

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	p. ii
REMERCIEMENTS.....	p. iv
TABLE DES MATIÈRES.....	p.v
 INTRODUCTION.....	 p. 1
 CHAPITRE I	
Approche théorique.....	p. 12
1. L'œuvre et son auteur.....	p. 17
2. Entités fictives et leur identité.....	p. 24
3. Le lecteur.....	p. 33
 CHAPITRE II	
Méthodologie.....	p. 35
1. Les critères d'analyse.....	p. 37
1.1 Les noms, l'apparence physique et l'occupation.....	p.37
1.2 La filiation.....	p. 39
1.3 Les lieux.....	p. 39

2. La méthodologie.....	p. 40
-------------------------	-------

CHAPITRE III

Jimmy.....	p. 46
1. Le prénom, l'apparence physique et l'occupation.....	p. 47
2. La filiation.....	p. 54
3. Les lieux.....	p. 59
4. Les discordances.....	p. 63

CHAPITRE IV

Jack.....	p. 66
1. Le prénom, l'apparence physique et l'occupation.....	p. 67
2. La filiation.....	p. 74
3. Les lieux.....	p. 81
4. Analyse du tableau.....	p. 88

CONCLUSION.....	p. 90
-----------------	-------

BIBLIOGRAPHIE.....	p. 98
--------------------	-------

INTRODUCTION

Dans ce mémoire, nous proposons une étude transfictionnelle de l'œuvre de Jacques Poulin – très globalement, il s'agit du retour des personnages, mais nous y reviendrons. Si nous regardons l'ensemble de cette œuvre en observant le paratexte, nous pouvons d'emblée dénicher des indices de la possibilité d'une transfictionnalité au sein de l'œuvre poulinienne. Le travail éditorial propose, d'une certaine façon, cette transfictionnalité, notamment dans la préface de *Faites de beaux rêves* écrite par Pierre Fillion :

Mais il ne faut pas se laisser prendre au jeu du narrateur : le personnage principal est plutôt Amadou, le commis aux écritures, présent dans tous les romans de Poulin, déguisé sous des noms différents et des professions diverses, mais toujours pivot central de l'émotion et de la focalisation¹.

Les « déguisements » et occupations multiples des divers personnages des romans ne semblent pas déranger Fillion : Amadou, Jack, Jim, pour lui ces personnages sont la même instance fictive. Mais il s'agit peut-être d'une simple ressemblance entre les personnages. Nous retrouvons une manifestation éditoriale du même type dans la quatrième de couverture du onzième roman de Poulin, *La*

¹ Pierre Fillion, « Vivre entre le rêve et la réalité », dans Jacques Poulin, *Faites de beaux rêves*, Québec, Bibliothèque québécoise, 2003, p. 6.

traduction est une histoire d'amour. En fait, l'intertextualité se met ici au service de la transfictionnalité. Selon « Le point de vue de l'éditeur », il serait question d'une histoire d'amour qui « naît sur la Piste de l'Oregon ». Cette allusion renvoie à *Volkswagen blues*, le sixième roman de Poulin. Un dernier commentaire éditorial propose la transfictionnalité au lecteur. En quatrième de couverture du dernier roman de Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique*, le résumé de l'éditeur mentionne le lien entre ce roman et le précédent : « Sa cliente principale est Limoilou, une jeune fille de Québec qui porte encore les cicatrices qu'elle avait à la fin de *La traduction est une histoire d'amour* ».

L'œuvre de Jacques Poulin est reconnue par la critique journalistique et littéraire. Leurs textes et leurs études laissent aussi croire à la présence de la transfictionnalité. Plusieurs, dont Gilles Marcotte, ont mentionné de nombreuses récurrences dans les romans pouliniens. Voyons brièvement ce qu'il en est d'abord au sujet des neuf premiers romans de Poulin. D'abord, Anne Marie Miraglia, qui a étudié les premiers romans de Poulin jusqu'à *Vieux Chagrin*, met l'accent, dans son essai, sur la relation dynamique entre le scripteur et le lecteur récurrents sans jamais toutefois décrire le phénomène qui nous intéresse². Dans le même ordre

² Anne Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, coll. Univers des discours, Candiatic, Balzac, 1993, p.213.

d'idées, Pierre Hébert mentionne aussi la récurrence de certains éléments de *Mon cheval pour un royaume* jusqu'à *La tournée d'automne* :

[...] les récurrences, que la critique a relevées à l'envi en ce qui a trait aux personnages surtout, dépasse amplement ce cadre pour toucher, il faut bien le comprendre, l'essence même de cette œuvre. Les reprises participent d'un mouvement général de reconnaissance [...]. Récurrences et cohérence apparaissent ici inséparables³.

Ce dont parle Hébert, « récurrences et cohérence », sera au cœur de ce mémoire. Sans l'expliquer, cet essayiste touche la transfictionnalité. Du côté de la critique journalistique, Réginald Martel de *La Presse*, à la sortie de *Volkswagen blues* en 1984, dit que « Jack Waterman, son surnom le dit, c'est l'écrivain, en tout cas l'homme d'écritures. Il apparaît, avatar de lui-même, dans la plupart des romans de M. Jacques Poulin⁴ ». Parfois, les personnages se ressemblent tellement physiquement qu'on peut lire des raisonnements qui semblent étranges : « Le personnage principal et le narrateur de *Chat sauvage* s'appelle Jack, comme un des personnages de *La tournée* et de *Vieux chagrin*⁵ ». Pourtant, le narrateur de *Vieux chagrin* se prénomme Jim et non Jack comme Robert Chartrand le laisse croire dans son article paru dans *Le Devoir* en 1998. Les ressemblances entre les personnages exercent peut-être encore un effet d'attraction. À la sortie de *Faites*

³ Pierre Hébert, *Jacques Poulin : la création d'un espace amoureux*, coll. Œuvres et auteurs, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, p. 188.

⁴ Réginald Martel, « L'Amérique entre rêve et violence », *La Presse*, 12 mai 1984, p. D3.

⁵ Robert Chartrand, « L'exil comme un chez-soi », *Le Devoir*, 21 et 22 mars 1998, p. D3.

de beaux rêves, Claude Janelle souligne que l'univers de la course automobile est un monde connu déjà. Mais il ajoute un commentaire qui nous laisse perplexe :

Poulin y met toute sa fougue et son enthousiasme pour décrire les diverses étapes de la course, lui dont on connaît l'emballement qu'il éprouve pour les courses automobiles alors que *Jimmy*, qui se trouve, en quelque sorte, prolongé dans ce roman-ci, nous familiarisait avec ce sport par l'entremise du petit Jimmy⁶.

Ce lien est plutôt étrange et demande une observation des deux romans. Il est certain que la connaissance du monde de la course automobile chez les personnages des deux romans permet un tel rapprochement, mais ce n'est, dans ce cas-ci, probablement qu'un leurre. Jacques Poulin lui-même explique la filiation entre les deux romans à partir des personnages lors d'une entrevue publiée dans la revue *Voix et images* en 1989 : « J'avais l'impression, en écrivant cette histoire, qu'elle était une sorte de prolongement de *Jimmy*⁷ ». À la sortie de son sixième roman, dans l'article de Jean-Paul Soulié de *La Presse*, Poulin mentionne une chose qui n'est pas surprenante pour le lecteur adepte de ses romans : « Chaque fois, dit Jacques Poulin, j'ai l'impression de recommencer à écrire⁸ ». Les critiques

⁶ Claude Janelle, « Des enfants perdus dans le grand monde », *Le Jour*, 24 août 1974, p. 12.

⁷ Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, « Entretien avec Jacques Poulin », *Voix et images Littératures québécoise*, no 43, Automne 1989, Presses de l'Université du Québec à Montréal, p. 11.

⁸ Jean-Pierre Soulié, « Jacques Poulin après *Volkswagen blues* D'abord une histoire d'amour », *La Presse*, 7 juillet 1984, p. B3.

vont encore plus loin dans leur rapprochement entre les personnages et même avec l'auteur. Curieusement, même si certains confondent Jimmy, Amadou et Jack, seul Jack est comparé à son créateur. Toujours en écho au roman *Volkswagen blues*, François Hébert écrit dans *Le Devoir*, à propos du personnage principal, qu'il y a un transfert autobiographique entre le personnage et son auteur : « Il s'appelle Jack Waterman, mais c'est son pseudonyme d'écrivain : la transposition est transparente, il s'agit de Jacques Poulin⁹ ». Ainsi, il y aurait une transgression de la clôture du texte seulement à cause du nom du personnage. De plus, plusieurs s'entendent sur le retour imminent de « Jack l'écrivain » d'un roman à l'autre ; l'article de Gilles Marcotte dans *L'Actualité* en 1998 résume bien ce phénomène de transfictionnalité poulinienne, sans toutefois entrer dans une analyse. Il ne fait que survoler les éléments récurrents, il pointe le phénomène. :

Le narrateur lui-même, Jack, qui nous est familier depuis quelques livres, est un grand lecteur en plus d'être écrivain [...] et de s'intéresser fortement, comme son avatar des *Grandes marées*, à la traduction. [...] Une autre voie s'ouvre à lui [Jacques Poulin] : montrer les liens qui unissent ce roman à ceux qui l'ont précédé. [...] Le caléchier de *Chat sauvage*, vous le reconnaissez, bien sûr : c'est celui du premier roman de Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*... Quand on ouvre *Chat sauvage*, on ne commence pas à lire un roman. On continue à lire Jacques Poulin¹⁰.

⁹ François Hébert, « Deux maîtres livres, issus de l'humour du cœur », *Le Devoir*, 12 mai 1984, p. 25.

¹⁰ Gilles Marcotte, « *Chat sauvage* », *L'Actualité*, 15 juin 1998, p. 97.

Mais la profession seule n'est pas suffisante pour déterminer l'identité. Le caléchier en est un bon exemple : dans le premier roman, il se nomme Simon ; dans *Chat sauvage*, il s'agit de Sam Miller. De plus, ce dernier a besoin d'aide pour écrire une lettre alors que Simon est un ancien professeur de philosophie. Il existe sûrement d'autres caractéristiques qui discréditent ce lien entre les deux personnages. Dans un autre article de *La Presse*, Réginald Martel attribue une fonction particulière à la profession de Jack dans *Chat sauvage* : « Un écrivain public, c'est ça. Métier qui favorise la rencontre de personnages étonnants qui parfois ressemblent un peu à ceux qu'on a aimés, il y a très longtemps¹¹ ».

Les critiques ont souvent parlé des liens qui unissent les différents personnages des romans. Lors de l'entrevue dans *Voix et images*, la récurrence d'un personnage secondaire est soulignée, celle d'un frère : « Un personnage qui suscite beaucoup de réflexion, c'est Théo. Il apparaît dans *Faites de beaux rêves* et revient dans *Volkswagen blues*¹² ». Ce type de commentaire, nous pourrions en relever plusieurs à propos de Théo. La filiation est donc un élément qui semble important, elle établit une récurrence. Les lieux sont aussi répertoriés par la critique. Pour Robert Chartrand « Le Vieux-Québec a ici [dans *Chat sauvage*] la même richesse symbolique que la plupart des lieux dans les romans de Jacques Poulin¹³ ». Monique Roy écrit dans *Châtelaine* que « [l]e personnage principal du

¹¹ Réginald Martel, « Poulin : la vérité même d'un art du roman », *La Presse*, 15 mars 1998, p. B2.

¹² Lapointe et Thomas, *op. cit.*, p. 13.

¹³ Chartrand, *op. cit.*, p. D3.

neuvième roman de Jacques Poulin est la ville de Québec¹⁴ ». Réginald Martel soulignera la récurrence des lieux dans plusieurs romans de Poulin en résumant *Chat sauvage* : « [...] Jack finira par quitter son chalet de Cap Rouge, pas très différent de ceux de *Jimmy* et du *Vieux chagrin*, et il emménagera chez Kim, dans le Vieux-Québec de *Mon cheval pour un royaume* et du *Cœur de la baleine bleue*¹⁵ ».

Les trois derniers romans ont eux aussi suscité des commentaires d'ordre transfictionnel. Évidemment, plus il y a de romans, plus il y a de possibilités de retour des personnages, des objets ou des lieux. Dans le journal *Voir* en décembre 2002, nous pouvons lire en introduction un résumé de la transfictionnalité poulinienne :

Dixième roman de Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini* ressemble à une espèce de testament où l'alter ego de l'auteur, Jack Waterman (le Jack de *Volkswagen blues*), léguerait ses connaissances d'écrivain « au plus grand menteur du Vieux-Québec », Jimmy, le Jimmy du roman éponyme, devenu adulte¹⁶.

Pour le même roman, Caroline Montpetit écrit dans *Le Devoir* qu'« [i]l y a d'ailleurs dans ce livre de nombreux autres clins d'oeil à ses livres passés, mais Poulin les

¹⁴ Monique Roy, « *Chat sauvage* », *Châtelaine*, Juin 1998, p. 24.

¹⁵ Réginald Martel, « Poulin : la vérité même d'un art du roman », *La Presse*, 15 mars 1998, p. B2.

¹⁶ Marie-Claude Fortin, « L'homme de verre », [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=24051>, (19 juin 2009).

fait en mêlant les personnages, les âges, les noms¹⁷ ». Lors de la sortie de *La traduction est une histoire d'amour*, Christian Desmeules du *Devoir* souligne une des grandes difficultés de la transfictionnalité poulinienne :

Et pour confondre ceux qui croient, à tort ou à raison, que tous ses romans se ressemblent, il a pour la première fois confié la narration à un personnage féminin¹⁸.

Cette ressemblance, cette familiarité, se concrétise dans le dernier roman, *L'anglais n'est pas une langue magique*. À deux reprises, l'auteur confirme que certains personnages du roman précédent reviennent dans celui-ci : Limoilou, Jack et Marine. Ce dernier roman est qualifié de « manière de suite » sans toutefois en être vraiment une selon Poulin, car il a choisi un narrateur différent. La plus récente critique du dernier roman de Poulin, parue dans *Nuit blanche*, présente *L'anglais n'est pas une langue magique* de la façon habituelle. C'est-à-dire que nous avons l'impression que tous les critiques commencent leur texte de la même manière :

Entrer dans un nouveau roman de Jacques Poulin, c'est souvent comme poursuivre une lecture déjà commencée, retrouver des thèmes et des personnages familiers. Le dernier titre ne fait pas exception à cette tendance. Le narrateur de

¹⁷ Caroline Montpetit, « Livres : retour à Québec – Jacques Poulin », [En ligne], <http://www.ledevoir.com/2002/10/26/11953>, (19 juin 2009).

¹⁸ Christian Desmeules, « Jacques Poulin et la petite musique des mots », [En ligne], <http://www.ledevoir.com/2009/03/25/105124.html>, (21 mars 2009).

L'anglais n'est pas une langue magique, lecteur professionnel, est le petit frère de l'écrivain Jack, protagoniste de nombreux romans de Poulin, dont le remarquable *Volkswagen blues*. Comme dans *Le vieux chagrin*, le récit est traversé par une inconnue dont l'identité reste un mystère. Enfin, comme dans pratiquement tous les romans de l'auteur, une jeune fille blessée ou en révolte, des chats apaisants et la référence à beaucoup de livres [...] peuplent l'univers des personnages principaux¹⁹.

Devant tant de récurrences, nous avons placé au cœur de ce mémoire une question précise : sont-ce les mêmes personnages et les mêmes lieux? Le point de départ de notre recherche réside dans cette réception, parfois sérieuse, parfois erronée, des romans. Cet écart entre les discours mérite une observation attentive des romans de Poulin afin de tenter d'établir l'identité des personnages. Ainsi, il serait possible de rétablir une part de vérité, ou plutôt, d'authenticité. Les frontières textuelles de chacun des romans qui, malgré leur clôture respective, ne sont pas complètement étanches, sont à l'origine de cette impression des spécialistes. Poulin insinue que les frontières de ses romans sont poreuses et que cette porosité est le résultat de son propre travail, donc d'une volonté auctoriale, qu'elle soit consciente ou non. D'ailleurs, Poulin a dit à de nombreuses reprises qu'il laisse le soin aux lecteurs d'analyser ses romans. Il se retire volontairement de la discussion et ainsi laisse planer un brouillard sur ses romans. Lorsque Jacques

¹⁹ Hélène Gaudreau, « Jacques Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique* », *Nuit blanche*, Été 2009, p. 12.

Poulin a reçu le prix Gilles-Corbeil en 2008, Odile Tremblay écrit dans *La Presse* un phénomène plutôt intéressant qui peut être lié à la transfictionnalité :

Est-ce bien dans *Au cœur de la baleine bleue* que son cœur flanchait? Les titres valsent dans ma tête, mais une œuvre est une voix qui transperce les romans. Dans quel livre, au juste, et avec quel chat? Tout confondre est bon signe. Signe qu'on a lu plusieurs de ses romans et qu'un fil passait entre ces pages placées bout à bout. Signe qu'un écrivain écrit toujours le même ouvrage dont les titres ne constituent que les chapitres. « *Les livres sont comme les chats, écrit-il quelque part. On ne peut pas toujours les garder²⁰* ».

Ce fil conducteur réside peut-être dans la transfictionnalité. François Ouellet, dans *Nuit blanche*, compare Poulin à Duras et Beckett, car « ce sont des écrivains qui ont développé, découvert, inventé un style, ce qui est toujours la marque d'un vrai écrivain²¹ ». Peut-être que le style de Poulin se retrouve notamment dans sa volonté de développer des mondes possibles à partir des lieux et des personnages que ses lecteurs apprécient tant. Nous croyons que Jacques Poulin fait de la transfictionnalité une façon d'écrire, une poétique qui se fait écho d'un roman à l'autre. Cette obstination de Poulin à laisser le lecteur analyser ses romans lui permet de garder le mystère sur sa façon d'écrire. Ce mystère met la théorie à

²⁰ Odile Tremblay, « Écrivain-chat », *Le Devoir*, 8 et 9 novembre 2009, p. E2.

