif entretiennent, au niveau même des procédés textuels, l'idée de marquage et de décodage qui traverse le roman, le lecteur étant convié à repérer et à déchiffrer ces signaux. D'ailleurs, Hamon voit dans la « convergence » de signaux démarcatifs un « signal d'alerte complexe introductif à un probable "effet descriptif" » (65), qui n'est pas sans rappeler le « signal de détresse » que Théo envoie censément à Jack par le biais de la carte postale.

Ce rapprochement entre contexte de la quête et signaux démarcatifs appelle la « fonction régulatrice-transformationnelle » de la description (Reuter 137). Le théoricien désigne par cette fonction « les multiples façons par lesquelles la description assume un rôle fondamental dans la progression sémantique et dans le mouvement de lecture . . . » (137). Dans *Volkswagen Blues*, les signaux détiennent un « intérêt » régulateur-transformationnel dans la mesure où ils soutiennent métonymiquement, au niveau du descriptif, une forte tendance signalétique déjà omniprésente dans le narratif, c'est-à-dire un besoin diégétiquement exprimé de repères — besoin inhérent au principe de la quête. En somme, le contexte de la quête devient d'autant plus intrinsèque qu'il dépasse le cadre de l'histoire pour se manifester au niveau du récit.

Ce rapprochement va nous permettre de dégager une dernière piste, celle du conte, et à l'indexer à un nouvel intérêt — d'autant plus volontiers que l'influence du conte dans *Volkswagen Blues* a été établie par la critique. Jeanne Demers y voit « une tentative d'accrocher la dérive du texte romanesque à un cadre solide et évident, celui du conte fondateur . . . » (« Besoin de

tendresse » 32). Giacomo Bonsignore va jusqu'à dire que « [t]oute l'œuvre de Poulin s'identifie au conte » (23).

Dans *Le Conte : du mythe à la légende urbaine*, Demers propose une définition que nous adopterons ici pour sa clarté : « *Est conte tout texte narratif relativement bref, oral ou écrit, qui met en relation langagière de type jubilatoire un conteur (une conteuse) et son auditoire et dont le propos porte sur un ou plusieurs événements, fictifs le plus souvent (mais qu'il faut donner comme vrais) ou d'un passé plus ou moins récent, que ces événements aient déjà été relatés ou pas* » (87). Cette définition qui vaut à la fois pour le conte oral, traditionnel⁸, et pour le conte écrit, littéraire⁹, permet à Demers d'ajouter que les deux « se recourent pour constituer l'Archiconte » (*Le Conte* 88), véritable « modèle du conte écrit » (« Jehan de Paris » 75). Or l'appellation « conte » évoque pour beaucoup la thématique de la quête, comme dans ces contes merveilleux¹⁰ où « le héros ou l'héroïne part à la recherche d'un objet difficile à obtenir. Le but du voyage est souvent la délivrance d'une princesse enlevée par un méchant » (Demers, *Le Conte* 31). Un autre cas, puisé par Vivian Labrie dans le catalogue d'Antti Aarne et de Stith Thompson, s'apparente plus encore à *Volkswagen Blues*, c'est la « quête de l'épouse ou du mari disparu » (195). Parmi les caractérisants génériques du conte, deux, d'ailleurs complémentaires, éclaireront notre propos : son « oralité » (Bricout 145) et le fait que le conte « dispose d'un rituel spécifique d'ouverture et de clôture » (Demers, *Le Conte* 52).

La critique s'accorde à reconnaître l'origine orale du conte. Demers rappelle que le conte est « enraciné dans l'oralité depuis la nuit des temps » (*Le Conte* 7) et estime que le « conte littéraire n'existe comme conte que s'il emprunte à l'oralité » (84). Marc Benson observe dans le conte écrit « des éléments d'oralité qui ont pour objectif la simulation du récit oral . . . » (30). Parmi les traits d'oralité qu'il recense au niveau syntaxique quand « la tentative de recréer la cérémonie du conte oral est la plus évidente » (31), figure « l'emploi systématique de formules au début et, moins souvent, à la fin du conte » — technique que le critique considère comme « l'indice le plus connu de l'oral » (31). Or, Bonsignore remarque chez Poulin une « façon savoureuse de conter, dans une écriture proche de la langue parlée », ce qui lui permet d'avancer que le « texte de Poulin possède en effet une dimension orale qui fait du narrateur un conteur avant tout » (25). C'est peut-être, paradoxalement, dans le type de discours le moins souvent adopté dans le conte — la description¹¹, qu'il faudrait aussi mesurer la dimension orale de *Volkswagen Blues* et son rapport au conte. Ainsi, la tendance à

