

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR  
LUC LAVOIE**

**L'INTERTEXTUALITÉ DANS *CHAT SAUVAGE*  
DE JACQUES POULIN À LA LUMIÈRE DE LA  
QUESTION DU PÈRE**

**10 FÉVRIER 2006**



### *Mise en garde/Advice*

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iii
AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS .....	iv
INTRODUCTION .....	6
CHAPITRE 1	
MISE EN PLACE DE L'INTERPRÉTATION.....	19
CHAPITRE 2	
L'INTERTEXTE UNE SAISON ARDENTE.....	36
CHAPITRE 3	
L'INTERTEXTE PLEINS DE VIE.....	56
CHAPITRE 4	
L'INTERTEXTE UNE PRIÈRE POUR OWEN.....	75
CHAPITRE 5	
L'INTERTEXTE LE VIEUX QUI LISAIT DES ROMANS D'AMOUR .....	94
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	116

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous allons montrer comment, grâce aux théories sur l'intertextualité telles que définies par Michaël Riffaterre, quatre romans cités à l'intérieur de *Chat sauvage* de Jacques Poulin nous aident à mieux comprendre ce roman. En fait, cette démarche interprétative vient compléter notre lecture du roman. De façon plus concrète, l'intertextualité vient ajouter une valeur interprétative à « la question du Père », telle que proposée par François Ouellet dans *Passer au rang de Père*. Considérant qu'écrire c'est se positionner comme fils vis-à-vis du père, la pratique intertextuelle présente dans le roman de Poulin, par le biais du narrateur Jack, démontre qu'une quête subite s'enclenche à partir du moment où celui-ci laisse entrer dans sa vie un vieil homme qui ressemble étrangement à son père biologique. L'effet nouveau de cette quête viendra perturber de façon subtile et douce sa relation avec Kim, la femme qui partage sa vie au début du roman.

La venue de quatre intertextes, que nous avons sélectionnés pour leur signification particulière à l'intérieur de « notre » lecture du roman, vient démontrer, d'un point de vue symbolique, comment la quête de Jack n'aboutira pas. C'est à l'intérieur du schéma oedipien que toute cette dynamique symbolique est perceptible. Jack est en position d'enfant symbolique alors que sa quête tentera de le déplacer au rang de père.

Le premier intertexte, *Une saison ardente* de Richard Ford, viendra montrer comment la présence du père est subtilement évincée par le narrateur Jack, qui ne veut pas passer au rang de père. Le deuxième intertexte, *Pleins de vie* de John Fante, viendra renforcer cette figure paternelle que Jack tente d'évincer. Cette figure sera amenée par Macha, fille adoptive potentielle de Jack. De son côté, le troisième intertexte est le plus important. Une prière pour Owen, de John Irving, se veut celui qui officialise la mort de la mère. Car si le père était revenu officiellement avec Fante, jamais la mère n'avait subi le même sort. C'est pourtant ce qui se passe avec l'arrivée de cet intertexte. La mère du narrateur d'Irving est brutalement tuée. Cet intertexte revêt une grande importance parce qu'il survient au même moment où Kim est victime d'un acte de violence; ce qui changera beaucoup de choses dans sa vie, entre autres la place symbolique de Jack...

De son côté, le dernier intertexte, *Le vieux qui lisait des romans d'amour* de Luis Sepulveda, viendra officialiser les différents changements symboliques de rôles puisque c'est Kim qui recommande sa lecture à Jack. C'est aussi avec ce roman que se termine l'œuvre de Poulin. La quête de Jack échoue.

## AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS

En guise d'avant-propos, j'aimerais dire dans quel contexte j'ai choisi *Chat sauvage* de Jacques Poulin et ce qui me reste de toute cette démarche interprétative que représente ce mémoire. En fait, il n'y pas de réponses précises, mais plutôt un ensemble de circonstances hasardeuses et de rencontres fortuites qui m'ont amené à choisir ce livre plutôt qu'un autre. Pour tout dire, je reprendrai un vieux cliché, mais je crois, le plus sincèrement du monde, que ce n'est pas moi qui a choisi l'œuvre, mais l'œuvre qui m'a choisi.

D'abord, j'ai sélectionné ce roman dans le cadre de mon premier séminaire à la maîtrise, un séminaire sur l'intertextualité animé par François Ouellet. Parce que j'avais déjà lu *Le vieux chagrin*, du même auteur, je ne me suis pas posé de questions et j'ai d'emblée choisi *Chat sauvage* de Poulin. Et ce, sans savoir tout ce que ce livre si petit, et en apparence si simple, pouvait m'apporter comme possibilités d'interprétation et, surtout, en tant qu'être humain. Sans savoir que l'intertextualité me mènerait vers la question du Père, c'est toute ma vie qui s'en est trouvée modifiée et, je dirais même, bouleversée. Je crois, sans pouvoir nécessairement l'expliquer de façon concrète et précise, que ce livre peut nous apprendre énormément de choses sur ce que nous sommes vraiment. Je dirais qu'il engendre un questionnement existentiel et fondamental qui passe nécessairement par une remise en question de sa propre personne et des valeurs les plus fondamentales qui ont influencé notre vie jusqu'à ce jour. Il suscite un travail d'introspection majeur qui nous fait voir la vie, inévitablement, autrement. C'est toute la vie qui est contenue dans ces 200 pages.