²¹ François Ouellet, « Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour* », *Nuit blanche*, Automne 2006, p. 31.

l'épreuve et permet de la questionner. Certes, il restera sûrement des incertitudes, mais ce sont elles qui font le charme des romans de Jacques Poulin.

L'objectif principal de ce mémoire consiste donc en l'élaboration d'un système d'interprétation transfictionnelle de l'œuvre romanesque de Jacques Poulin. De cet objectif, découlent deux autres : d'abord établir des critères afin de construire une typologie de la transfictionnalité (typologie qui est incontournable chez Poulin) ; ensuite formuler une définition la plus précise possible de la transfictionnalité. Pour y arriver, nous verrons d'abord l'origine de la théorie de la transfictionnalité. Par la suite, nous établirons les critères nécessaires à l'analyse des personnages pouliniens et nous élaborerons un système afin de faciliter leur identification. Enfin, nous tenterons de cerner l'identité des personnages Jim et Jack.

CHAPITRE I

Approche théorique

Dans ce chapitre, nous dresserons un parcours historique de la théorie de la transfictionnalité et nous en cernerons les différents concepts en survolant le discours de chercheurs qui se sont intéressés à cette question.

Il est fort surprenant et parfois étrange de croiser dans des fictions contemporaines des personnages ou des univers qui jadis naquirent dans un autre monde fictif. Ce phénomène n'est toutefois pas une particularité exclusive à la postmodernité. Cerfberr et Christophe offrent, en 1887, un répertoire des personnages qui évoluent dans la *Comédie humaine* de Balzac¹. Il s'agit du premier ouvrage connu pour son travail sur les personnages récurrents dans une œuvre romanesque. Dans un sens, il s'agit d'un ancêtre aussi lointain qu'approximatif de la transfictionnalité. Cette question sur l'œuvre de Balzac attirera l'attention des chercheurs dans les années 1950. Par la suite, les œuvres de Zola, de Flaubert et de bien d'autres seront abordées sous cet angle.

¹ Daniel Aranda, « Personnage récurrent et transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 251.

À la fin des années 1960, Julia Kristeva met de l'avant une théorie qui propose un autre type de relation entre plusieurs textes : l'intertextualité. Cette théorie est, d'une certaine manière, précurseuse de la transfictionnalité. L'intertextualité est inspirée des travaux des formalistes russes et du travail de Bakhtine sur le dialogisme que Kristeva a traduit. Cette dernière définit l'intertextualité comme un système dynamique, un collage de textes ou plutôt une mosaïque : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte² ». Nous retrouvons plusieurs types d'intertextes dans la conception théorique de l'intertextualité de Kristeva : la citation, le collage, le plagiat, l'allusion, mais aussi la parodie, le pastiche, etc. Ainsi, toutes traces d'un texte dans un autre texte, sous quelque forme qu'elles soient, même sous la forme de la réécriture et de la réminiscence, relèvent de l'intertextualité. Par conséquent, l'intertextualité serait indissociable de la productivité du texte. D'autres chercheurs se sont penchés sur la question de l'intertextualité et ils ne présentent pas tous une vision aussi large de la théorie telle que celle conçue par Kristeva.

Au cours des mêmes années, Michaël Riffaterre propose une approche lecturale de l'intertextualité. Pour lui, l'intertextualité n'existe qu'à travers la mémoire du lecteur. Il identifie deux formes d'intertextualité : obligatoire et aléatoire. La première est nécessaire pour la compréhension du texte, pour ne pas

² Kristeva citée dans Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p 28.

manquer sa « nature ». Ainsi, un lecteur qui n'a pas acquis les connaissances nécessaires ignorera l'intertextualité obligatoire à la compréhension du texte et ne saisira pas la « nature » de l'histoire. Quant à l'intertextualité aléatoire, le lecteur peut l'ignorer sans que sa compréhension du texte soit compromise.

Gérard Genette, dans son ouvrage *Palimpsestes*, en 1982, offre aux théoriciens une conception plus restrictive de l'intertextualité, puisqu'il la réduit, la limite, à la citation, l'allusion et le plagiat. L'intertextualité est une forme de transtextualité, mais l'hypertextualité en est une aussi. Ce qui semble intéressant dans cet ouvrage, et qui rejoint davantage l'objet qui nous occupe, c'est l'hypertextualité. Genette propose une typologie des formes hypertextuelles. Il explique notamment que la suite et la continuation en sont aussi des formes. La différence entre les deux réside, entre autres, dans sa production et dans son but :

Lorsqu'une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de toute autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre. La suite remplit une tout autre fonction, qui est en général d'exploiter le succès d'une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles péripéties : ainsi la *Suite du Menteur* ou (sans le nom) la seconde partie de *Robinson Crusoé* ou celle du *Quichotte*, ou le *Mariage de Figaro* et la *Mère coupable*, ou *Vingt ans après* et le *Vicomte de Bragelone*, etc.³

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 223.

Genette cite le *Dictionnaire des synonymes* de d'Alembert afin de simplifier la différence principale qui existe entre les deux notions : « on donne la continuation de l'ouvrage d'un autre et la suite du sien⁴ ». Ainsi Genette effleure le phénomène qui nous intéresse dans ce mémoire, la transfictionnalité. Il s'intéresse aux relations qui existent entre les textes dont les frontières sont traversées par les personnages, mais il n'explique jamais les entités fictives. Autrement dit, il identifie le phénomène de la transfictionnalité – sans le nommer ainsi, évidemment – mais sans proposer le développement théorique au-delà de cette identification.

L'intertextualité, depuis son développement par Kristeva, Riffaterre et Genette, a pris beaucoup d'importance dans les études littéraires et son rayonnement grandissant a donné naissance à des « variantes » et même à de nouvelles théories. L'hypertextualité genettienne en est un bon exemple. Les chercheurs ont tenté d'approfondir le phénomène, ce qui a mené à la transfictionnalité.

En 2001, Richard Saint-Gelais propose, dans un texte intitulé *La fiction à travers l'intertexte*, lors d'un colloque sur les frontières de la fiction, un concept théorique qu'il nomme la transfictionnalité. Il s'agit d'une réflexion nouvelle qui

⁴ Genette, *op. cit.*, p. 222.

entend donner une forme théorique autonome aux travaux sur la récurrence des personnages par rapport aux discours intertextuels. Contrairement à la récurrence des personnages, la transfictionnalité n'est pas une liste de personnages ni un recensement de l'œuvre d'un auteur. Ce n'est pas non plus les références d'une œuvre qui seraient contenues dans une autre ou de simples imitations. Cette nouvelle théorie met l'accent sur l'entité des instances fictives qui se retrouvent dans plus d'un texte, ce qui donne l'impression qu'elles ont une existence indépendante du texte. Richard Saint-Gelais a tenté de définir cette impression étrange – des êtres de papier qui ont une vie autonome et qui voyagent à travers l'intertexte. Ainsi, la transfictionnalité

doit être distinguée de l'intertextualité, dont elle constitue un cas particulier opérant selon des mécanismes et une économie propres. L'intertextualité repose sur des relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche. La transfictionnalité, elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle [...]. [Elle] repose sur le postulat d'une identité fictive qui transcenderait les limites d'un texte [...]⁵.

En 2005, Saint-Gelais organise un colloque sur la question de la transfictionnalité dont le but, et le titre de sa communication, « Contours de la transfictionnalité », en

⁵ Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans René Audet et Alexandre Grefen (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 45.

témoigne, est de tenter d'en délimiter les contours, d'en dessiner les « limites ». Plusieurs chercheurs de ce colloque, dont les communications ont été publiées en 2007, ont ancré leur réflexion sur la transfictionnalité dans la définition qu'en donnait Saint-Gelais en 2001.

Les concepts qui constituent la théorie de la transfictionnalité et la façon de procéder pour en rendre compte dans les textes sont inspirés des théories dont nous avons rapidement dressé l'historique : les personnages récurrents, l'intertextualité et l'hypertextualité. Nous verrons que les contours de la théorie de la transfictionnalité sont encore mobiles et ainsi difficiles à cerner. Plusieurs concepts la fondent : l'auteur, la clôture du texte, l'identité fictive, le lecteur.

1. L'œuvre et son auteur

Saint-Gelais stipule que les textes qui font partie d'un ensemble transfictionnel doivent être autonomes, ce qui implique la notion de clôture du texte. Mais pour Saint-Gelais, la clôture du texte ne coïncide pas avec le point final de la dernière phrase. L'œuvre de Proust en est un bon exemple. Saint-Gelais rappelle que l'histoire d'*À la recherche du temps perdu* se déroule sur plusieurs livres. Ainsi, la fiction déborde du cadre des livres. On peut penser aussi aux nouvelles contenues dans le recueil d'un auteur. La transfictionnalité peut surgir

grâce à un personnage, un lieu ou un univers qui se retrouvent dans plus d'une nouvelle. La transfictionnalité fait donc disparaître les frontières textuelles en les transgressant, en les franchissant. Cette conception de la clôture du texte ne fait pas l'unanimité chez les chercheurs. Il y a d'autres façons de comprendre ce concept.

Proposant en exemple l'œuvre de Gaétan Soucy, Nicolas Xanthos soulève un élément particulier de la notion de clôture du texte et une conception qui semble plus large que celle qui est conçue généralement par les chercheurs :

[...] la clôture et la cohérence du texte que la transfictionnalité devait chasser par la porte, sont revenues par la fenêtre avec cette nuance qu'il s'agit ici de clôture et de cohérence de l'œuvre romanesque au complet⁶.

Dans cette perspective, la clôture du texte n'est plus contenue dans le livre, mais elle délimite l'imaginaire d'un auteur, imaginaire balisé par l'ensemble d'une œuvre. La transfictionnalité ferait en sorte que la clôture du texte ne serait pas limitée par l'aspect matériel du livre, mais par un concept virtuel : l'imagination d'un individu. Pour Daniel Aranda, la clôture romanesque n'est pas toujours claire. Certains cas présentent des clôtures litigieuses ; or, « [s]'il n'est plus possible d'établir les limites d'un texte, il n'est plus possible d'observer une fiction

⁶ Nicolas Xanthos, « Le retour de Saint-Aldor. Transfictionnalité et poétique chez Gaétan Soucy », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 241.

(transfiction) qui franchirait ses limites⁷ ». C'est le cas des recueils dont l'origine est la tradition orale. Il expose l'exemple des contes des *Mille et une nuits* qui, selon les éditions, contiennent des personnages qui parfois sont absents d'autres éditions. Certains ouvrages sont consacrés à un seul personnage, par exemple Sinbad le marin. Aranda reprend aussi l'exemple de Proust en se demandant s'il s'agit d'un long roman ou d'un cycle romanesque. Dans le premier cas, il ne pourrait s'agir d'un exemple de transfictionnalité puisque tous les livres feraient partie d'une même diégèse, c'est-à-dire que les textes de chacun des livres ne seraient pas autonomes et clos, seule l'histoire de tous les livres réunis pourraient former la clôture du texte de Proust. Bref, pour dire qu'il y a transfictionnalité, il faut d'abord être en mesure de délimiter le texte et d'en établir l'autonomie. Mélanie Carrier souligne que le paratexte peut être un leurre et ainsi faire croire à l'autonomie des textes à l'aide du format éditorial ou encore de la maison d'édition⁸. Ainsi, le lecteur pourrait ne pas établir les liens transfictionnels à cause de l'apparence matérielle des livres.

Pour Sophie Rabau, qui travaille sur les figures d'Homère, la clôture du texte couvre un sens encore plus large que celui proposé par Xanthos. Elle coïnciderait avec la frontière ontologique, dans la mesure où un personnage

⁷ Aranda, *op. cit.*, p. 262.

⁸ Mélanie Carrier, « La Cité de Marc-Antoine Mathieu. Permanence et inconsistance d'un univers de fiction », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 217.

appartient à deux mondes : le fictif et le réel ⁹. La frontière ontologique est celle qui sépare le monde réel dans lequel l'auteur vit et écrit et le monde fictif (tout ce qui relève de la diégèse) :

La frontière ontologique établit une distinction entre le statut des entités fictives et celui des entités réelles. À première vue, cette frontière est on ne peut plus nette : personne ne niera, d'une part, que Sherlock Holmes, Mickey Mouse ou la planète Trafamadore relèvent de la fiction et que, d'autre part, Mikhaïl Gorbachev, la brebis Dolly ou Prague appartiennent à la réalité¹⁰.

Certains cas sont plus litigieux que d'autres et il devient alors difficile de départager ce qui relève de la fiction et ce qui fait partie de la réalité. C'est le cas d'Homère que l'on retrouve d'abord comme auteur de l'*Illiade* ou de l'*Odyssée*. Ces deux fictions pourraient être complétées en « y incluant Homère, dont on imaginera, par exemple, qu'il est le fils de Télémaque ». Il peut parfois être vu comme un personnage dans des œuvres fictionnelles ou picturales :

[...] s'il [Homère] joue du violon au XVII^e siècle dans un tableau de Piero Francesco Mola, il devient chez Jorge Luis Borges un troglodyte aphasique ou, chez Howard Barker, un vieillard vicieux et désabusé¹¹.

⁹ Sophie Rabau, « Transfictionnalité d'Homère », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 298.

¹⁰ Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 46-47.

¹¹ Rabau, *op. cit.*, p. 292-293.

La transfictionnalité ferait disparaître, dans ce cas, la clôture du texte et Homère franchirait la frontière ontologique. Il entrerait en osmose avec la fiction... ou la réalité, selon que l'on considère que le poète a véritablement existé ou non. Saint-Gelais soulève aussi un exemple de transgression de la frontière ontologique. Dans le roman de Claude-Henri Buffard, *La fille d'Emma*, Berthe voit le cortège funèbre d'un certain Gustave Flaubert et se demande qui peut bien être cet homme qui a plus d'hommages que son père. La disponibilité ontologique de l'auteur de *Madame Bovary* lui permet de faire partie d'une fiction¹².

Le sentiment d'étrangeté que l'on éprouve devant la présence d'un personnage dans plus d'un texte de fiction pousse le chercheur à se tourner vers la théorie des mondes possibles pour expliquer le phénomène. Selon Saint-Gelais, un monde possible signifie que tous les énoncés concernant une entité fictive sont vrais ou faux, mais qu'ils ne peuvent être les deux à la fois. Il est donc impossible que les entités se retrouvent dans plusieurs mondes possibles qui se contredisent. Marie-Laure Ryan, quant à elle, adapte la théorie des mondes possibles au domaine du littéraire. Ainsi un monde possible peut être pluriel. D'abord, il doit être accessible au monde actuel, un référent réel pour le lecteur. Ainsi, le lecteur est appelé à faire un travail de complétion. Dans la sémantique narrative,

¹² Richard Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité », dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007, p. 282-283.

[o]n peut considérer la vie intérieure des personnages comme un système de mondes possibles. Il s'ensuit que la narration donc ne projette pas un monde, elle projette un univers¹³.

Cet univers est structuré comme un système solaire. À la place du soleil, au centre, se trouverait le monde actuel. Autour de ce monde, il faudrait concevoir le domaine privé des personnages, qui peut être composé de plusieurs mondes. Ensuite viendraient le monde des croyances, le monde des désirs, le monde des obligations. Ainsi, contrairement au point de vue de Saint-Gelais, une entité fictive pourrait appartenir à plusieurs mondes possibles.

On ne peut questionner les limites du texte sans s'interroger sur l'importance du créateur du texte. Pour Saint-Gelais, la transfictionnalité peut être le résultat d'œuvre autographe, c'est-à-dire une œuvre écrite par un seul auteur ; elle peut être aussi allographe, c'est-à-dire écrite par plusieurs auteurs. Elle peut donc prendre la forme d'une suite ou d'une continuation au sens genettien. Toutefois, selon Saint-Gelais, l'intention de l'auteur est secondaire, elle n'est qu'un outil d'interprétation pour le lecteur¹⁴. René Audet radicalise ce point de vue, il stipule que «la transfictionnalité commence donc où se termine l'autorité de

¹³ Marie-Laure Ryan, *Atelier de théorie littéraire : des mondes possibles aux univers parallèles*, www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave, 4 mai 2006, [En ligne], (19 juillet 2008).

¹⁴ Richard Saint-gelais, « Contours de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 15.

l'auteur¹⁵ ». Ainsi, les transfictions doivent être des œuvres allographes et leur interprétation dépendra du lecteur. Aranda semble d'accord avec Audet en apportant une précision. Il explique que les théories de la transfictionnalité et de la récurrence des personnages se complètent. En fait, la seconde fait partie de la première. Ainsi, il considère que les transfictions autographes sont plus étudiées, car les études de personnages récurrents visent ce corpus, mais que les transfictions allographes, moins étudiées, seraient plus intéressantes, plus complexes¹⁶. Pour lui, les enjeux et l'intérêt de la transfictionnalité seraient dans les œuvres produites par des auteurs différents. En ce qui concerne la transfiction autographe, Xanthos, pour sa part, en fait la démonstration chez Gaétan Soucy, où la transfictionnalité se dévoile comme étant la poétique de l'auteur ; nous y reviendrons. L'intérêt « secondaire » de l'auteur ne fait donc pas l'unanimité chez les chercheurs. Selon Anne Besson, la volonté auctoriale, dans un univers fictionnel cyclique, est un élément essentiel à la transfictionnalité¹⁷. Car c'est l'auteur qui tisse les liens entre les mondes fictifs, qui les crée. Pour Rabau, « la transfictionnalité p[ourrait] permettre de bâtir une identité, de donner une figure à un auteur inconnu¹⁸ ». C'est le cas d'Homère que nous avons vu plus tôt.