positionner des signaux démarcatifs dans les contours du descriptif de *Volkswagen Blues* ne serait pas sans évoquer cet usage systématique de formules, relevé par Benson, surtout au début du conte et, plus rarement, à sa fin, comme gage d'oralité. Il faudrait sans doute voir dans l'encadrement appuyé des descriptions de *Volkswagen Blues* une façon d'entretenir la composante orale du texte, et du même coup ses affinités avec le conte.

Pour Jeanne Demers et Lise Gauvin, « le conte installe les signaux qui lui sont propres . . . » (22-23), notamment à travers la mise en place d'un rituel d'ouverture et de clôture qui appelle des « traits narratifs stéréotypés » (Calame-Griaule et al. 202), c'est-à-dire des « formules introductives » et des « formules de conclusion¹² » (Demers, *Le Conte* 52). Parmi ces « formules rituelles » (Ferry 95) ou ces « formulettes¹³ » (Giard 22; Touati 466), retenons pour mémoire la formule initiale canonique « Il était une fois » (Sébillot 62; Giard 22; Maranda 249; Benson 31, etc.) et certaines de ses variantes : « Il y avait une fois » (Sébillot 62), « Il y avait autrefois » (Benson 31), « Il y a bien longtemps » (Jeangoudoux 229), « Une fois, c'était » (Benson 31), « en ce temps-là » (Jeangoudoux 229). Quant aux formules finales, on retiendra, entre autres, « Ils vécurent longtemps et eurent beaucoup d'enfants » (Basset 234), « C'est tout, mon conte est fini » (Courtés 12), « C'est ainsi que finit le conte » (Basset 351), « Voilà l'histoire. C'est fini » (Basset 349), « Et voilà le conte fini » (Sébillot 66).

Dans *L'Enseignement de la littérature*, et à propos des remarques de Roger Laufer sur « L'Enseignement du conte populaire », Michael Riffaterre insiste sur le fait que la formule « Il était une fois » est « beaucoup plus qu'un procédé phatique! Elle est aussi une marque de genre » (370). Demers surenchérit : « les formules introductives et de conclusion jouent un rôle non négligeable, celui de proclamer que le texte qu'on va lire ou qu'on vient de lire est bien un conte » (*Le Conte* 54), ce qui renvoie à cette notion d'archiconte, qui, selon elle, « s'appuierait sur le double principe d'une surécriture systématique ou hyperécriture . . . le conte se devant de rappeler constamment à son lecteur qu'il est conte . . . » (« Jehan de Paris » 75). Pour ce faire, il importe que le texte écrit qui prétend au statut de conte arrive à produire « l'effet-conte » (Demers, *Le Conte* 85), c'est-à-dire à « recréer, par des moyens relevant essentiellement de l'écriture, les divers éléments du conte oral » (Demers, *Le Conte* 57), d'où le recours aux formules. Cette persistance du conte écrit à souligner son appartenance générique, notamment par le biais de formules initiales et finales, en évoque une autre mentionnée plus haut, celle de la description à montrer son appartenance textuelle à travers la multiplication de signaux

démarcatifs « destinés », selon Hamon, « à la rendre “remarquable” dans le flux textuel » (65). Ainsi, l’abondance de signaux démarcatifs dans *Volkswagen Blues* pourrait être vue comme une preuve supplémentaire d’adhésion générique au conte, dans la mesure où transparaît, tant au niveau diégétique (dans le conte écrit) qu’au niveau textuel (pour la description), le même souci de soulignement des frontières. Cette accentuation des contours du descriptif n’est pas sans rappeler certains procédés picturaux, comme le cerne chez Van Gogh — un artiste particulièrement prisé par Théo (Poulin 104-05).

Ce marquage des frontières diégétiques du conte par des formules codées mais aussi apprises (Köngäs-Maranda 265) facilite pour le lecteur le « repérage » générique (Courtés 12). De même, le repérage des frontières du descriptif relève d’une « reconnaissance intuitive » (Hamon 37), par le lecteur, des signaux démarcatifs. Même si les formules initiales et finales du conte peuvent être concises, elles n’en demeurent pas moins « bien connues » (Köngäs-Maranda 265). On pourrait octroyer la même notoriété aux lapidaires présentatifs de description « c’était » et « il y avait ».

D’autre part, on rencontre dans *Volkswagen Blues* des signaux de fin de description qu’on pourrait apparenter aux formules finales du conte. Demers considère le « Voilà, c’est tout » qui clôt la description du « complexe du scaphandrier » (Poulin 147) comme une « formule de conteur » (« Besoin de tendresse » 32). Cette formule, ou ses variantes, apparaît ailleurs, par exemple dans la description du massacre de Wounded Knee : « Voilà, c’est tout » (Poulin 207), dans celle de la naissance de la légende de l’*Eldorado* : « Voilà, c’est tout. C’est ainsi . . . » (Poulin 29), dans celle du rêve de Pitsémine : « Voilà, c’était mon rêve » (Poulin 88) et dans celle du comportement des manchots pendant l’hiver : « Voilà, c’est tout. C’est la fin de mon histoire » (Poulin 61). S’il est vrai que les formules initiales et finales « reposent sur un consensus culturel » permettant d’établir une « connivence » (Benson 32) entre conteur et lecteur, cette connivence est certainement entretenue ici par le descripteur, qui sait lui aussi emprunter au genre ses formules de prédilection.

Pour Reuter, la description peut avoir une fonction positionnelle qu’on pourrait également revendiquer ici à titre de dernier « intérêt » des signaux démarcatifs — celle qui consiste à indexer le descriptif « dans un champ de pratiques déterminé et à une certaine place dans ce champ » (Reuter 145), c’est-à-dire le conte en tant que genre, à travers les deux caractérisants étudiés¹⁴.

En réfléchissant sur les trois intérêts retenus par Reuter quant à l’utilité des signaux démarcatifs du descriptif, nous avons voulu dégager, dans *Volkswagen Blues*, quatre autres intérêts pour ces mêmes signaux : intérêt évaluatif,

intérêt gestionnaire d'écriture et de lecture, intérêt régulateur-transformationnel et intérêt positionnel. Si, pour Jean Ricardou, « le texte de fiction est le lieu d'une belligérance continue » entre description et récit, il nous a paru que les signaux démarcatifs déployés ici ne peuvent, par certains intérêts qu'ils suscitent, qu'atténuer cette « polémologie textuelle » (85, 86), voire montrer en filigrane la « complémentarité de la description et du récit » (Mrozowicki 210), c'est-à-dire, d'un point de vue théorique, étayer ce que Michal Mrozowicki appelle le principe d'une « *conception de la co-existence pacifique* » (209-10) entre ces deux formes textuelles.

Analysant le fonctionnement de « l'écriture du détail » (Michaud 74) chez Poulin, Ginette Michaud se demande « si ces accès de précision . . . ne sont pas l'envers de la confusion, de la “brume” qui affectent les narrateurs de Poulin : façon efficace d'échapper, par la reproduction d'une *forme* (découpée, distincte, aux contours tranchés), aux insondables profondeurs, à l'opacité nébuleuse du corps et de la conscience » (74). Cette hypothèse est d'autant plus interpellante, à ce moment de notre étude, que « ces accès de précision » au cœur du descriptif, débouchant sur « une *forme* . . . aux contours tranchés », ne sont pas sans évoquer parallèlement tout le soin apporté dans *Volkswagen Blues* à cerner les frontières du descriptif. À l'encontre d'un narrateur à l'esprit embrouillé, le descripteur poulinien semble manifester un vif esprit de discernement, qu'il s'agisse de décrire l'objet ou de délimiter le fragment dans le tissu textuel.