¹⁵ René Audet, « Colloque 99, Frontières de la fiction : commentaire », [En ligne], <http://www.fabula.org/forum/colloque99/250.php>, (13 juillet 2009).

¹⁶ Aranda, *op. cit.*, p. 254.

¹⁷ Anne Besson, « Le cycle objet du cycle. Transfictionnalité et réflexivité chez Will Self et Antoine Volodine », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 179.

¹⁸ Rabau, *op. cit.*, p. 293-294.

Bref, un seul auteur, plusieurs auteurs, l'auteur comme personnage : la théorie de la transfictionnalité ouvre la porte à de nombreuses possibilités d'application théorique.

2. Les entités fictives et l'identité

Avant d'aborder les questions d'entité et d'identité, il semble nécessaire de se questionner sur les endroits où les entités fictives peuvent se glisser. Si les transfictions ont pour origine un récit premier, une fiction close et autonome, comment peuvent-elles exister? En fait, toutes les fictions laissent des blancs, des silences, des ellipses, des analepses, des prolepses que le lecteur voudrait combler. Saint-Gelais mentionne que la transfictionnalité permet d'ajouter des données fictives compatibles avec le texte original, ou allergènes, ou de corriger les faits¹⁹. De plus, il nous dit que les mondes fictifs sont incomplets et que les textes transfictionnels permettent au lecteur de satisfaire sa curiosité en lui laissant découvrir d'autres aventures vécues par les personnages. Certes, les textes transfictionnels ne combleront jamais parfaitement ce qui était originellement gardé sous silence, car les transfictions laissent elles aussi des ellipses, des informations manquantes. Saint-Gelais expose le cas du roman *Madame Bovary* de Flaubert. Même si ce roman réaliste du XIX^e siècle semble refermé sur lui-même et

¹⁹ Saint-Gelais, *op. cit.*, 2001, p. 66.

définitivement clos, plusieurs auteurs ont offert aux lecteurs une vie à Berthe Bovary après la mort de ses parents. Le lecteur est tenté de faire des liens entre la Berthe Bovary (de Raymond Jean) qui rencontre un Napoléon Homais, fils d'un pharmacien, et le roman de Flaubert. De plus, selon les continuations de *Madame Bovary*, il est possible de se retrouver devant plusieurs événements contradictoires. Dans *Madame Homais* de Sylvère Monod, non seulement la rencontre entre Berthe et Napoléon n'a pas lieu, mais Berthe est absente du roman²⁰. Quoi qu'il en soit, pour Saint-Gelais, l'incomplétude de la fiction, des personnages, doit être comblée par le lecteur. Mais malgré ce travail de complétude lectorale, le lecteur ne réussira jamais à répondre à toutes les interrogations que créent les textes, ce qui laisse la porte grande ouverte à de nombreuses transfictions.

Nous avons vu dans la définition de la transfictionnalité de Saint-Gelais que les identités fictives traversent les limites d'un texte. Or, ces identités sont plus souvent des personnages. Ils sont sans contredit mis de l'avant dans les transfictions. Nommer un personnage est suffisant pour soulever un questionnement : est-ce le même? Mais la mention n'est qu'une piste, car pour être transfictionnel le personnage doit être actif au sein de la diégèse, c'est-à-dire qu'il doit participer activement à l'intrigue. Saint-Gelais illustre cette idée avec l'exemple de Sherlock Holmes ; l'ensemble transfictionnel serait formé

²⁰ Saint-Gelais, *op. cit.*, 2001, p. 70.

[...] non pas [d]es textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes (notamment [d]es travaux des logiciens, qui l'utilisent souvent comme exemple), mais bien [d]es textes où Holmes figure et agit comme personnages. Il en va de même pour les univers fictifs considérés dans leur ensemble. Un auteur qui situerait une histoire dans MiddleEarth, le monde imaginé par Tolkien dans *The Lord of the Rings*, créerait du coup un ensemble fictionnel dans lequel le texte de Tolkien serait rétrospectivement inclus²¹.

De plus, l'établissement de l'identité des personnages ne se fait pas aussi aisément qu'on peut le croire car, toujours selon Saint-Gelais, la transfictionnalité

[...] repose sur le postulat d'une identité fictive qui transcenderait les limites d'un texte, mais il devient vite évident que la récurrence des personnages (ou plus généralement des mondes fictifs) peut amener des indéterminations, des paradoxes ou des fractures qui ne laissent pas indemne cette identité postulée au départ. Le « même » y est contaminé par une part d'altérité qui n'échappe jamais tout à fait au lecteur, qui ne suffit généralement pas à parler d'un personnage distinct mais travaille l'identité de l'intérieur²².

Comment peut-on dire si, d'une fiction à l'autre, il s'agit du même personnage s'il n'est pas parfaitement identique? Saint-Gelais propose la méthodologie suivante :

²¹ Saint-Gelais, *op. cit.*, 2001, p. 45.

²² Saint-Gelais, *op. cit.*, 2001, p. 65.

établir des critères acceptables qui définissent le degré d'altération identitaire tolérable ; déterminer quelle pratique transfictionnelle rend compte du phénomène²³. Dans son étude « Personnage et transfictionnalité », Saint-Gelais émet un petit « catalogue » de ces pratiques – catalogue qui n'est pas exhaustif – à partir des transfictions de *Madame Bovary*. D'abord, il illustre l'« immigrant », c'est-à-dire un personnage qui passe dans un autre roman. Il peut aussi y avoir l'« emprunt » ou le récurrent qui est une version du personnage original du récit premier. Les auteurs de continuations ont parfois l'intention de réviser, de corriger, le récit premier. Par exemple, Jean Améry, dans son roman *Charles Bovary, Médecin de campagne, Portrait d'un homme simple*, a une visée critique, il tente de « réhabiliter la figure de Charles²⁴ ». Cependant, certaines pratiques sont nommées par Saint-Gelais sans toutefois être définies concrètement. Nous pouvons lire entre les lignes que la notion de « décentrement » pourrait surgir lorsque l'auteur de la continuation adopte le point de vue d'un personnage qui était secondaire dans le récit premier. Dans son article de 2001, Saint-Gelais parle de « contrepartie » ; dans celui de 2007, il est question de « réflexion ». Nous pourrions comprendre que l'« expansion » représente un personnage qui a pris de l'âge. Ainsi, on le verrait évoluer dans sa vie future. Carrier parle d'un « jalon absolu²⁵ », un référent qu'il sera possible d'importer dans d'autres fictions afin de reconnaître les entités récurrentes. Ce « jalon » serait représentatif des « critères

²³ Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », *op. cit.*, 2007, p. 7.

²⁴ Saint-Gelais, « Personnage et transfictionnalité », *op. cit.*, 2007, p. 279.

²⁵ Carrier, *op. cit.*, p. 219.

acceptables» dont Saint-Gelais fait mention. Il serait « à la fois nomm[é] et montr[é] » pour ensuite être reconnu, voire construit. Il pourrait ici s'agir de l'apparence physique, de l'état psychologique, du nom, des membres de la famille du personnage, etc. Ainsi, le personnage récurrent permet de valider l'hypothèse du monde commun à plus d'une fiction ; plus encore, il est l'accès royal pour une théorie de la transfictionnalité.

Le premier critère qui nous viendrait naturellement à l'esprit pour établir l'identité des personnages est sans contredit leur nom. *A priori*, dans la réalité, la société base l'identification des individus sur leur nom. Mais dans les fictions, puisqu'elles sont imaginaires, tout devient possible, et le nom n'est plus aussi déterminant. Anne Besson montre que le nom des personnages n'est pas un critère jugé acceptable pour les identifier. Dans plusieurs fictions, les personnages évoluent sous une fausse identité, ils n'utilisent pas leur vrai nom. Besson rend compte de ce phénomène dans son étude sur Volidine. Elle mentionne que

[...] ce qui fait la permanence ou la cohérence de la personnalité, ce n'est ici ni les idéaux, ni les sentiments, ni même la mémoire, et bien entendu pas le nom. L'unité intra et surtout transfictionnelle est ainsi maintenue par la réflexivité même et par elle seule²⁶.

²⁶ Besson, *op. cit.*, p. 190.

Cette réflexivité, tout comme les notions de contrepartie, de décentrement, d'expansion ou bien d'autres encore, peut justifier l'identité d'un personnage ou d'un monde fictif malgré les différences, qu'elles soient nombreuses ou non.

Comme la plupart des chercheurs mettent l'accent sur l'acte de lecture, la reconnaissance des personnages est un critère d'identification majeur. Pour Isabelle Daunais, le personnage est transfictionnel parce qu'il est mémorable. Donc, il n'est que le produit de l'acte de lecture, car il fait appel à la mémoire du lecteur pour exister dans une autre fiction²⁷. L'univers de *Madame Bovary* peut revenir et ainsi faire découvrir au lecteur la vie de Berthe parce qu'il fait appel à la réminiscence. Un peu dans le même ordre d'idées, Matthieu Letourneux explique que, dans la littérature de genre, les personnages récurrents sont chargés d'une signification stéréotypée, dans d'autres cas archétypale²⁸. Il suffit de prendre comme exemple un personnage type : le détective. Si on le décrit physiquement, on se rendra vite compte que nous retrouvons plusieurs caractéristiques présentes chez des personnages connus : Colombo, Holmes. Le détective fume la pipe ou le cigare, mais il fume ; il porte un imperméable ; il est un être calme et très intelligent... Bref, les stéréotypes peuvent induire le chercheur en erreur. On

²⁷ Isabelle Daunais, « Conditions du personnage transfictionnel », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 353.

²⁸ Matthieu Letourneux, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 76.

observe le même processus pour l'archétype. Les images qui fondent l'archétype font partie de la mémoire collective, mais ce ne seront pas nécessairement les mêmes pour autant. Aranda spécifie qu'il serait important de distinguer l'identité intellectuelle de son identité diégétique, c'est-à-dire que le même personnage en tant qu'archétype littéraire est différent du personnage en tant qu'entité fictionnelle²⁹.

Parfois il est impossible d'établir que l'identité est la même pour deux instances fictives, car les différences entre les deux sont trop nombreuses ou, et il s'agit de cas plus fréquents, les informations sont insuffisantes. Ainsi, l'ambiguïté persiste. Pour remédier à ce problème lié à l'analyse, Saint-Gelais propose de se tourner vers les concepts de pseudo-identité et de quasi-identité introduits par René Audet. Dans le premier cas, une description générale peut faire croire à une même identité. Par exemple, la description d'un immeuble à bureaux qui ressemble à plusieurs autres et particulièrement à une description antérieure ne signifie pas qu'il s'agit du même immeuble, même s'il y a plusieurs similarités. Ce type de description induit le lecteur en erreur. Le cas le plus fréquent de pseudo-identité est un lien onomastique, comme nous l'avons vu avec Besson plus tôt. Quant à la quasi-identité, le lecteur doit trouver les indices de similarité tout au long du texte pour qu'il ait l'impression d'identité, mais cette identité demeure

²⁹ Aranda, *op. cit.*, p. 269.

indécidable. Nous pourrions dire que le lecteur se retrouve devant une « presque » identité due à un manque d'informations ou à un point de vue différent³⁰.

La place qu'occupe un personnage dans une fiction pourrait être déterminante en regard de sa capacité ou sa possibilité de devenir un personnage transfictionnel. Dans son exposé, Daunais spécifie que les personnages secondaires sont moins appelés à revenir, car ils sont moins mémorables pour le lecteur. Xanthos apporte une nuance au rang des entités dans l'œuvre de Soucy :

[...] la transfictionnalité est indissociable d'une poétique – en d'autres mots que cela même qui fait retour (personnage, lieu ou autre) est élaboré et appréhendé en fonction de ses place(s), rôle(s), usage(s) au sein du discours fictionnel et du spectre ordinaire de ses interactions avec les autres composantes du discours fictionnel³¹.

Pour sa part, Aranda met de l'avant un rapport quantitatif : plus le nombre de personnages récurrents est élevé, moins il y a de place pour des éléments nouveaux³². De plus, le rôle et l'importance des personnages récurrents tissent des liens serrés. Mais le personnage ne doit pas être la mesure de la transfictionnalité. Si le lecteur s'arrête uniquement aux personnages récurrents pour établir un univers transfictionnel, tous les autres éléments possibles, comme

³⁰ René Audet, *Des textes à l'œuvre*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 96-100.

³¹ Xanthos, *op. cit.*, p. 241.

³² Aranda, *op. cit.*, p. 259.

les lieux, resteront dans l'ombre, pour ne pas dire dans le noir. Les personnages ne sont que des marqueurs transfictionnels, comme le précise Aranda.

Outre le retour des personnages, les lieux sont des éléments qui ont une importance variable selon les chercheurs. Aranda rappelle l'importance des lieux en ce qui concerne les personnages de Balzac, dont nous avons l'état civil complet³³ :

[...] la caractérisation d'un personnage tourne court si l'on ne crée pas l'environnement dans lequel il intervient, ce qui fait qu'il n'est guère possible de faire revenir un personnage sans reprendre aussi une partie de son contexte. Sans l'avoir jamais théorisé ni même indiqué, les observateurs du retour des personnages supposent une transfiction plus large que celle qu'ils ont isolée³⁴.

En fait, les lieux sont ici indissociables des personnages et même contribuent à les définir. Nicolas Xanthos, malgré la récurrence de certains personnages, utilise un lieu spécifique, un village, pour ancrer la transfictionnalité dans les romans de Soucy. Ainsi, cette entité transfictionnelle fait partie intégrante d'une pratique scripturale. Plus précisément, la transfiction des lieux devient, chez Soucy, une

³³ Aranda cite l'avant-propos de Bouteron au *Dictionnaire biographique des personnages de la Comédie humaine*, ouvrage de Lotte.

³⁴ Aranda, *op. cit.*, p. 255.

poétique, une façon de faire de la fiction, que l'on pourrait retrouver chez d'autres auteurs. De plus, chez Soucy, les lieux deviennent des signes qui offrent des images, en les réfléchissant³⁵, comme si les lieux avaient éclaté et que les transfictions permettaient de voir les morceaux qui ont été éparpillés dans différentes fictions. Comme si la «transfictionnalité [devenait] l'un des moyens par lesquels l'œuvre rêve son origine³⁶ ».

3. Le lecteur

Le lecteur occupe aussi une place dans la théorie de la transfictionnalité de Saint-Gelais : « [i]l nous faut donc considérer la transfictionnalité non seulement sous son versant scriptural mais aussi sous son versant lectural³⁷ ». En fait, il faut un lecteur pour se rendre compte du travail transfictionnel de l'auteur. Mais Saint-Gelais met l'accent davantage sur l'importance de la participation du lecteur : «Les fictions ne communiquent pas entre elles, sinon à travers l'encyclopédie du lecteur³⁸ ». Ainsi, Saint-Gelais et Letourneux s'entendent pour dire que le lecteur doit d'abord identifier la fiction originelle, celle qui instaure la référence ; ensuite, il

³⁵ Xanthos, *op. cit.*, p. 234.

³⁶ Xanthos, *op. cit.*, p. 246.

³⁷ Saint-Gelais, *op. cit.*, 2001, p. 68.

³⁸ Saint-Gelais, *op. cit.* 2001, p. 70.

doit valider les énoncés afin de compléter, de vérifier ce qui avait été établi au départ. Audet abonde dans le même sens, considérant que la part du lecteur est essentiel à toutes les étapes d'identification de la transfiction : le degré d'altération acceptable, les frontières fictionnelles.

La théorie de la transfictionnalité a attiré davantage le regard des chercheurs qui se concentrent sur les théories de la réception. Pour ceux-ci, l'aspect scriptural n'est pas un point d'intérêt majeur ; il n'est pas tenu complètement à l'écart, mais il est gardé dans une zone de second rôle. Si cette perspective théorique nous semble importante, nous privilégierons une approche scripturale. C'est donc sous cet angle que nous aborderons la théorie de la transfictionnalité.

CHAPITRE II

Méthodologie

Nous avons choisi de travailler sur l'œuvre de Jacques Poulin essentiellement parce que la transfictionnalité nous apparaît particulièrement attirante lorsque les transfictions font partie d'un seul et même imaginaire ; dans le cas qui nous occupe, l'œuvre de Jacques Poulin, qui est composée de douze romans. Il est donc entendu qu'il est question d'une analyse transfictionnelle d'une œuvre autographe. Nous croyons que la transfictionnalité est un phénomène résultant d'une volonté auctoriale, c'est-à-dire que l'auteur fait traverser volontairement la frontière des fictions à ses personnages. Rappelons les objectifs de cette recherche. D'abord, élaborer un système d'interprétation transfictionnelle de l'œuvre romanesque de Jacques Poulin. Cet objectif nous amènera à établir des critères afin de construire une typologie de la transfictionnalité (typologie qui est incontournable chez Poulin), puis à formuler une définition théorique la plus précise possible de la transfictionnalité.

Les personnages transcendent les frontières textuelles. Ils voyagent d'un texte à l'autre. Mais, pour reprendre l'expression favorite de Richard Saint-Gelais :

« sont-ce les mêmes personnages » ? La question, en ce qui concerne l'œuvre de Poulin, est des plus pertinentes. En fait, cette œuvre pose de réels défis à la transfictionnalité. Car si les personnages reviennent, on ne peut jamais, à première vue, être sûr qu'il s'agit des mêmes parce que Poulin ne fait pas du retour des personnages un critère esthétique délibéré, comme c'est le cas par exemple chez Balzac ou encore chez Colette, lorsqu'on retrouve le personnage de Claudine dans ses premiers romans. On a plutôt l'impression que le personnage revient par inadvertance, comme si Poulin avait négligemment décidé, par exemple, de baptiser du nom de Jack son habituel personnage sans vraiment se soucier d'établir une continuité entre les romans. Il y a donc une sorte de flou dans la transfictionnalité de Poulin, ce qui soulève de nombreuses interrogations et propose un beau défi théorique.