NOTES

- 1 À la différence de Reuter, pour qui les « fragments expansés » comprennent « plusieurs phrases », nous retiendrons également dans cette catégorie les fragments constitués par une phrase d'une certaine longueur (25).
- 2 Nous traiterons, dans cette première partie, des signaux les plus récurrents mais aussi de ceux qui se distinguent par leur originalité.
- 3 Nous remercions ici notre assistante, Chantal Pomerleau, pour son méticuleux travail de recherche.
- 4 À cet égard, Nøjgaard déclare : « La présence de . . . signaux [textuels] est particulièrement utile au passage d'un mode de représentation à un autre, notamment au début des descriptions. Les signaux apparaissent rarement à la fin, car le passage d'une description à la narration . . . est normalement suffisamment marqué par les signaux narratifs . . . » (86). On peut tout autant considérer ces « signaux narratifs » comme des signaux démarcatifs externes de fin de description.
- 5 Certains verront ici essentiellement un souci d'organisation de la matière narrative à l'intérieur d'un même chapitre. Il n'empêche qu'à plusieurs reprises ce signal iconique est immédiatement suivi d'une description.
- 6 Par asémantème Hamon entend le « *nom propre* », l'« *embrayeur* », le « *néologisme* »,

- l'« archaïsme », le « terme technique spécialisé » (117) et, le cas échéant, « un présentatif neutre, un indéfini : chose, être . . . ou un monstre innommable . . . » (150).
- 7 Faute d'une définition du mot par Reuter, nous suivrons le *Dictionnaire des termes littéraires* : « Environnement d'un énoncé verbal (mot, phrase, texte), auquel il sert de cadre de référence. Cet environnement peut lui-même être constitué d'énoncés, ou bien être non verbal » (Gorp et al. 116). Nous privilégierons ici le contexte non verbal, celui qui « désigne "l'univers" auquel renvoie le fragment textuel (ou le texte) : les faits, personnes, lieux, temps, etc. » (Gorp et al. 116).
 - 8 Demers entend par « conte oral », un texte « littéraire » et « éphémère » (*Le Conte* 84).
 - 9 Demers voit dans le « conte écrit », un texte « littéraire » et « fixé par l'écriture à un moment précis » (*Le Conte* 84).
 - 10 Pour Bonsignore, une « intervention du merveilleux » n'est pas à écarter chez Poulin, puisque aussi bien « de nombreux exemples nous orientent davantage du côté de l'imaginaire que de la réalité » (26).
 - 11 Quant au conte oral de Haute-Bretagne, Paul Sébillot note que « la description est toujours sobre et succincte : les conteurs ne s'attardent point à décrire des paysages, et les vêtements des héros sont à peine indiqués . . . » (63). Pareillement, Paulette Galand-Pernet relève dans le conte écrit berbère une tendance à l'imprécision tant dans les indications de lieux et de temps que dans les « mentions des personnages humains et animaux » (72). Certes, cela ne signifie pas que la description soit étrangère au conte. Ainsi, le conte oral de Basse-Bretagne propose des descriptions de festins, dans lesquelles « se complaisait d'ordinaire les conteurs » (Luzel 338-39), et le conte écrit fantastique québécois du dix-neuvième siècle propose des « références géographiques ou des éléments socioculturels décrits avec précision » (Benson 32).
 - 12 Naturellement, ces formules d'usage sont parfois délaissées (Giard 22; Sautman 142).
 - 13 Nulle intention péjorative dans ce diminutif. Pour Anne Giard, ces « formulettes » sont, au plan fonctionnel, d'une « très grande richesse » (22), et pour Henri Touati des « outils indispensables . . . du récit » (466).
 - 14 Si tant est que *Volkswagen Blues* « initie la lecture de plusieurs romans américains » (Miraglia 55), on pourrait évoquer l'influence possible de certains d'entre eux sur le descriptif de Poulin, à commencer par les récits de voyage de Jack London et de Jack Kerouac. S'agissant plus particulièrement des affinités du descriptif avec la logistique du conte, on pourra confronter la description de l'arrivée à San Francisco dans *Volkswagen Blues*, et celle que l'on trouve dans *On the Road* de Kerouac : « — Il est fait moitié en acier et moitié en rêve, dit Jack. — C'est le plus beau que j'aie vu de toute ma vie, dit la fille. — Quand j'étais petit, je pensais qu'il était en or. . . . Ils parlaient du Golden Gate Bridge, qu'ils apercevaient au loin sur la droite, émergeant d'une masse de brouillard, tandis qu'ils s'engageaient sur un autre pont, le Bay Bridge, pour traverser la baie qui les séparait de San Francisco » (Poulin 255). « It seemed like a matter of minutes when we began rolling in the foothills before Oakland and suddenly reached a height and saw stretched out ahead of us the fabulous white city of San Francisco on her eleven mystic hills with the blue Pacific and its advancing wall of potato-patch fog beyond, and smoke and goldenness of the late afternoon of time » (Kerouac 108). Ces deux séquences descriptives renvoient implicitement à un lieu commun du conte, la découverte d'un espace régi tout à la fois par le merveilleux et par l'anecdotique. On observera, entre autres, un soulignement du caractère soudain de la découverte qui contribue à en faire une véritable épiphanie : chez Poulin, par l'incipit *in abrupto* du chapitre 29 (d'ailleurs intitulé « Les fantômes de San Francisco ») et chez Kerouac, par la mise en situation temporelle (« It seemed like a matter of minutes . . . suddenly reached »).