Pour pouvoir affirmer qu'il s'agit bien du même personnage, il sera impératif d'étudier attentivement les caractéristiques de chacun d'eux et des lieux récurrents qui leur sont rattachés. Ces critères établiront l'identité, ou la prétention d'identité, des différentes instances fictives des romans de Jacques Poulin et ainsi nous permettront de mesurer le degré d'identité et de décider si les personnages sont les mêmes. À l'aide d'une échelle graduée, nous tenterons de mesurer l'authenticité de l'identité des personnages. Lorsqu'il nous sera impossible de dire qu'il s'agit de mêmes personnages, nous reviendrons ainsi à une pseudo-identité ou à une quasi-identité, telles que définies par René Audet au chapitre précédent.

Il pourrait s'agir aussi de différents mondes possibles comme le conçoit Marie-Laure Ryan. Une analyse minutieuse des douze romans de l'auteur répondra à certaines de ces questions qui sont au centre de la théorie de la transfictionnalité et, fort probablement, en soulèvera d'autres.

1. Les critères d'analyse

Afin de parvenir à identifier les personnages transfictionnels, Saint-Gelais nous dit qu'il faut d'abord «formuler des critères acceptables (à partir de quel degré d'altération un personnage transfictionnel cesse-t-il d'être "le même" ?) ¹ ». Comme ces critères sont spécifiques à chacun des corpus, il est nécessaire de relever des éléments récurrents significatifs afin d'imposer une limite ou un degré d'altérité qu'il ne faudrait pas franchir.

1.1. Les noms, l'apparence physique et l'occupation

Le premier critère, le plus légitime, est sans contredit le nom, ou plutôt le prénom dans le cas des personnages pouliniens. Ce critère soulève toutefois un certain questionnement. Saint-Gelais met l'accent sur la transformation que les personnages peuvent subir d'un roman à l'autre. Ainsi, dans les romans de Poulin,

¹ Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », *op. cit.*, 2007, p. 7.

il est possible que les personnages aient subi des modifications du premier instrument de leur identité : leur nom. Cette manifestation ne doit pas être négligée. Ce critère servira de point de départ à l'analyse.

L'apparence physique des personnages est un autre critère important dont il faut tenir compte. Un personnage, pour être le même, doit présenter des ressemblances physiques, à moins que la narration le justifie. Dans les romans de Poulin, l'apparence physique des personnages présente parfois quelques différences, comme la couleur des yeux ou la texture des cheveux, ce qui peut être un critère identitaire discriminatoire significatif.

L'occupation, l'emploi des personnages est l'un des filons majeurs qui peut mener à la transfictionnalité et ainsi alimenter une typologie des personnages pouliniens. Ces derniers évoluent toujours dans un environnement similaire et ils occupent souvent des emplois liés à l'écriture. Celle-ci peut prendre des formes différentes selon les professions embrassées par les personnages : auteur, traducteur, réviseur, écrivain public. Les réalisations professionnelles de chacun des personnages sont fort importantes. Ainsi, elles pourront contribuer à l'établissement de la typologie.

1.2. La filiation

Dans le même ordre d'idées, la filiation est un critère important pour l'établissement de l'identité des personnages chez Poulin. On entend par filiation tout ce qui a trait à la famille : parents, frères, sœurs. Il faut essayer de savoir si les personnages qui semblent revenir d'un roman à l'autre ont la même famille. Dans les romans de Poulin, les parents sont rarement mentionnés ou du moins très brièvement, petit à petit. Ce dévoilement discret concerne notamment les informations sur le père. Par contre, l'existence des sœurs et surtout des frères est davantage exploitée. Les relations sont suffisamment importantes pour être prises en considération. La modification des membres de la famille pourrait présenter nécessairement des personnages différents.

1.3. Les lieux

Outre les liens familiaux, un autre critère sera indispensable : les lieux dans lesquels évoluent les personnages. L'analyse des lieux, comme le mentionne Nicolas Xanthos², sort du discours transfictionnel traditionnel, mais dans les romans de Poulin ils sont indispensables pour établir l'identité des personnages. La seule contrainte réside dans l'actualisation des lieux. En effet, certains lieux ne sont pas ceux de l'intrigue, ils font partie des souvenirs des personnages, de leur

² Xanthos, *op. cit.*, p. 232.

passé. En plus d'être modifiés par la traversée des fictions, les lieux peuvent être transformés, construits ou déconstruits par la mémoire. Au cours de l'analyse, il sera nécessaire d'établir une limite selon les critères choisis, c'est-à-dire d'évaluer à partir de quel degré d'étrangeté les lieux cessent d'être les mêmes, ce qui par la même occasion permettrait de différencier les personnages.

2. La méthodologie

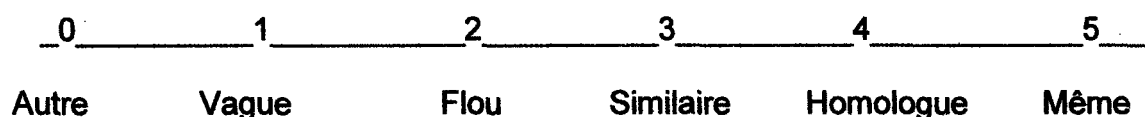
Dans *La tournée d'automne*, le personnage écrivain lit une critique de son dernier roman dans le journal *Le Devoir* : « D'un livre à l'autre, disait le chroniqueur, on retrouve le même personnage avec les mêmes caractéristiques » (TA, p. 22). Cette impression de déjà vu, souvent signalée par la critique, l'auteur lui-même en fait mention dans la narration. Il est toutefois prématuré d'affirmer qu'il s'agit réellement des mêmes personnages.

L'œuvre de Jacques Poulin comprend douze romans. Dans cette analyse, pour confirmer ou infirmer la présence d'un réseau transfictionnel, la première étape vise l'identification des personnages transfictionnels à l'aide de leur prénom. Derrière une écriture minimaliste et simple, la complexité identitaire est bien ancrée. Les personnages pouliniens dévoilent rarement leur véritable identité. Dans plusieurs romans, il est mentionné clairement qu'il s'agit de surnom, de

pseudonyme, voire de nom de code, comme Teddy dans *Les Grandes marées*. Cet aspect augmente la complexité du processus d'identification des personnages. Au milieu de tous ces « faux noms », il faudra démêler qui est qui. Deux personnages récurrents dans les textes de Poulin ont été retenus pour cet exercice : Jimmy et Jack. Le roman de départ pour l'analyse de Jack est *Volkswagen blues*, car c'est dans ce roman que le personnage nommé Jack apparaît pour la première fois. L'analyse portera toutefois sur les personnages qui présentent les mêmes caractéristiques que Jack, que ce soit dans les romans antérieurs ou ultérieurs à la parution de *Volkswagen blues* en 1984. Pour le personnage de Jimmy, nous procéderons de la même façon. Le premier roman où est nommé ce personnage est *Jimmy*. Même si le personnage de ce roman est un enfant, il présente suffisamment de caractéristiques pour être le point de départ d'une analyse transfictionnelle.

En regard des critères qui ont été établis précédemment, il semble nécessaire de créer un outil d'interprétation. Nous utiliserons une échelle afin de tenter de mesurer l'identité des personnages. Cette échelle sera graduée de zéro à cinq. Le zéro représente un personnage tout à fait autre et le cinq signifie que le personnage est tout à fait le même. La plupart des personnages se retrouvent entre ces deux cotes, car leur identité est rarement bien définie. Ainsi, à la cote un correspond l'indice « vague ». Les personnages qui semblent présenter des similarités, mais qui demeurent malgré tout très difficiles à identifier à cause de

leur imprécision, obtiendront cette cote. Le manque d'information importante est à la base de cette cote. À la cote deux correspond l'indice « flou ». Nous avons choisi ce terme, car il illustre bien l'impression d'adoucissement des contours de l'identité des personnages pouliniens. Ici, il est possible de reconnaître un personnage, mais la clarté de l'identité de ce dernier laisse le lecteur sur une impression de déjà vu. À la cote trois, étant donné que c'est le centre de l'échelle, nous retrouverons l'indice « similarité ». Ainsi, les personnages qui se retrouveront classés « similaires » seront à peu près de même nature. Selon nous, bon nombre de personnages pouliniens se retrouveront sous cet indice. Quelques points de ressemblance unissent les personnages similaires, qui néanmoins conservent un écart significatif entre leur identité respective. Cela qui explique pourquoi la critique affirme souvent qu'il s'agit des mêmes personnages. À la cote quatre, juste avant la confirmation de l'identité, nous retrouvons l'indice « homologue ». Ce dernier, malgré les transformations subies lors du passage d'une fiction à l'autre, ressemble au personnage d'origine comme un reflet dans un miroir. Bref, l'outil de base pour une analyse transfictionnelle serait schématisée comme suit :



Par la suite, les cotes de chacune des échelles seront déposés dans un tableau. Dans celui-ci, les données recueillies, à l'aide de l'échelle relative pour chacun des

critères, y seront répertoriées. Par ailleurs, nous retrouverons un autre chiffre en indice qui a pour fonction de faciliter la recherche de l'information pertinente à chacun des critères au cœur du texte. Par exemple, nous pourrions retrouver, dans le tableau, le chiffre 1 en indice qui est lié au critère nom. En retournant dans le texte, sous le sous-titre nom, il sera plus facile pour le lecteur de relire l'information relative au nom du personnage, il pourra mieux comprendre les raisons qui nous ont poussée à lui attribuer une cote plutôt qu'une autre. Ainsi, grâce aux échelles et au tableau, nous pourrions avoir une vue d'ensemble pour chacun des personnages. Nous retrouverons ce tableau à la suite de l'analyse de chacun des personnages. Il prendra la forme suivante dans le cas de l'analyse de Jimmy :

Romans	VC	YB
<i>JIM</i>		
<i>YB</i>		

Légende

Degré d'identité :

0 : Autre

1 : Vague

2 : Flou

3 : Similaire

4 : Homologue

5 : Même

Acronymes

CR : Mon cheval pour un royaume

CB : Le cœur de la baleine

JIM : Jimmy

FB : Faites de beaux rêves

VB : Volkswagen blues

GM : Les grandes marées

VC : Le Vieux Chagrin

TA : La tournée d'automne

CS : Chat sauvage

YB : Les yeux bleus de Mistassini

TRA : La traduction est une histoire d'amour

LAN : L'anglais n'est pas une langue magique

CHAPITRE III

Jimmy

Jimmy est présent dans trois des douze romans de Poulin : *Jimmy*, *Le Vieux Chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini*. Ce personnage offre un bon exemple de transfictionnalité. Son identité est beaucoup plus évidente et les indices transfictionnels sont plus clairs que chez la plupart des personnages. En ce qui concerne les deux premiers romans, comme nous l'avons vu précédemment, l'auteur lui-même confirme, lors d'une entrevue, la transfictionnalité du personnage : « J'avais l'impression, en écrivant cette histoire [*Le Vieux Chagrin*], qu'elle était une sorte de prolongement adulte de *Jimmy*¹ ». Même si Poulin parle de « prolongement », il n'a jamais été question d'une suite quelconque. Les deux romans dont parle Poulin, *Jimmy* et *Le Vieux Chagrin*, sont complets et autonomes, le lecteur n'a pas besoin de lire l'un pour comprendre l'autre. Suivant les paroles de l'auteur, nous serions enclins à croire que Jim, dans *Le Vieux Chagrin*, est la version adulte de Jimmy. Nous allons donc voir de quelles façons la transfictionnalité s'élabore, afin de vérifier si les caractéristiques des personnages nous permettent de fonder le rapprochement que nous formulons. Cela nous

¹ Jean-Pierre Lapointe et Yves Thomas, *op. cit.*, p. 11.

amènera à définir une typologie des personnages à partir des preuves mises de l'avant grâce au personnage Jimmy.

1. Le prénom, l'apparence physique et l'occupation

Les premiers critères à retenir sont ceux qui normalement établissent l'identification d'un personnage : son prénom, son apparence physique et son occupation. Le prénom est le même dans deux des trois romans, soit Jimmy dans *Jimmy* et *Les yeux bleus de Mistassini* ⁽¹⁾. Jim, dans *Le Vieux Chagrin*, n'est qu'un diminutif de Jimmy, à moins que Jimmy soit le surnom de Jim. Jimmy pourrait aussi être une appellation enfantine, par rapport à Jim, prénom qui, lui, évoque l'âge adulte ⁽²⁾.

Pour ce qui est de l'apparence physique, il est impossible d'établir un lien, car l'âge des trois personnages est trop différent (Jim 40 ans, Jimmy 23 ans et Jimmy n'a que 11 ans) ⁽³⁾. La seule ressemblance physique entre Jimmy dans *Les yeux bleus de Mistassini* et Jim dans *Le Vieux Chagrin* réside dans leur maigreur (VC, p. 31 et YB, p. 169) ⁽⁴⁾.

L'occupation respective des personnages pose une certaine difficulté. Il est évident que Jimmy ne travaille pas ; étudiant, il n'a qu'onze ans ⁽⁵⁾. Jim, pour sa

part, est devenu un écrivain après avoir enseigné pendant plusieurs années. Pour ce qui est de Jimmy dans *Les yeux bleus de Mistassini*, il vient tout juste de sortir de l'université et apprend, avec l'aide de Jack, le métier de traducteur tout en travaillant à la librairie (YB p. 12, 29). À la fin de ce roman, Jimmy s'engage à apprendre le métier d'écrivain, toujours avec l'aide de Jack (YB, p. 186) ⁽⁶⁾. Toutefois, Jim a été un professeur spécialiste d'Hemingway, une profession qui n'intéressait pas Jimmy dans *Les yeux bleus de Mistassini* (YB, p. 12). Malgré ce désintérêt pour la profession enseignante, Jimmy a acquis la formation académique nécessaire à son exercice. L'écart temporel entre les deux romans peut être une explication qui justifie cette incongruité des professions exercées. En vingt ans, Jimmy peut avoir changé d'idée. Cette divergence illustre la transformation que les personnages peuvent subir lors de la traversée des fictions. Jim est l'« [é]crivain le plus lent du Québec » (VC, p. 25), ce que deviendra probablement Jimmy à la fin des *yeux bleus de Mistassini*. Toutes les techniques d'aide à la création utilisées par Hemingway sont proposées par Jack à Jimmy :

Tu viendras ici, dit Jack. [...] Et puis je t'apprendrai les trucs utilisés par Hemingway. Je te montrerai comment, si on veut mettre une histoire en marche, il suffit d'écrire la phrase la plus vraie que l'on connaisse ; comment on doit écrire sur les choses que l'on connaît le mieux ; comment il faut laisser une phrase en suspens quand on termine la journée, pour avoir un élan, le lendemain, au moment de se remettre au travail... (YB, p. 186)

Elles sont identiques et précieuses pour le travail de Jim dans *Le Vieux Chagrin* :

La première chose que je faisais, quand je montais au grenier le matin à neuf heures, c'était de relire la page écrite la veille. Comme 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 (VC, p. 72).

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 (VC, p. 26).

De plus, même si Jimmy n'est pas encore un auteur, il projette clairement de le devenir : « [...] il me serait toujours possible de mettre mes chagrins dans une histoire et de les attribuer à un personnage » (VC, p. 187). Ces passages, qui exposent la source d'apprentissage des personnages, confirment la ressemblance entre Jimmy dans *Les yeux bleus de Mistassini* et Jim dans *Le Vieux Chagrin*.

Outre ces particularités professionnelles, il existe des expressions qui créent un lien entre les trois personnages. Tout d'abord, le petit Jimmy de onze ans utilise une expression qui est récurrente : « Je suis le plus grand menteur de la ville de Québec » (JIM, p. 18, 39, 54, 111, 133, 151, 173). Le Jimmy qui a maintenant 25 ans (YB, p. 11) recourt aussi à cette expression : « J'étais bien parti pour être le plus grand menteur du XII^e arrondissement » (YB, p. 85, 139, 171). De plus, le petit

Jimmy fait preuve d'une imagination débordante. Ce jeune garçon doit prendre une médication qui devrait contrôler son « imagination » :

Je prends une grosse pilule blanche et une petite pilule rouge le matin et le soir, mais. Pour être honnête, tu ne sais jamais quand ça va recommencer. Je veux dire, tu as l'impression de faire une chose ordinaire, par exemple tu invites Mary à venir voir le Chanoine dans ta chambre : Eliot Ness te pousse son fameux revolver dans les côtes. [...]

Eliot Ness est parti. Je baisse les mains et Mary aussi. Nous entrons dans ma chambre (*JIM*, p. 140-141).

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, il est question du caractère changeant de Jimmy (*YB*, p. 185). Quant à Jim, dans *Le Vieux Chagrin*, il explique : « [...] chaque fois qu'on me posait des questions sur mon travail, j'étais porté à exagérer, je disais des choses auxquelles je n'avais pas du tout réfléchi ; c'était comme si un autre parlait à ma place » (*VC*, p. 165). Cet « autre » est peut-être le résultat de l'imagination du petit Jimmy et de la versatilité du caractère du Jimmy jeune adulte. De plus, Jim, lors d'une explication des indices qui semblent prouver la présence d'une femme sur la plage, précise sa pensée en commençant par l'expression « je veux dire » (*VC*, p. 10). Le petit Jimmy commence souvent une explication qui sert à préciser sa pensée par la même expression : « C'est une vraie manie. [...] [J]e passe mon temps à dire " je veux dire " » (*JIM*, p. 127). Il en est de même pour l'expression « zouave », utilisée par les deux Jimmy (*YB*, p. 173 et *JIM*, p. 21).