OUVRAGES CITÉS

- Aarne, Antti et Stith Thompson. *The Types of Folktale*. Helsinki : FFC, 1973. Imprimé.
- Adam, Jean-Michel. « Aspects du récit en anthropologie. » *Le Discours anthropologique : description, narration, savoir*. Dir. Jean-Michel Adam, Marie-Jeanne Borel, Claude Calame et Mondher Kilani. Paris : Klincksieck, 1990. 251-82. Imprimé.
- Adam, Jean-Michel, et André Petitjean. *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*. Paris : Nathan, 1989. Imprimé.
- Basset, René. « Les formules dans les contes. » *Revue des traditions populaires* 17.5 (1902) : 347-51. Imprimé.
- Benson, Marc. « La fonction du narrateur dans le conte fantastique québécois du XIX^e siècle. » *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 22.2 (1997) : 28-38. Imprimé.
- Bonnefis, Philippe. « Le descripteur mélancolique. » *La Description : Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*. Dir. Bonnefis et Pierre Reboul. Lille : PU Lille, 1974. 103-51. Imprimé.
- Bonsignore, Giacomo. « Jacques Poulin : une conception de l'écriture. » *Études françaises* 21.3 (1985-1986) : 19-26. Imprimé.
- Bricout, Bernadette. « Conte. » *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Albin Michel, 1997. 144-55. Imprimé.
- Calame-Griaule, Geneviève, Veronika Görög-Karady et Michèle Chiche. « De la variabilité du sens et du sens de la variabilité. » *Le Conte, pourquoi? comment? / Folktales, Why and How? : actes des journées d'études en littérature orale*. Dir. Calame-Griaule et al. Paris : CNRS, 1984. 201-29. Imprimé.
- Courtés, Joseph. « De la description à la spécificité du conte populaire merveilleux français. » *Ethnologie française* 2.1/2 (1972) : 9-42. Imprimé.
- Demers, Jeanne. « Besoin de tendresse, over ou Jacques Poulin conteur. » *Études françaises* 21.3 (1985-86) : 27-35. Imprimé.
- . *Le Conte : du mythe à la légende urbaine*. Montréal : Québec Amérique, 2005. Imprimé.
- . « Jehan de Paris, roy de France ou le conte écrit, une "forme fixe"? » Léon et Perron 71-87. Imprimé.
- Demers, Jeanne, et Lise Gauvin. « Le conte écrit, une forme savante. » *Études françaises* 12.1/2 (1976) : 3-24. Imprimé.
- Dupriez, Bernard. « Deux-points. » *Gradus : les procédés littéraires (dictionnaire)*. Paris : Union générale, 1984. 151. Imprimé.
- Ferry, Marie-Paule. « Pourquoi conter? » *Cahiers de littérature orale* 1 (1976) : 95-113. Imprimé.
- Fromilhague, Catherine, et Anne Sancier. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Bordas, 1991. Imprimé.
- Galand-Pernet, Paulette. « Signaux démarcatifs dans "La fille-gazelle", conte berbère du Tazerwalt (Maroc). » *Littérature orale arabo-berbère* 6.7 (1973-74) : 53-98. Imprimé.
- Gervais-Zaninger, Marie-Annick. *La Description*. Paris : Hachette Supérieur, 2001. Imprimé.
- Giard, Anne. « Le conte d'auteur. » *Cahiers de littérature orale* 8 (1980) : 13-49. Imprimé.
- Gorp, Hendrik van et al. « Contexte. » *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Honoré Champion, 2005. 116. Imprimé.
- Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette Supérieur, 1993. Imprimé.

- Jeangoudoux, Aure. « Structure du conte et élaboration mentale. » *Léon et Perron* 227-36. Imprimé.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. New York : Viking, 1959. Imprimé.
- Köngäs-Maranda, Elli. « Les formes élémentaires de l'art folklorique. » *Mélanges en l'honneur de Luc Lacoursière*. Dir. Jean-Claude Dupont. Montréal : Leméac, 1978. 263-70. Imprimé.
- Labrie, Vivian. « Le conte populaire dans la tradition québécoise. » *Französisch Heute* 3 (1980) : 192-98. Imprimé.
- Lemelin, Jean-Marc. « Quatre pistes de lecture de *Volkswagen Blues*. » *Mæbius* 57 (1993) : 101-16. Imprimé.
- Léon, Pierre R., et Paul Perron, dirs. *Le Conte*. Ville La Salle : Marcel Didier, 1987. Imprimé.
- Luzel, F.-M. « Formules initiales et finales des conteurs en Basse-Bretagne. » *Revue celtique* 3 (1876-78) : 336-41. Imprimé.
- Maranda, Pierre. « Le conte, modèle réduit de l'imaginaire. » *Léon et Perron* 241-57. Imprimé.
- Michaud, Ginette. « Récits postmodernes? » *Études françaises* 21.3 (1985-86) : 67-88. Imprimé.
- Miraglia, Anne Marie. « Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen Blues*. » *Voix & Images* 43 (1989) : 51-57. Imprimé.
- Mrozowicki, Michal. « La description dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. » *L'Ordre du descriptif*. Dir. Jean Bessière. Paris : PU France, 1988. 209-22. Imprimé.
- Nøjgaard, Morten. *Temps, réalisme et description : Essais de théorie littéraire*. Paris : Honoré Champion, 2004. Imprimé.
- Nünning, Ansgar. « Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction. » *Description in Literature and Other Media*. Dir. Werner Wolf et Walter Bernhart. Amsterdam : Rodopi, 2007. 91-128. Imprimé.
- Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*. Montréal : Québec Amérique, 1989. Imprimé.
- Reuter, Yves. *La Description : des théories à l'enseignement-apprentissage*. Paris : ESF, 2000. Imprimé.
- Ricardou, Jean. « Belligérance du texte. » *La Production du sens chez Flaubert*. Dir. Claudine Gothot-Mersch. Paris : Union générale, 1975. 85-124. Imprimé.
- Riffaterre, Michael. « Discussion. » *L'Enseignement de la littérature*. Dir. Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov. Paris : Plon, 1971. 366-97. Imprimé.
- Sautman, Francesca. « Variabilité et formules d'ouverture et de clôture dans le conte populaire français. » *D'un conte. . . à l'autre : la variabilité dans la littérature orale / From One Tale. . . to the Other: Variability in Oral Literature*. Dir. Veronika Görög-Karady. Paris : CNRS, 1990. 133-44. Imprimé.
- Sébillot, Paul. « Formules initiales, intercalaires et finales des conteurs en Haute-Bretagne. » *Revue celtique* 6 (1883-85) : 62-66. Imprimé.
- Touati, Henri. « L'art du récit en France aujourd'hui. » *Le Conte en ses paroles : la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*. Dir. Anne Defrance et Jean-François Perrin. Paris : Desjonquères, 2007. 457-66. Imprimé.