Dans un roman qui précède l'édition de *Jimmy*, *Le cœur de la baleine bleue*, le personnage écrivain, Noël, travaille sur un texte dont le personnage principal, Jimmy, est un enfant. Malgré l'écart des contextes – Noël fait évoluer son personnage dans une histoire de cow-boy –, un détail laisse croire que Noël serait d'une certaine manière le créateur de Jimmy. Les expressions du personnage-enfant laissent une telle impression :

Jimmy demeurait interdit quelques secondes, puis il entraînait dans une rage folle. Tu te démenes comme un beau zouave, tu réussis à capturer une fille aussi bien que dans les westerns, tu veux la violer : elle ne sait même pas ce que ça veut dire ! Crotte de chat ! (CB, p. 40)

Les expressions « zouave » et « crotte de chat » sont utilisées fréquemment par Jimmy dans *Jimmy* (JIM, p. 21, 27, 64, 134, 167, 171, 172, 176, 179 et bien d'autres). Cette coïncidence laisse présager la création de Jimmy, même si le narrateur-personnage Noël, et inventeur du personnage fictif de Jimmy, se suicide à la fin du roman. Jimmy est ici un personnage faisant partie d'un récit enchâssé, il ne participe pas à l'intrigue du roman, nous ne pouvons donc dire que ce Jimmy créé par Noël a voyagé jusqu'au roman *Jimmy*. Cependant, nous pourrions invoquer la thèse des mondes possibles en soulignant que Jimmy, du récit enchâssé de *Le cœur de la baleine bleue*, aurait pu se retrouver dans *Jimmy*, *Le Vieux Chagrin* et *Les yeux bleus de Mistassini*. Ces expressions permettent de lier

les trois personnages, mais ce n'est toutefois pas suffisant pour prétendre à la transfictionnalité.

À la lumière de ces premiers éléments d'analyse, il est possible d'établir les échelles correspondant aux critères. Ainsi, nous obtenons les échelles suivantes :

A) Prénoms Jimmy (*JIM*) et Jimmy (*YB*)₁ :

<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

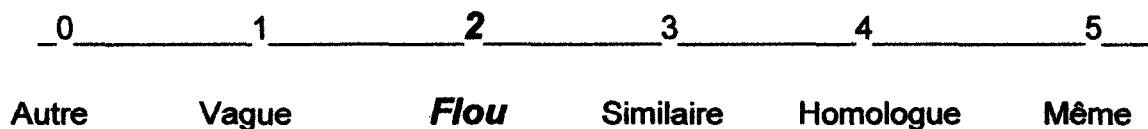
B) Prénoms Jimmy (*JIM*) et Jimmy (*YB*) et Jim (*VC*)₂

<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

C) Apparence physique de Jimmy (*JIM*) et des autres₃

<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

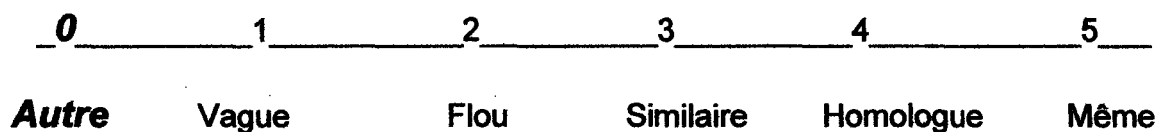
D) Apparence physique de Jim (VC) et de Jimmy (YB) ₄



En ce qui concerne l'apparence physique, il nous apparaît évident que l'échelle C présentera des personnages « autre », car l'écart d'âge entre chacun ne permet pas d'établir un lien quelconque entre les trois personnages. Toutefois, sur l'échelle D, Jim et Jimmy (YB) présentent une ressemblance quant à leur poids.

Pour ce qui est de l'occupation, comme pour l'apparence physique, l'analyse sera simple étant donné l'impossibilité de la faire coïncider à cause de l'écart d'âge entre les trois personnages. Nous retrouverons toutefois deux échelles, car il est possible de créer un rapprochement entre Jimmy de *Les yeux bleus de Mistassini* et Jim.

E) Occupation de Jimmy (JIM) et des autres ₅ :



F) Occupation de Jimmy (YB) et de Jim (VC) ₆ :

<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

Les six échelles sont insuffisantes pour conclure à la transfictionnalité du personnage. Les autres critères permettront de mieux en dessiner les contours.

2. La filiation

Les relations familiales – la présence de frères ou de sœurs, d'un père et d'une mère – sont des repères pour l'identification d'un individu. Comme pour la majorité des critères, les liens familiaux sont incertains pour ce personnage. Cette incertitude relève du style d'écriture de l'auteur, un style minimaliste, dépouillé, reconnu par toute la critique. Ainsi, la narration explique ou décrit seulement ce qui est indispensable pour la compréhension. Le romancier n'est aucunement contraint de décrire tous les détails concernant la famille des personnages. Jimmy dans *Jimmy* semble être enfant unique, du moins rien ne laisse paraître le contraire. Toutefois, le narrateur sait que sa mère fait un avortement naturel et qu'elle a été hospitalisée :

Mémé disait que la petite sœur était prête à sortir, que ce serait peut-être un petit frère, à voir la grosseur du ventre. Elle avait pris à la maison la place de Mamie qui était partie pour une semaine à l'Hôtel-Dieu ; chaque semaine Mémé disait que Mamie allait revenir la semaine suivante avec la petite sœur qui serait peut-être un petit frère. Un jour elle a dit que c'était bien une petite sœur et elle n'était pas contente de le dire parce qu'elle pleurait. Lorsqu'elle est revenue [...] Mamie avait appris à rire beaucoup et à jouer avec moi, et elle avait maigri (*JIM*, p. 31-32).

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, Jimmy a une sœur cadette (*YB*, p.12), surnommée Mistassini, qui est peut-être la même jeune sœur que celle de Jim dans *Le Vieux Chagrin* : « Avec mes deux frères et ma sœur, j'allais souvent jouer à la caverne quand j'étais petit ; nous l'appelions, bien sûr, la "caverne d'Ali Baba" » (*VC*, p. 75). Cette coïncidence porte à croire qu'il s'agit du même Jimmy (7). De plus, une discussion entre Jimmy et le Commodore dans *Jimmy* sous-entend que la mère de Jimmy est de nouveau enceinte :

- Comme tu voudras. Il faut que je t'explique quelque chose...
- Au sujet de Mamie?
- En plein ça.
- Si c'est pour le fœtus, je suis au courant de toute l'affaire. Ce que je me demande, c'est s'ils jettent ça dans la poubelle ou bien s'ils font une espèce de cérémonie ou quelque chose.
- Mamie a été très malade. Il y a des femmes qui... qui retombent en... Est-ce que tu m'écoutes? (*JIM*, p.156)

On peut penser que le préfixe « en » laisser en suspens par le Commodore suggère le mot « enceinte ». L'expression « tomber enceinte » ou encore « retomber enceinte », si elle n'offre aucune certitude, laisse le lecteur lire au-delà des mots et ainsi injecter ce sens dans le texte. Toutefois, l'ordre des naissances de Jimmy et de Mistassini (YB) ne coïncide avec celui de Jimmy et du présumé futur bébé dans *Jimmy*. Par ailleurs, il n'est pas fait mention d'un frère dans les romans *Jimmy* et *Les yeux bleus de Mistassini* comme dans *Le Vieux Chagrin*, où il en existe deux, dont Francis (VC, p. 75). Cette absence de frère n'exclut en rien l'hypothèse de la transfictionnalité puisque la narration n'a pas l'obligation de tout dévoiler.

En ce qui concerne les parents de Jimmy, nous nous retrouvons encore une fois devant un problème de manque d'information. Deux éléments seulement concernant la mère, qui font appel à la réminiscence, lient Jim et Jimmy de *Jimmy* ⁽⁸⁾. L'un des deux souvenirs, qui revient sous la forme d'un rêve, expose la quantité d'objets que possède la mère, plus précisément des pots de crème : « Devant elle étaient alignées [sic], en ordre de grandeur, une série de petits pots contenant des parfums, des crèmes et des onguents » (VC, p. 152). Cette image, nous la retrouvons aussi dans *Jimmy* : « Tu allumes la lumière et tu vois surgir comme par magie la rangée de bouteilles, de pots, de tubes et tout, soigneusement disposés en file » (*JIM*, p. 107-108). La disposition similaire des objets laisse croire que la même personne en est la propriétaire. Le second

souvenir fait référence davantage à la mère, mais de façon, encore une fois, implicite. Nous pouvons voir une image fantomatique de la mère perçue par Jimmy :

Subitement, en face de nous, c'est comme un phare qui s'allume et qui s'éteint : la porte de notre chalet s'est ouverte, refermée tout de suite, et tu devines une mince silhouette blanche qui descend l'échelle de fer. [...] Avec la lune tu peux voir la silhouette blanche au pied de l'échelle de fer [...]. Maintenant la silhouette blanche glisse sur la plage vers le chalet du Commodore [...] (*JIM*, p. 154).

Cette image, nous la retrouvons lors d'une promenade de Jim sur la plage un soir de brume :

Et soudain, je vis une silhouette féminine à travers le brouillard. Elle disparut aussitôt, mais ce n'était pas une hallucination : l'espace d'un instant, j'avais bien vu une forme élancée, vêtue d'une longue chemise de nuit blanche (*VC*, p. 127).

Cette description physique d'une femme, presque fantomatique, ressemble étrangement à celle que Jimmy a faite de la silhouette qui sortait du chalet. Malgré l'absence formelle d'identité entre les deux femmes due à l'écart temporel entre Jimmy et Jim, nous avons l'impression que Jim revit un souvenir d'enfance.

Quant au père, il est toujours un personnage important dans les œuvres de Poulin, même s'il est généralement très discret, voire absent. En fait, il n'est jamais

acteur ; il est toujours le fruit de souvenirs, sauf dans *Jimmy*. Il y a une anecdote impliquant le père qui lie Jimmy dans *Les yeux bleus de Mistassini* et Jim dans *Le Vieux Chagrin* : tous les deux ont possédé un chien ⁽⁹⁾. Jimmy évoque le souvenir de son « père abattant d'un coup de fusil le vieux chien malade » (YB, p. 184). Jim raconte un souvenir similaire à la Petite en voyant une photo de son chien Colley : « Il était presque aveugle. Il était tombé dans un trou, alors mon père est venu voir puis il est allé chercher son... » (VC, p. 52). L'utilisation d'une arme à feu quelconque est ici sous-entendue. Ces événements similaires confirment encore une fois la possibilité d'un phénomène transfictionnel.

À la lumière des liens filiaux, nous retrouvons trois échelles qui correspondent aux trois sous-critères présentés. Les éléments similaires sont peu nombreux, de sorte que le lien filial obtient une cote plutôt faible.

G) Soeur de Jimmy, Jimmy et Jim ₇ :

<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

H) Mère de Jimmy (*JIM*) et Jim (VC) 8

0 _1_ **2** _3_ _4_ _5_
 Autre Vague **Flou** Similaire Homologue Même

I) Père Jim et Jimmy (*YB*) 9

0 **1** _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre **Vague** Flou Similaire Homologue Même

Cette cueillette, qui s'avérait plutôt prolifique au début, est finalement pauvre en ce qui a trait à la transfictionnalité. Nous verrons que le lien le plus significatif qui lie les trois personnages est sans contredit l'espace de l'enfance.

3. Les lieux

La critique s'entend pour dire que la majorité des intrigues pouliniennes se déroule à Québec ou dans les environs de la ville. Par exemple, dans les trois romans dont il est question dans ce chapitre, les intrigues se situent à Cap Rouge (*JIM*), sur la rive en face de Cap Rouge (VC) et dans le Vieux-Québec (*YB*). Si nous lisons attentivement, les lieux tiennent une place particulière dans les romans

de Poulin. Il est possible de noter quelques récurrences plutôt discrètes, mais qui ne sont pas moins significatives pour autant.

Il existe un lieu commun aux trois personnages : le chalet de leur enfance. Dans le roman *Jimmy*, le chalet est monté sur des pilotis (*JIM*, p. 13), qui sont pourris, et il gît près d'une plage. Il se situe à Cap Rouge (*JIM*, p. 12), tout comme la maison d'enfance de Jim (*VC*, p. 11). Pour ce qui est de l'autre Jimmy, celui des *Yeux bleus de Mistassini*, il est bien question d'un chalet qui avait été construit au bord de la rivière (*YB*, p. 178). Outre sa localisation, la particularité de ce chalet réside dans le fait qu'il a été déménagé par les voies maritimes, un événement qui sort de l'ordinaire ⁽¹⁰⁾ :

C'est plein de brume partout, le chalet est enveloppé dans une brume épaisse comme une espèce de Voie lactée. Tu entends le murmure des vagues, confus, qui semble venir de partout à la fois.

CRAC! TU TE RAMASSES ENCORE SUR LE CUL!!!

Le chalet s'est incliné de l'autre côté et tu t'es ramassé une autre fois les quatre pattes en l'air. Brusquement le chalet se redresse, vacille un peu et se stabilise. Tout d'un coup tu comprends toute l'affaire : la pluie, la brume, les grandes marées d'automne, les pilotis pourris.

LES MAUDITS PILOTIS!!!

LE CHALET EST PARTI À LA DÉRIVE CROTTE DE CHAT!!! (*JIM*, p. 171-172)

Même en se méfiant de l'imaginaire et des mensonges du narrateur, le texte dévoile que Jimmy est dans le chalet et que ce dernier fait le voyage sur le fleuve pour atteindre l'autre rive. Cette hypothèse est confirmée par Jim lorsqu'il explique que sa maison est l'ancienne maison de son père (VC, p. 10) et qu'elle a été déménagée :

C'était la maison de mon enfance. Bien des années auparavant, elle avait fait partie du village de Cap Rouge. Mon père l'avait fait déménager dans la baie, où il n'y avait personne, parce qu'il voulait avoir la paix. Elle avait été mise sur une embarcation à fond plat, moitié radeau, moitié barge, et elle avait été transportée de l'autre côté du fleuve et installée au milieu de la baie. [...] Dans mes souvenirs, j'étais moi-même à bord de cette embarcation, mais c'est peut-être une chose que j'ai imaginée, car j'étais tout petit à cette époque (VC, p. 11).

On retrouve un événement semblable dans le roman *Les yeux bleus de Mistassini*.

Il y est également question d'un chalet qui a fait un voyage sur l'eau :

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 et où nous avions loué un chalet qui était parti à la dérive (YB, p. 10).

Même si le chalet du petit Jimmy de *Jimmy* appartenait à sa mère, qu'il n'était pas loué, la ressemblance est tout de même frappante. En plus d'une allusion au

chalet, il est question du père de Jimmy qui, effectivement, dans le roman *Jimmy* plonge dans l'alcool et sort rarement du grenier, absorbé par l'écriture de son livre. Il s'isole complètement. On peut dire qu' «il n'allait pas bien». Somme toute, cet endroit constitue l'information la plus significative de toutes. Si le personnage Jimmy est difficile à cerner, le lieu semble très près de la transfictionnalité. Il aurait vu le jour dans *Jimmy* avant de se retrouver dans *Le Vieux Chagrin*, et enfin dans *Les yeux bleus de Mistassini*. Dans le troisième cas, il ne fait office que de souvenir. Malgré cela, ce lieu permet de lier les personnages.

J) Le chalet dans les trois romans ₁₀ :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

La seule raison qui nous pousse à ne pas accorder la cote 5 à ce lieu réside dans l'information relevée dans *Les yeux bleus de Mistassini*, c'est-à-dire la location du chalet.

4. Les discordances

Certaines informations, dans ces romans, ne coïncident pas du tout, ce qui complexifie la tâche. D'abord, le temps est un élément important pour la règle de vraisemblance. Dans les romans de Poulin, cet aspect semble, *a priori*, être respecté, sans toutefois l'être à la perfection. Lorsqu'on lit les romans et qu'on les met en relation, le temps peut présenter de petits problèmes parfois explicables. Jim a d'abord 40 ans et Jimmy en a 25. *Le Vieux Chagrin* a été édité en 1989 et *Les yeux bleus de Mistassini* en 2002. Le lecteur rencontre le personnage adulte avant le jeune homme dans la vingtaine. Ce détail peut se justifier par une volonté d'expliquer comment Jim est devenu auteur, car Jimmy, dans *Les yeux bleus de Mistassini*, est soumis à une formation de libraire, de traducteur et d'auteur par Jack².

L'autre aspect concernant le temps est un peu plus complexe. Il relève d'une discordance entre les deux Jimmy. Dans le premier cas, Jimmy a onze ans et il entend une nouvelle à la radio :

Ils ont dit à la radio que Jimmy était mort, ils ont dit ça. Ils ont dit que ce vieux Jim Clark s'était tué en Allemagne. Jimmy a heurté un arbre à cent soixante-quinze milles à l'heure dans sa Lotus (*JIM*, p. 177-178).

² À ce sujet, voir p. 54.

Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, Jimmy parle aussi de la tragédie de Jim Clark : « C'est à cause de Jim Clark, un pilote de course qui s'est tué quelque temps avant ma naissance. Mon père l'aimait beaucoup » (YB, p. 133). Dans la première citation, le pilote est mort alors que le narrateur avait onze ans ; dans la deuxième, le pilote est mort avant la naissance de Jimmy. Il y a donc un minimum d'onze ans d'écart pour le même événement. Ces différences temporelles ne relèvent pas nécessairement d'une volonté auctoriale, elles ne témoignent peut-être que d'une négligence ou d'un oubli. Le personnage aurait subi des transformations d'un roman à l'autre. Nous ne croyons pas qu'il est utile de s'attarder à ce détail, car ces différences ne sont pas suffisantes pour infirmer totalement la transfictionnalité. C'est peut-être simplement une fausse piste incarnée volontairement par l'auteur... ou non.

Un tableau des données recueillies jusqu'à présent permettra de mieux cerner la transfictionnalité de Jimmy.

Romans	VC	YB
<i>JIM</i>	Caractéristiques du personnage Prénom ₂ : 3 Apparence physique ₃ : 0 Occupation ₅ : 0 Filiation Sœur ₇ : 1 Mère ₈ : 2 Père : N/A Lieu Chalet ₁₀ : 4	Caractéristiques du personnage Prénom ₁ : 5 Apparence physique ₃ : 0 Occupation ₅ : 0 Filiation Sœur ₇ : 1 Mère : N/A Père ₇ : N/A Lieu Chalet ₁₀ : 4
<i>YB</i>	Caractéristiques du personnage Prénom ₂ : 3 Apparence physique ₄ : 0 Occupation ₆ : 4 Filiation Sœur ₇ : 1 Mère : N/A Père ₉ : 1 Lieu Chalet ₁₀ : 4	

On peut se rendre compte que, malgré les discours que nous retrouvons dans le paratexte (articles, entrevue, etc.), l'analyse des critères relatifs aux personnages ne permet pas de confirmer leur identité. On reste avec une impression d'image incomplète ou à la limite un peu déformée. Pour l'instant, seul le lieu, qui est homologue, tel un reflet dans un miroir, confirme la possibilité de la transfictionnalité dans les romans pouliniens. Dans ce cas, au lieu d'une transfictionnalité des personnages eux-mêmes, il s'agirait davantage de la transfictionnalité de l'espace des intrigues. L'analyse de Jack, un autre personnage masculin qui semble récurrent dans l'œuvre de Poulin, permettra peut-être de confirmer ou d'infirmer cette impression qu'est la transfictionnalité des lieux.

CHAPITRE IV

Jack

Jack est sans doute le personnage charnière des romans de Jacques Poulin. Certains critiques iront jusqu'à dire que ce personnage est l'homologue de l'auteur, que ce dernier écrit des autofictions. Jimmy, dans *Les yeux bleus de Mistassini*, lors d'un pèlerinage sur les traces d'Hemingway, énonce ceci : « [...] une voix me disait qu'il valait mieux ne pas faire de comparaison entre le texte et la réalité » (YB, p. 94-95). Contrairement aux critiques qui s'aventurent à faire des liens avec la biographie de l'auteur, nous suivrons les conseils d'Hemingway, car ces questions débordent de notre propos.

Même si Jack semble revenir d'un roman à l'autre, est-il justifié d'affirmer qu'il s'agit du même personnage aussi rapidement que l'ont fait les critiques? L'analyse de Jimmy, à l'aide des échelles et du tableau, a montré que si l'impression de même est très forte, l'information recueillie selon les critères n'est pas suffisamment significative pour prétendre à un phénomène de transfictionnalité. Quant à Jack, il laisse le lecteur perplexe, car il n'est jamais tout à fait le même. Il

offre simplement une impression confortable de déjà vu. L'analyse des romans selon les critères permettra de lever le voile sur l'identité de ce personnage.

1. Le prénom, l'apparence physique et l'occupation

Jack est un personnage qui fait son apparition dans le cinquième roman, *Volkswagen blues*, dans lequel il est le héros. Il est mentionné dans les premières pages que Jack est un surnom que son frère Théo, un autre surnom, lui avait donné :

« Quand on était petits, on se donnait des noms anglais et on trouvait que ça faisait beaucoup mieux! » [...] Quant à l'écrivain, son pseudonyme était Jack Waterman. Il avait un jour demandé à son frère de lui suggérer un nom de plume et Théo avait dit qu'il ne voyait rien de mieux que Waterman (VB, p. 14 et 42).

On retrouve un personnage prénommé Jack dans plusieurs romans : *La tournée d'automne*, *Chat sauvage*, *Les yeux bleus de Mistassini*, *La traduction est une histoire d'amour* et *L'anglais n'est pas une langue magique* ⁽¹¹⁾. Le personnage porte toujours le nom Waterman, sauf dans *Chat sauvage* et *L'anglais n'est pas une langue magique*, où le nom n'est pas spécifié. Toutefois, malgré cette ellipse, nous considérons que la valeur onomastique est la même. En ce qui concerne

l'apparence physique ⁽¹³⁾, dans la majorité des cas, le narrateur donne au lecteur une description semblable du personnage dans chacun des romans : il est maigre, il porte des lunettes, il se considère laid et vieux, il souffre de douleurs lombaires et il travaille très lentement. Certifier l'identité uniquement sur la description physique n'est pas suffisant, mais elle ouvre une piste plus tangible que celle que nous avons constatée lors de l'analyse de Jimmy. En plus, non seulement les Jack se ressemblent, mais ils oeuvrent tous dans la même sphère d'activité.

Jack entretient un rapport avec l'écriture qui prend des formes différentes d'un roman à l'autre. Soit il est écrivain, soit il écrit - ou traduit - pour les autres. Tout d'abord, la catégorie la plus marquante est celle de l'écrivain ⁽¹⁴⁾. Ce Jack existe dans *Volkswagen blues*, *La tournée d'automne*, *Les yeux bleus de Mistassini*, *La traduction est une histoire d'amour* et *L'anglais n'est pas une langue magique*. Dans *Volkswagen blues*, Jack est le personnage principal. Au début du roman, nous apprenons qu'il est écrivain (VB, p. 31). Dans *La tournée d'automne*, Jack est un personnage secondaire, un ami du protagoniste dont nous ignorons le nom. Dans ce roman, le narrateur omniscient ne dit pas si Jack est un vrai prénom ou un pseudonyme. Toutefois, il est mentionné qu'il est un écrivain un peu particulier. C'est son profil psychologique qui est révélateur dans ce cas-ci : Jack est marié et est perdu sans sa femme :

Jack était un drôle de bonhomme. L'écriture tenait une telle place dans sa vie que certains aspects de

la réalité lui échappaient. Ainsi, lorsque sa femme partait en voyage, il ne s'en rendait pas compte tout de suite.

[...]

– Qu'est-ce que je vais devenir? se plaignit Jack. Sans elle, il était perdu : il oubliait de manger, il tombait malade, il croyait qu'il avait un cancer (TA, p. 23).

Sa dépendance affective envers son épouse est une donnée psychologique qui éloigne les personnages de *Volkswagen blues* et de *La tournée d'automne*, ils semblent ne pas être le même malgré leurs ressemblances. Il pourrait y avoir un lien entre ces deux premiers Jack, mais il est très mince, voire insuffisant, pour l'instant.

Un autre Jack figure dans *Les yeux bleus de Mistassini*. Il est écrivain, traducteur et propriétaire d'une librairie. Il a 62 ans. Parmi les livres qu'il a écrits, le narrateur mentionne une histoire dont le sujet est un homme qui cherche son frère, le sujet même de *Volkswagen blues* :

– Le livre se vend encore très bien, dit l'éditeur. Les gens continuent de l'acheter.

[...]

– Un homme à la recherche de son frère, c'était un bon sujet, dit-il d'une voix qui chantait presque, tellement elle se voulait encourageante (YB, p. 66).

En apparence, même si, lors d'un voyage, il a traversé les États-Unis en diagonale comme le premier Jack, nous sommes portés à croire que cet élément vient

inévitablement éliminer le lien entre ce personnage et celui de *Volkswagen blues*, puisque l'un est l'auteur du voyage et l'autre en est le personnage, voire la création imaginaire du premier. Pour que les deux personnages soient le même, il faudrait parler de *Volkswagen blues* comme d'une autofiction écrite par Jack dans *Les yeux bleus de Mistassini*. En fait, la particularité de la transfictionnalité opère ici. Le Jack dans *Les yeux bleus de Mistassini* pourrait avoir décidé d'écrire une histoire qu'il aurait vécue dans *Volkswagen blues*. Ainsi, un auteur fictif aurait écrit une autofiction, de sorte que le personnage devient inévitablement transfictionnel.

Dans *La traduction est une histoire d'amour*, Jack semble plus jeune et plus serein que dans le roman précédent. Son nom est, comme dans *Volkswagen blues*, un nom de plume. De plus, la narratrice présente un Jack qui a des caractéristiques semblables à celles des autres Jack. Comme dans *Les yeux bleus de Mistassini*, Jack serait l'auteur de *Volkswagen blues* : « [...] romancier québécois dont le nom de plume était Jack Waterman. [...] [J']ai lu, à l'endos, qu'il était question de la Piste de l'Oregon » (*TRA*, p. 29). Ainsi, nous sommes témoins de la transformation du personnage lors de la traversée de la frontière fictionnelle qui sépare les romans.

Le dernier Jack, dans *L'anglais n'est pas une langue magique*, est présenté par son frère, Francis. En fait, ce dernier est un lecteur professionnel et il fait la lecture à Limoilou, une jeune fille hébergée par Jack et son amie Marine à la

maison de l'Île d'Orléans (LAN, p. 27). Cette mise en contexte est exactement la même que la finale du roman précédent, *La traduction est une histoire d'amour*. Sans être une suite au onzième roman de Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique* confirme la présence de la transfictionnalité dans l'œuvre de cet auteur.

Il existe un autre personnage similaire dans l'œuvre de Poulin. Ce personnage a aussi un rapport à l'écriture, mais cette écriture relève davantage d'un mode utilitaire : traducteur, écrivain public, commis aux écritures. Ils sont encore plus difficiles à cerner, car leur identité est brouillée. Comme ils n'ont pas le même surnom – ici il ne s'agit en aucun cas d'un pseudonyme ou d'un nom de plume –, les autres critères permettront de déterminer leur identité. Pour démêler ce nœud, les romans seront observés dans le désordre, c'est-à-dire que nous devons commencer par le dernier roman où nous retrouvons le personnage de l'« écrivain public » (CS, p. 25) et remonter jusqu'au « commis aux écritures » (FB, p. 14). Donc dans l'ordre : Jack dans *Chat sauvage*, Teddy dans *Les grandes marées* et Amadou dans *Faites de beaux rêves* ⁽¹⁵⁾.

Jack de *Chat sauvage* est un écrivain public, il écrit des lettres pour les autres. Comme les autres Jack, il a des douleurs lombaires et des problèmes cardiaques. Dans ce roman, il a cinquante ans. Comme Teddy dans *Faites de beaux rêves*, il fait de la traduction. Malheureusement, on ne sait quels genres de textes sont traduits par Jack. Teddy, pour sa part, traduit surtout des textes de

bandes dessinées (FB, p. 11). Comme les autres, Jack a visité les États-Unis, mais ce voyage est dû à la traduction d'une thèse qui avait pour sujet la Piste de l'Oregon et non la recherche de son frère (CS, p. 106). Une vieille plume Waterman est son instrument de travail, alors que Waterman était le nom de plume des Jack écrivains (CS, p. 10). Pour ce qui est d'Amadou, il a trente ans en 1970 (temps de l'histoire) et il est commis aux écritures, mais se dit écrivain : « – Commis aux écriture ça veut dire écrivain? demanda-t-elle. – On peut rien vous cacher, dit Théo rapidement et sans regarder son frère » (FB, p. 74). Selon le contexte de l'histoire, un commis aux écritures serait un réviseur linguistique : « On forme une sorte de chaîne et chaque commis est un spécialiste. Moi, c'est la ponctuation » (FB, p. 84). Donc, Amadou pourrait être le même personnage que les Jack qui ont travaillé en révision ou pour une maison d'édition. De plus, Amadou fait un rêve fort intéressant mettant en scène la piste de l'Oregon :

Mon frère Théo avait la vieille Winchester de Sitting Bull en travers des genoux, commença rapidement Amadou. Les cordeaux étaient enroulés autour de son poignet. Il tenait dans l'autre main un fouet qui avait une très longue lanière de cuir. Il faisait claquer son fouet au-dessus des trois paires de chevaux qui tiraient notre chariot et la bâche du chariot était gonflée comme une voile de bateau. [...] Théo disait qu'on pouvait prendre la piste de l'Oregon ou celle de Santa Fe. [...] Et il disait que si on allait plus au Sud, plus loin que le Grand Canyon du Colorado, on pouvait trouver l'Or de la Californie et la Terre Promise (FB, p. 140-141).

D'une certaine façon, ce rêve annonce l'aventure de Jack dans le roman suivant, *Volkswagen blues*. Bref, le seul personnage qui se dissocie davantage des autres est le Jack écrivain public dans *Chat sauvage* ; les autres critères viendront éclairer ou brouiller les cartes.

Faisons maintenant le bilan des trois premiers critères. Ainsi, nous retrouverons les échelles relatives au prénom, à l'apparence physique et à l'occupation.

K) Prénom Jack dans VB, TA, CS, YB, TRA et LAN₁₁ :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

L) Prénoms dans GM et FB₁₂ :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

M) Apparence physique dans GM, VB, TA, CS, YB et TRA et LAN₁₃ :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

N) Apparence physique dans *FB* et les autres :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

Amadou fait seul l'objet de l'échelle ci-dessus, car l'information le concernant est insuffisante. La seule information qui l'unit aux autres personnages réside dans le port de lunettes.

O) Occupation dans *VB*, *TA*, *YB* et *TRA* et *LAN* ¹⁴ :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

P) Occupation dans *FB*, *GM* et *CS* ¹⁵ :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

2. La filiation

Commençons par le plus simple. Dans quelques romans, trois plus précisément, les liens familiaux ne sont pas dévoilés. Dans *La traduction est une histoire*

d'amour et *La tournée d'automne*, il n'y a aucune mention de la famille. Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, Jack mentionne une sœur, Gabrielle, mais cet aspect ne peut être retenu ⁽¹⁶⁾. Dans ce cas-ci, il s'agit d'un personnage qui est malade, qui perd la mémoire. Selon les informations, Gabrielle serait davantage une sœur imaginaire, car elle présente des éléments biographiques semblables à ceux de l'auteure Gabrielle Roy :

Elle revient d'un voyage dans l'Ouest, dit-il. Elle avait reçu un télégramme du Manitoba : sa mère venait de mourir. Alors elle a pris le train (YB, p. 38).

Dans le dernier roman, *L'anglais n'est pas une langue magique*, Jack a une sœur, qui n'est pas imaginaire cette fois, surnommée La Petite. Mais il n'y a pas de personnage avec lequel nous pourrions la comparer. Ce sont les seuls romans dans lesquels Jack a une sœur. Toutefois, certains liens familiaux sont beaucoup plus significatifs, notamment la présence d'un frère.

Plusieurs Jack ont un frère : Théo ⁽¹⁷⁾. Parfois il est présent et actif dans l'histoire, mais la plupart du temps il est mentionné lors d'une anecdote. La première manifestation de Théo est dans le roman *Faites de beaux rêves*. Présent et actif, il participe à l'intrigue. Il est de deux ans le cadet d'Amadou (FB, p. 61). À la fin, Théo part pour les États-Unis :

Plus tard, quand Amadou se rendit compte que le soleil s'était couché, il demanda à Théo : – Qu'est-ce que tu fais après la course? – Je m'en vais à Watkins Glen, dit-il. Le Grand Prix des États-Unis (FB, p. 130).

Nous retrouvons ensuite Théo dans *Volkswagen blues*. Jack est à la recherche de son frère qui est aux États-Unis :

Il n'avait pas vu son frère depuis très longtemps : une quinzaine d'années, peut-être vingt, il ne se rappelait pas au juste. La dernière fois qu'il l'avait vu, c'était au Mont-Tremblant où ils avaient assisté à une course d'autos. Des Formules Un. Ensuite son frère était parti en voyage. Au début, il envoyait des cartes postales. Il devait se déplacer beaucoup, car les cartes venaient de toutes sortes d'endroits ; il en était arrivé une de Key West (VB, p. 12).

Cette façon de résumer la dernière rencontre entre Jack et Théo ressemble beaucoup à la fin de *Faites de beaux rêves* : la course d'autos, le Mont-Tremblant, le départ de Théo vers les États-Unis. De plus, l'aspect temporel est respecté, la chronologie correspond bien aux dires du personnage. Dans *Faites de beaux rêves*, Amadou a 30 ans (FB, p. 10) ; dans *Volkswagen blues*, Jack a 40 ans. Même si dix ans seulement séparent les deux histoires, il est encore possible de faire le rapprochement entre les personnages, car le narrateur spécifie qu'« il ne se rappelait pas au juste » (VB, p. 8). Il y a cependant une petite différence entre les deux Théo. Dans *Volkswagen blues*, Théo n'est plus le cadet, mais bien l'aîné : il a cinq ans de plus que Jack (VB, p. 14 et 74). Toutefois, cette différence d'âge n'est

pas suffisante pour discréditer l'identité du personnage. Il ne faut pas oublier qu'ils subissent une transformation en traversant la frontière des fictions. L'âge en est un bon exemple. Pour l'instant, il peut toujours s'agir du même Jack. De plus, il est mentionné qu'Amadou voudrait devenir écrivain, métier que Jack exerce dans *Volkswagen blues*. Teddy, dans *Les grandes marées*, a aussi un frère Théo. Dans ce cas-ci, la ressemblance est plus probante :

Il se mit à penser à son frère Théo. Son frère ne donnait jamais de nouvelles, mais il devait être quelque part dans le sud de la Californie et, à mesure que le temps se réchauffait au bord du Pacifique, il devait sûrement se préparer à remonter vers San Francisco (GM, p. 17).

Les lieux où se retrouve Théo et les objets qu'il utilise permettent de tisser des liens entre les personnages. La possession d'une arme à feu est un autre détail qui semble contribuer à l'accumulation des ressemblances. Dans *Volkswagen blues*, Jack lit un rapport de police qui mentionne que Théo possédait un revolver (VB, p. 74). Dans *Faites de beaux rêves*, Théo possédait également une arme à feu : « un revolver Smith & Wesson » (FR, p. 135). Théo possédait un chronomètre, un objet qui rappelait une longue histoire « faites d'images fulgurantes comme le passage d'une Ferrari devant les tribunes du Mont-Tremblant » (GM, p. 47). Cette histoire de course permet le rapprochement entre Teddy et Amadou. De plus, comme il a été mentionné précédemment, Amadou et Teddy ont un emploi similaire : la révision et la traduction.

Pour ce qui est de Jack dans *Chat sauvage* ⁽¹⁸⁾, comme les autres il a un frère. Son identité n'est toutefois pas dévoilée. Ce frère est décédé d'une crise cardiaque et il semble qu'il était plus jeune que Jack, car celui-ci en parle comme étant son « petit frère » (CS, p. 60). Ce « petit frère » pourrait sûrement être celui de *Faites de beaux rêves*. Mais il ne s'agit ici que d'une présomption. Dans *L'anglais n'est pas une langue magique*, Jack a également un frère Théo. Nous avons toutefois très peu d'informations à son sujet. Tout ce que nous savons est que Jack et son frère Francis sont sans nouvelles de leur frère Théo depuis longtemps (LAN, p. 15).

Dans ces romans, le père ne fait jamais partie de l'histoire ; lorsque le narrateur fait mention du père, c'est à titre de souvenir. Parfois, il décrit quelques caractéristiques le concernant. Dans la majorité des cas, il s'agit de ses goûts sportifs ou de sa profession. Ces informations ne sont pas suffisantes, elles ne sont qu'intéressantes. Nous découvrons que le père de Jack, dans *Volkswagen blues*, a déjà été incarcéré (VB, p. 78). Celui de Jack, dans *Chat sauvage*, avait un magasin général ⁽¹⁹⁾ : « En faisant un petit détour, j'aurais pu aller voir ce qui était advenu du «magasin général» de mon père » (CS, p. 110) ; comme dans *Les yeux bleus de Mistassini* :

La présence de ces gens, et de bien d'autres, rappelait à Jack les soirées auxquelles il avait assisté dans son jeune âge, au magasin général de son père (YB, p. 16).

Nous apprenons aussi que le père dans *L'anglais n'est pas une langue magique* possédait un magasin général, ce qui fait en sorte que le rapprochement se fait de plus en plus clairement.

Certains romans n'offrent pas d'information sur le père. C'est le cas de *Faites de beaux rêves*, des *Grandes marées*, de *La tournée d'automne* et de *La traduction est une histoire d'amour*. Bref, les informations sur le père sont largement insuffisantes pour confirmer ou infirmer quoi que ce soit. Encore une fois, l'écriture minimaliste poulinienne cause des tracas.

Voici le bilan schématique en ce qui concerne la filiation :

Q) Soeur dans YB et LAN₁₆ :

<u> 0 </u>	<u> 1 </u>	<u> 2 </u>	<u> 3 </u>	<u> 4 </u>	<u> 5 </u>
Autre	Vague	Flou	Similaire	Homologue	Même

R) Frère dans *FB*, *GM*, *VB* et *LAN* ₁₇:

0 _1_ _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre Vague Flou Similaire Homologue **Même**

S) Frère dans *CS*, *FB*, *GM*, *VB* et *LAN* ₁₈:

0 **1** _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre **Vague** Flou Similaire Homologue Même

Les relations fraternelles présentes dans *Chat sauvage* font l'objet d'une échelle (S) pour être comparées aux autres romans, car contrairement aux autres personnages, nous avons très peu d'information au sujet du frère de Jack dans ce roman.

T) Père dans *VB*, *CS* et *LAN* ₁₉:

0 **1** _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre **Vague** Flou Similaire Homologue Même

3. Les lieux

Comme pour le personnage de Jimmy, l'environnement de l'intrigue des romans dans lesquels Jack figure comme personnage se situe dans le Vieux-Québec et les environs (*La tournée d'automne*, *Chat sauvage*, *Les yeux bleus de Mistassini*, *La traduction est une histoire d'amour* et *L'anglais n'est pas une langue magique*) ⁽²⁰⁾. Cette ville est fort significative, car on la retrouve presque chaque fois. D'autres lieux sont fort pertinents, mais ils font encore une fois appel aux souvenirs. Ce sont ceux de l'enfance ou du moins du passé. Généralement, le narrateur dévoile très peu d'informations sur le passé des personnages ; toutefois ce qui est dit est révélateur. À cet égard, deux endroits reviennent dans plusieurs romans : la frontière des États-Unis et un village près de Québec ⁽²¹⁾.

Souvent, Jack a vécu son enfance dans une maison ou un chalet à la frontière du pays. La première évocation de cette frontière, nous pouvons la découvrir lorsque Amadou parle des souvenirs de Théo :

Sa tête [Théo] bouchait la moitié du ciel et n'importe qui aurait pu lire dans son regard qu'il n'avait rien oublié, [...] ni la montagne d'où on pouvait voir la frontière des États-Unis, ni tout le reste (*FB*, p. 129).

Ce souvenir se retrouve dans *Volkswagen blues* :

Il se mit à parler de son frère et, presque aussitôt, une vague de souvenirs le ramena dans la grande maison de bois située au bord de la rivière, non loin de la frontière des États-Unis. [...] [U]n imposant bâtiment de forme carrée qui comprenait deux étages, trois caves, un grenier et deux hangars ; du côté sud, au deuxième étage, se trouvait une grande galerie vitrée où le soleil réchauffait ceux qui venaient s'y installer pour lire ou rêver ou bien échanger des confidences (VB, p. 34).

Cette situation géographique se précise dans *Chat sauvage* :

Marie était serveuse et je la connaissais depuis l'époque lointaine où, venant d'un village situé près de la frontière américaine, j'étais arrivé à Québec pour étudier les Lettres à l'université Laval. (CS, p. 24-25).

Brusquement, une série d'images fulgurantes me fit comprendre que la véritable cause était plus ancienne : c'était dans mon village natal de Marlow, j'étais couché dans une petite chambre avec mon frère tandis que mon père écoutait le hockey à la radio dans le salon (CS, p. 45).

Nous retrouvons aussi, grâce aux souvenirs du narrateur dans *L'anglais n'est pas une langue magique*, une résidence dans les Cantons de l'Est où Jack a vécu son enfance, en plus du magasin général, l'entreprise familiale. Cette résidence familiale lie les personnages entre eux, ce qui amène le lecteur à ne voir qu'un seul personnage.

Un autre lieu important est la ville de Cap Rouge ⁽²²⁾. Contrairement à la frontière américaine, cette petite ville fait partie intégrante de l'histoire dans *La tournée d'automne* ou d'un passé rapproché dans d'autres romans, par exemple *Chat sauvage*. Ce qui est aussi intéressant, c'est le statut conjugal relié à cet endroit. Dans *La tournée d'automne*, Jack habite une maison sur une falaise avec sa femme Rachel, qui est avocate :

Plus loin, il prit le Chemin Saint-Louis qu'il suivit jusqu'à Cap Rouge : c'était là, sur une falaise en face du fleuve, que Jack et sa femme Rachel habitaient une maison à peine plus grande qu'un chalet (TA, p. 20-21).

Dans les autres romans, la maison de Cap Rouge et son épouse font partie des souvenirs de Jack :

J'avais fait la connaissance de Kim une dizaine d'années plus tôt. À cette époque, je vivais seul dans une maison perchée sur les falaises argileuses de Cap Rouge. Un chagrin d'amour, puis un infarctus, qui n'étaient peut-être pas sans rapport l'un avec l'autre, avaient ralenti mes activités et je tentais de me raccrocher à la vie (CS, p. 52).

Le narrateur de *Volkswagen blues* expose un souvenir partiellement similaire :

Comme il sortait du musée, un flot de souvenirs déferla sur lui de façon inattendue. Les souvenirs de l'homme n'étaient pas originaux ; ils étaient même très ordinaires et semblables à ceux de tout le

monde : une femme qui part avec un autre, une image de soi-même qui s'écroule, des illusions qui se perdent – mais parfois ils lui revenaient en mémoire avec tant de force qu'il en était submergé (VB, p. 123).

Sans être décrit de façon identique, ce souvenir rejoint le sens des deux autres : une femme qui était là et qui est partie. Mais le narrateur de *Volkswagen blues* met l'accent sur la banalité de ce souvenir jusqu'à en faire un archétype, car ce souvenir est « semblable à ceux de tout le monde ». La sortie du musée pourrait faire référence à la rencontre entre Jack et Kim dans *Chat sauvage* (voir citation ci-haut, CS, p. 25). Nous retrouvons une information semblable dans *L'anglais n'est pas une langue magique*. Nous apprenons que Jack a été marié et que sa femme l'a quitté pour un homme plus jeune que lui (LAN, p. 119). Jim du *Vieux Chagrin* aussi a déjà été marié et a vécu une séparation semblable à celle des Jack. Mais comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Jack et Jim semblent se retrouver au sein d'un même roman, *Les yeux bleus de Mistassini*. De plus, la majorité des critères ne coïncident pas entre Jim et Jack : le nom, la filiation, le lieu et cette ancienne relation amoureuse. Ainsi, la typologie peut commencer à prendre forme : Jim et Jack ne peuvent être le même.

Enfin, il existe deux autres endroits significatifs dans *Faites de beaux rêves* et *Volkswagen blues*. Ces endroits, le Mont-Tremblant et les États-Unis, sont intimement liés au frère, Théo. Ces deux lieux viennent confirmer la transfictionnalité.

Voici le bilan en ce qui concerne le critère spatial.

U) Lieu de l'intrigue dans *TA*, *CS*, *YB*, *TRA* et *LAN* ₂₀ :

0 _1_ _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre Vague Flou Similaire Homologue **Même**

V) Lieu de l'enfance dans *VB*, *CS* et *LAN* ₂₁ :

0 _1_ _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre Vague Flou Similaire Homologue **Même**

W) Lieu de l'âge adulte (Cap Rouge) dans *CS* et *TA* ₂₂ :

0 _1_ _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre Vague Flou Similaire Homologue **Même**

X) Lieux liés au frère dans *FB* et *VB* ₁₇ :

0 _1_ _2_ _3_ _4_ _5_
 Autre Vague Flou Similaire Homologue **Même**

À la suite de la cueillette de données répertoriées par les échelles relatives à chacun des critères, nous proposons une illustration transfictionnelle du personnage Jack dans le tableau suivant :

Romans	VB	GM	TA	CS	YB	TRA	LAN
<i>FB</i>	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique : 1 Occupation ₁₅ : 3 Filiation Frère ₁₇ : 5 Lieux Liés au frère Théo ₁₇ : 5	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique : 1 Occupation ₁₅ : 3 Filiation Frère ₁₇ : 5 Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique : 1 Occupation ₁₅ : 3 Filiation X Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique : 1 Occupation ₁₅ : 3 Filiation Frère ₁₈ : 1 Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique : 1 Occupation ₁₅ : 3 Filiation Sœur ₁₆ : 0 Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique : 1 Occupation ₁₅ : 3 Filiation X Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom : ₁₂ 0 Apparence physique : 1 Occupation : ₁₅ : 3 Filiation Frère ₁₇ : 5 Lieux X
<i>VB</i>		Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₅ : 3 Filiation Frère ₁₇ : 5 Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₁ 5 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₄ : 5 Filiation X Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₁ 5 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₄ : 5 Filiation Frère ₁₈ : 1 Père ₁₉ : 1 Lieux De l'enfance ₂₁ : 5	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₁ 5 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₄ : 5 Filiation Sœur ₁₆ : 0 Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₁ 5 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₄ : 5 Filiation X Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom : ₁₁ 5 Apparence physique : ₁₃ : 5 Occupation : ₁₄ : 5 Filiation Frère ₁₇ : 5 Lieux De l'enfance ₂₁ : 5
<i>GM</i>			Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₅ : 3 Filiation X Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₅ : 3 Filiation Frère ₁₈ : 1 Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₅ : 3 Filiation Sœur ₁₆ : 0 Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₂ 0 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₅ : 3 Filiation X Lieux X	Caractéristiques du personnage Prénom : ₁₂ 0 Apparence physique : ₁₃ : 5 Occupation : ₁₅ : 3 Filiation Frère ₁₈ : 1 Lieux X
<i>TA</i>				Caractéristiques du personnage Prénom ₁₁ 5 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₅ : 3 Filiation X Lieux	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₁ 5 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₄ : 5 Filiation Sœur ₁₆ : 0 Lieux	Caractéristiques du personnage Prénom ₁₁ 5 Apparence physique ₁₃ : 5 Occupation ₁₄ : 5 Filiation X Lieux	Caractéristiques du personnage Prénom : ₁₁ 5 Apparence physique : ₁₃ : 5 Occupation : ₁₄ : 5 Filiation X Lieux

				De l'intrigue 20 : 5 De l'âge adulte 22 : 5	De l'intrigue 20 : 5	De l'intrigue 20 : 5	De l'intrigue 20 : 5
CS					Caractéristiques du personnage Prénom 11 : 5 Apparence physique 13 : 5 Occupation 15 : 3 Filiation Sœur 16 : 0 Lieux De l'intrigue 20 : 5	Caractéristiques du personnage Prénom 11 : 5 Apparence physique 13 : 5 Occupation 15 : 3 Filiation X Lieux De l'intrigue 20 : 5	Caractéristiques du personnage Prénom : 11 : 5 Apparence physique : 13 : 5 Occupation : 15 : 3 Filiation X Lieux De l'intrigue 20 : 5 De l'enfance 21 : 5
YB						Caractéristiques du personnage Prénom 11 : 5 Apparence physique 13 : 5 Occupation 14 : 5 Filiation Sœur 16 : 0 Lieux De l'intrigue 20 : 5	Caractéristiques du personnage Prénom : 11 : 5 Apparence physique : 13 : 5 Occupation : 14 : 5 Filiation Sœur 16 : 0 Lieux De l'intrigue 20 : 5
TRA							Caractéristiques du personnage Prénom : 11 : 5 Apparence physique : 13 : 5 Occupation : 14 : 5 Filiation X Lieux De l'intrigue 20 : 5

4. Analyse du tableau

En observant bien le tableau, nous pouvons remarquer que l'apparence physique, l'occupation, la présence d'un frère nommé Théo ainsi que les lieux sont particulièrement significatifs pour l'identification des personnages. Le personnage écrivain, identifié Jack, traverse réellement la frontière fictionnelle de certains romans. Malgré de petites différences, nous considérons que Jack se retrouve dans *Faites de beaux rêves*, *Volkswagen blues*, *La tournée d'automne*, *Les yeux bleus de Mistassini*, *La traduction est une histoire d'amour* et *L'anglais n'est pas une langue magique*. Nous gardons certaines réserves au sujet de Teddy dans *Les grandes marées* et de Jack dans *Chat sauvage*. La raison en est fort simple : le manque d'informations selon les critères établis nous force à un jugement de présomption. Ainsi, nous pourrions dire qu'il s'agit davantage d'une quasi-identité. De plus, nous avons décidé de laisser de côté le personnage écrivain de *Mon cheval pour un royaume* et celui du *Cœur de la baleine bleue*. Dans le premier cas, le personnage est anarchiste, ce qui ne coïncide pas avec le personnage avec lequel nous sommes familiers. De plus, il porte un nom totalement différent : Pierre Delisle. Dans le *Cœur de la baleine bleue*, le personnage écrivain se nomme Noël et toutes les informations relatives aux critères ne coïncident pas avec celles dont il a été question précédemment. Néanmoins, les lieux de ces deux romans, le Vieux-Québec et Cap-Rouge permettent de les lier aux autres. Ainsi, il est possible

de dire que les lieux, dans les romans de Poulin, sont le pont entre les différentes frontières fictionnelles.

À la lumière de l'analyse des deux personnages masculins principaux des romans de Jacques Poulin, nous pouvons espérer que le brouillard qui entoure leur identité s'est partiellement dissipé. Somme toute, malgré les incertitudes évidentes, l'impression de déjà vu persiste avec raison, car il y a bel et bien un phénomène de transfictionnalité qui traverse l'œuvre de Poulin. Dans les deux derniers romans, cette transfictionnalité est incontestable. Comme nous l'avons déjà dit, dans *L'anglais n'est pas une langue magique*, la héroïne expose la fin de *La traduction est une histoire d'amour* afin d'expliquer la présence de certains personnages qui sont présents dans le douzième roman. C'est le cas pour Jack, Marine et Limoilou. De plus, Poulin lui-même, lors de certaines entrevues, confirme cette transfictionnalité en précisant que ce dernier roman n'est aucunement une suite au précédent même si trois personnages reviennent, ce qui respecte les conditions théoriques de la transfictionnalité. Outre les personnages de ces deux romans dont la transfictionnalité est claire et confirmée, celle des autres personnages n'est pas si évidente à saisir. Curieusement, cette clarté dans les deux derniers romans, à notre avis, enlève un certain charme à l'écriture poulinienne à laquelle nous sommes habitués.

CONCLUSION

Afin d'établir la typologie des personnages des romans de Poulin, nous avons choisi des critères qui, au départ, nous apparaissaient des plus pertinents – le nom, l'apparence physique et la profession – mais qui se sont avérés plus ou moins efficaces. Par exemple, dans le cas de Jack, certains personnages se ressemblaient sans porter le même nom. Par conséquent, nous devions approfondir l'analyse afin de nous assurer de leur identité. Par exemple, ce n'est qu'avec les autres critères que nous pouvions faire le lien entre Jack de *Volkswagen blues* et Amadou de *Faites de beaux rêves*. De plus, l'occupation des personnages se ressemble toujours, certes, mais elle n'est que semblable pour quelques personnages, comme Amadou ou Jack de *Chat sauvage*, où nous retrouvons un commis aux écritures et un écrivain public. En ce qui concerne Jimmy, l'écart temporel qui sépare les trois personnages rend l'identification presque impossible, car plusieurs critères, comme l'occupation et la description physique, s'avèrent inutiles. Les liens familiaux nous semblaient fort intéressants pour l'identification des personnages, nous en avons donc fait un critère. Ils l'étaient dans la mesure où il s'agissait de Théo, le frère de Jack. Les autres membres de la famille des personnages, lorsqu'il en était question, n'étaient pas aussi utiles. Nous pouvons aussi souligner les expressions particulières de

certaines personnages, comme le mot « zouave » qui ressemble à un écho dans certains romans. À un autre niveau, nous retrouvons des détails récurrents, par exemple des personnages secondaires qui ne sont présents que le temps d'un court chapitre ou encore la présence de chats d'un roman à l'autre qui remplissent tous la même fonction. D'une certaine façon, nous avons l'impression que les chats montrent aux personnages comment vivre. Ces petits détails nous gardent dans des lieux communs, ce qui entretient l'impression de déjà vu, de connu, voire de flou typiquement poulinien. Ce qui, en fait, lie réellement les personnages de tous les romans, ce sont les lieux. Curieusement, ce critère nous apparaissait, au départ, plutôt secondaire. Mais en observant les romans de plus près, nous avons remarqué que tous les lieux importants dans l'œuvre poulinienne, le Vieux-Québec, Cap Rouge, la frontière américaine, le chalet de l'enfance, le Mont-Tremblant et bien sûr le voyage sur la piste de l'Oregon, lient chacun des livres. Les critiques avaient d'ailleurs observé ce phénomène en déclarant Poulin auteur de la ville de Québec.

Lors d'une entrevue accordée à la revue *Nord* en 1972, Poulin savait déjà très bien qu'un lien unissait ses romans, mais il en parlait d'une façon plutôt évasive :

Je suppose qu'il y a un lien, une progression entre les livres que j'ai écrits. Mais je suis tout à fait incapable d'apercevoir ce lien, pour la simple raison que j'écris de façon instinctive. J'aimerais bien savoir où je vais, mais je n'en ai pas la moindre idée. La prochaine fois que je

rencontrerai un spécialiste en littérature québécoise, je lui poserai la question¹.

Aujourd'hui, nous pourrions affirmer que ce qui lie les douze romans de Jacques Poulin, c'est la transfictionnalité, mais une transfictionnalité particulière à son écriture, à ce style qu'il considère tellement important. Nous retrouvons la transfictionnalité dans toutes les parcelles de l'écriture de Poulin, ce qui explique pourquoi les critiques la voient même où elle n'est pas. De plus, le silence de l'auteur devant les questions formelles des critiques contribue à ce flou. C'est peut-être parce qu'il se plaît à dire que les livres appartiennent aux lecteurs lorsqu'ils sont publiés. Nous croyons que Poulin crée des mondes possibles dans lesquels ses personnages évoluent toujours dans les mêmes lieux, à des âges différents et présentant des caractéristiques plus ou moins similaires. Bref, la transfictionnalité poulinienne est unique et propre à son style. Elle devient sa poétique scripturale, ce que l'amateur des romans pouliniens apprécie tant.

La transfictionnalité selon Richard Saint-Gelais suppose que certaines entités fictives traversent les frontières du texte pour se retrouver dans d'autres textes. Pour lui, il faut établir des critères afin d'identifier ces entités. Par conséquent, la transfictionnalité nécessite l'encyclopédie du lecteur. En fait, le

¹ Rachel Cloutier, Rodrigue Gignac, Vincent Nadeau et Richard Plamondon, « Entrevue avec Jacques Poulin », *Nord*, no 2, 1972, p. 9.

chercheur doit trouver des critères qui lui semblent pertinents, mais ils ne le sont pas nécessairement. Par exemple, au début de cette recherche nous croyions que les lieux étaient un critères de second ordre et il s'est avéré que c'était un critère fondamental pour une analyse transfictionnelle de l'œuvre de Jacques Poulin. Cette façon de concevoir la théorie de la transfictionnalité nous apparaît imprécise.

Pour nous aussi, la transfictionnalité réside dans la traversée des entités fictives d'un texte à l'autre. Mais, à nos yeux, elle existe avec ou sans la participation du lecteur, car la transfictionnalité est le résultat d'une volonté auctoriale, qu'il s'agisse d'une œuvre d'un même auteur ou de plusieurs auteurs. C'est toujours l'auteur qui décide de reprendre certains éléments de fictions antérieures. L'analyse de l'œuvre de Poulin nous a montré l'importance de l'auteur, ce qui, sans être mis totalement de côté par les chercheurs, semblait être de moindre importance. En outre, la transfictionnalité nous apparaît plus intéressante si elle est le résultat d'un seul auteur, d'un imaginaire unique, comme chez Jacques Poulin. Si l'auteur est habile, comme c'est le cas pour Poulin, il est fascinant de voir que malgré la reprise d'éléments similaires, les histoires sont toujours aussi imaginatives. Pour être transfictionnelles, les entités, malgré leur transformation possible lors de leur passage d'un texte à l'autre, doivent traverser avec leur mémoire et c'est à partir des souvenirs des personnages (des souvenirs d'enfance, des lieux fréquentés autrefois, des souvenirs de famille, etc.) qu'il devient possible de définir des critères acceptables pour une éventuelle analyse

transfictionnelle. Ces critères, lors de l'analyse, doivent être mesurés afin que le chercheur puisse déterminer « l'identité transfictionnelle » de la façon la plus précise possible.

De plus, la transfictionnalité, étant donné que les textes qui en font l'objet doivent être clos, se présente pour les entités fictives comme étant des mondes possibles dans lesquels elles évoluent. Nous avons pu le constater avec le personnage Jimmy qui semblent revenir à des âges différents, à des étapes différentes de sa vie. Un monde possible peut aussi être créé lorsque le personnage transfictionnel devient un personnage secondaire. Il gravite donc autour du monde du personnage principal, comme c'est le cas dans *L'anglais n'est pas une langue magique* ou dans *La tournée d'automne*. De plus, dans l'œuvre de Poulin, ce qui unit davantage les personnages, ce sont les lieux et, la majorité du temps, ces lieux sont liés aux souvenirs.

Nous avons choisi les personnages Jim et Jack pour réaliser cette analyse transfictionnelle pour plusieurs raisons. D'une part, la critique nous offrait déjà un portrait potentiel d'une transfictionnalité poulinienne. D'autre part, cette présentation de la critique nous semblait être problématique, ce qui a sans contredit piqué notre curiosité. Les critiques associaient parfois certains personnages qui selon nous ne pouvaient être les mêmes. Ainsi, nous voulions tenter de faire la lumière sur l'identité de ces personnages. De plus, nous devions

circonscrire notre recherche et, par conséquent, nous limiter à ces deux personnages. Il est évident que plusieurs autres personnages auraient mérité notre attention pour une étude transfictionnelle.

Marie fait partie de ces personnages qui semblent revenir dans quelques romans. Encore une fois, les critères auraient été les mêmes que ceux pour l'analyse de Jim et de Jack : le nom, l'apparence, l'occupation, la filiation et les lieux.

Les informations au sujet de Marie sont toujours partielles. Dans l'ensemble des romans, il existe six personnages prénommés Marie. Nous pouvons les retrouver dans *Jimmy*, *Le cœur de la baleine bleue*, *Les grandes marées*, *Le Vieux Chagrin*, *La tournée d'automne* et *Chat sauvage*. À deux reprises, l'orthographe du nom change. Dans le roman *Jimmy*, le nom est écrit sous sa forme anglaise : Mary ; dans *Le Vieux Chagrin*, la morphologie du nom passe de Marie K. à Marika. Il existe bien un septième personnage qui se rapproche des autres par son prénom. Dans *La traduction est une histoire d'amour*, la narratrice se nomme Marine, personnage que nous retrouvons dans *L'anglais n'est pas une langue magique*. Cette dernière semble se distinguer des autres par son prénom, certes, mais par sa profession (elle est traductrice), ses origines (elle est Irlandaise) et sa filiation.

Nous faisons connaissance avec la première Mary dans *Jimmy*. Elle est alors une enfant. Dans *Les grandes marée*, la mère de Marie est une nageuse de longue distance comme celle de Mary dans *Jimmy*. Dans *Le cœur de la baleine bleue* et dans *Chat sauvage*, Marie est serveuse dans un restaurant et son apparence physique est semblable : cheveux roux et tâches de rousseurs. Bref, Marie est un autre personnage poulinien qui mériterait d'être observé plus attentivement, car nous croyions qu'elles ne sont pas toutes les mêmes. En fait, il y aurait probablement trois couples de Marie, mais il faudrait analyser les personnages selon les critères de façon plus approfondie, comme nous l'avons fait avec les personnages Jim et Jack.

Certes, si les principaux personnages reviennent dans quelques romans, certains personnages secondaires, voire de passage, ont attiré notre attention. Parfois, les critères préalablement établis sont inutiles, car les informations sur eux sont insuffisantes. Toutefois, cette impression de déjà vu d'un roman à l'autre n'est pas moins présente.

Limoilou est un personnage qui revient à quelques reprises. Tout comme Jack, Teddy, ou Amadou, Limoilou est un surnom. On retrouve les personnages qui portent ce nom dans les romans *Faites de beaux rêves*, *La traduction est une histoire d'amour* et *L'anglais n'est pas une langue magique*. Nous savons déjà que Limoilou, dans les deux derniers romans, est le même personnage, car Poulin l'a

confirmé. Simon est aussi un personnage qui semblent revenir dans plus d'un roman. Nous l'avons découvert dans *Mon cheval pour un royaume* et nous le retrouvons, peut-être, dans *Le cœur de la baleine bleue*. Dans *Volkswagen blues*, la Grande Sauterelle parle d'un professeur de philosophie qui a tout abandonné, ce qui nous fait bien sûr penser à Simon dans le premier roman de Poulin. De plus, Poulin a déclaré lors d'une entrevue que, dans son prochain roman, le treizième, nous retrouverons probablement la Grande Sauterelle. Nous pourrions aussi discuter à propos d'une petite fille, qui est coiffée de tresses et dont le grand-père est malade. Nous voyons une enfant semblable dans deux romans : *Les yeux bleus de Mistassini* et *La traduction est une histoire d'amour*. La dernière entité que nous avons relevée et qui semble intéressante, mais des plus confuses, est sans doute les félins présents dans tous les romans. Matousalem en est un bon exemple. Non seulement il est un chat dans *Les grandes marées* et dans *Chat sauvage*, mais dans *Faites de beaux rêves* c'est un personnage humain.

Le treizième livre de cet auteur, qui paraîtra prochainement, comme nous l'avons déjà dit, mettra en scène un personnage déjà connu et qui reviendrait pour la première fois. Il nous tarde de savoir quels personnages évolueront avec la Grande Sauterelle et surtout dans quel lieu...

BIBLIOGRAPHIE

1. Romans de Jacques Poulin

POULIN, Jacques, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, 1967.

POULIN, Jacques, *Jimmy*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, coll. « Babel », 1999 [1969].

POULIN, Jacques, *Le cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1979 [1971].

POULIN, Jacques, *Faites de beaux rêves*, Montréal, Éditions Bibliothèque québécoise, 2003 [1974].

POULIN, Jacques, *Les grandes marées*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, coll. « Babel », 1995 [1978].

POULIN, Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1989 [1984].

POULIN, Jacques, *Le Vieux Chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, coll. « Babel », 1995 [1989].

POULIN, Jacques, *La tournée d'automne*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, coll. « Babel », 1996 [1993]

POULIN, Jacques, *Chat sauvage*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, 1998.

POULIN, Jacques, *Les yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, 2002.

POULIN, Jacques, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, 2006.

POULIN, Jacques, *L'anglais n'est pas une langue magique*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, 2009.

2. Études théoriques

ARANDA, Daniel, « Personnage récurrent et transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 251-273.

AUDET, René, « Poursuivre, reprendre. Enjeux narratifs de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 327-347.

AUDET, René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000.

AUDET, René, « Colloque 99, Frontières de la fiction : commentaire », [En ligne], <http://www.fabula.org/forum/colloque99/250.php>, (13 juillet 2009).

BESSION, Anne, « Le cycle objet du cycle. Transfictionnalité et réflexivité chez Will Self et Antoine Volodine », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 179-198.

DAUNAIS, Isabelle, « Condition du personnage transfictionnel », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 349-361.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, du Seuil, coll. « Points », 1992.

HÉBERT, Pierre, Jacques Poulin. *La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997.

MIRAGLIA, Anne Marie, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiatic, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993.

RABAU, Sophie, « Transfictionnalité d'Homère », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 291-309.

RYAN, Marie-Laure, *Atelier de théorie littéraire : des mondes possibles aux univers parallèles*, www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26grave, [En ligne], (19 juillet 2008).

SAINT-GELAIS, Richard, « Contours de la transfictionnalité », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 5-25.

SAINT-GELAIS, Richard, « Personnage et transfictionnalité », dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La fabrique du personnage*, Éditions Champion, 2007, p.269-286.

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans René Audet et Alexandre Gefen, *Frontières de la fiction*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 46-76.

XANTHOS, Nicolas, « Les retours de Saint-Aldor. Transfictionnalité et poétique chez Gaétan Soucy », dans René Audet et Richard Saint Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 231-247.

3. Réception critique

[ANONYME], « Un parfum discret de polar », *Le Soleil*, dimanche 15 mars 1998, p. B10.

BERTIN, Raymond, « Jacques Poulin le roman à l'imparfait » *Voir*, 12 au 18 mars 1998, p. 39-40.

CHARTRAND, Robert, « L'exil comme un chez-soi », *Le Devoir*, 21 et 22 mars 1998, p. D3.

CLOUTIER, Rachel, GIGNAC, Rodrigue, NADEAU, Vincent, PLAMONDON, Richard, « Entrevue avec Jacques Poulin », *Nord*, no 2, 1972, p. 9-29.

CRÉPEAU, Jean-François, « Jacques Poulin, un romancier et son double », *Le Canada français*, 25 mars, 1998, p. B10.

DESMEULES, Christian, « Jacques Poulin et la petite musique des mots », [En ligne], <http://www.ledevoir.com/2006/03/25/105124.html>, (Le 19 juin 2009).

DESMEULES, Christian, « Jacques Poulin : le roman et l'art du rapailage », [En ligne], <http://www.ledevoir.com/2009/03/21/240809.html>, (le 26 mars 2009).

DROUIN, Serge, « Rédiger la réalité », [En ligne], <http://www.canoe.com/divertissement/livres/nouvelles/2009/04/17/9147906-jdq.html>, (Le 19 juin 2009).

FORTIN, Marie-Claude, « Jacques Poulin : simplicité volontaire » [En ligne], <http://www.cyberpresse.ca/arts/livres/200811/09/01-37806-jacques-poulin-simplicite-volontaire.html>, (Le 19 juin 2009).

FORTIN, Marie-Claude, « L'homme de verre », [En ligne], <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=10&article=24051>, (Le 19 juin 2009).

GAUDREAU, Hélène, « Jacques Poulin, *L'anglais n'est pas une langue magique* », *Nuit blanche*, Été 2009, p. 12.

GAUVIN, Lise, « Une voix discrète », *Le Devoir*, 29 avril 1978, p. 33.

GUY, Chantal, « Jacques Poulin : de livres et d'eucalyptus », *La Presse*, 22 mars 2009.

HÉBERT, François, « Deux maîtres livres, issus de l'humour du cœur », *Le Devoir*, 12 mai 1984, p. 25.

JANELLE, Claude, « Des enfants perdus dans le grand monde », *Le Jour*, 24 août 1974, p. 12.

LAPORTE, Jean-Pierre et THOMAS, Yves, « Entretien avec Jacques Poulin, *Voix et images*, no 43, Automne 1989, p. 8-14.

MARCOTTE, Gilles, « *Chat sauvage* », *L'Actualité*, 15 juin 1998, p. 97.

MARTEL, Réginald, « Poulin : la vérité même d'un art du roman », *La Presse*, 15 mars 1998, p. B2.

MARTEL, Réginald, « L'Amérique entre rêve et violence », *La Presse*, 12 mai 1984, p. D3.

MONTPETIT, Caroline, « Livres : retour à Québec – Jacques Poulin », [En ligne], <http://www.ledevoir.com/2002/10/26/11953.html>, (Le 19 juin 2009).

OUELLET, François, « Jacques Poulin, *La traduction est une histoire d'amour* », *Nuit blanche*, Automne 2006, p. 31.

ROY, Monique, « *Chat sauvage* », *Châtelaine*, Juin 1998, p. 24.

SOULIÉ, Jean-Pierre, « Jacques Poulin après *Volkswagen blues*. D'abord une histoire d'amour », *La Presse*, 7 juillet 1984, p. B3.

TREMBLAY, Odile, « Écrivain-chat », *Le Devoir*, 8 et 9 novembre 2009, p. E2.

VILLENEUVE, Marie-Paule, « L'essentiel : écrire », *Le Droit*, Ottawa-Hull, 14 mars 1998, p. A35.