Ensuite, j'aimerais profiter de ce court texte pour remercier les personnes qui m'ont soutenu pendant tout ce long et ardu travail. En effet, je dis merci à mon directeur de mémoire, François Ouellet, qui a été un guide exceptionnel dans tout ce processus. Il a su me guider et me soutenir dans les moments les plus durs. Merci encore une fois.

Je tiens à remercier tous les gens de ma famille qui pourront enfin soupirer et dire que ma maîtrise est terminée. Je dis merci particulièrement à mes parents, M. Camil Lavoie et Mme Clémence Villeneuve, qui m'ont toujours encouragé et qui ont toujours su (peut-être inconsciemment) que je ferais des études supérieures... Je remercie aussi, et de façon particulière, mon oncle, Réal Lavoie qui a corrigé et colligé mon texte et m'a soutenu moralement, étant aussi déjà passé par là. Donc, à ces gens de ma famille immédiate, merci.

Pour conclure, je remercie de façon « indirecte » tous les gens qui ont influencé ma vie à ce jour. À mes amis, mes anciens professeurs, ma famille un peu plus éloignée, mes collègues de travail, ma copine, etc. Sans tous vous nommer je vous dis merci de votre support

## INTRODUCTION

Ce mémoire de maîtrise porte sur l'avant-dernier roman de Jacques Poulin, *Chat sauvage*. Publié en 1998, ce roman est intéressant pour la sobriété de son écriture et la douceur de ses mots. Mais pourquoi Jacques Poulin? D'abord peut-être parce que l'homme me ressemble un peu : « Pas bavard, peu prolifique, Poulin n'encombre pas l'institution littéraire de son personnage, de ses interventions publiques. » (Mailhot, 1985 : p.3) Il faut surtout souligner que son œuvre, bien qu'effacée dans le paysage littéraire québécois, est de première force, et qu'elle n'a pas passé inaperçue aux yeux des critiques, puisque l'auteur a remporté plusieurs prix, dont le Prix de la Presse en 1974 pour *Faites de beaux rêves* et le Prix du Gouverneur général en 1978 pour *Les grandes marées*. Il gagne aussi le Prix Québec-Belgique en 1984 pour *Volkswagen blues*, le Prix Québec-Paris en 1986, et le Prix France-Québec pour *Le vieux chagrin* en 1991. Toutefois, c'est en 1995 qu'il reçoit le prix le plus important de sa carrière, le Prix Athanase-David, plus haute distinction accordée par le Gouvernement du Québec à un écrivain pour l'ensemble de son œuvre. Néanmoins, l'auteur reste effacé et sobre, comme le note Gilles Marcotte : « parmi les écrivains qui comptent, dans le Québec d'aujourd'hui, Jacques Poulin est probablement celui sur lequel on a écrit le moins d'articles, d'études, de thèses » (Marcotte, 1979 : p.23). Il faut ajouter à cette dernière citation le fait que, depuis la parution de cet article, il y a plus de vingt ans, les choses ont considérablement changé; l'œuvre de Poulin est de plus en plus étudiée et

*Volkswagen blues* est devenu, avec le temps, un roman-culte qu'on étudie beaucoup dans les cégeps et les universités québécoises, et même ailleurs dans le monde.

Cette œuvre a aussi été choisie pour son apparente facilité et, plus tard, sa grande complexité cachée. Ce n'est qu'une fois à l'intérieur de l'œuvre qu'on peut se rendre compte que tout le sens ne nous est pas donné sur un plateau d'argent. Pour citer de nouveau Gilles Marcotte, « cette œuvre d'apparence si légère se révèle hantée, traversée, par la problématique essentielle de la modernité. Par sa forme encore plus que par ses thèmes, elle dit que la parole, l'écriture comportent les risques les plus graves parce qu'elles ne reposent plus sur aucune convention, aucune tradition. » (p.23) En fait, si Poulin soulève de grandes questions existentielles, il n'y répond que partiellement, faisant errer ses personnages dans leur solitude et leurs interrogations sans fin. Comme le dit Laurent Mailhot : « Sont-ils adultes ou enfants? Ils mentent comme ils respirent. » (Mailhot, 1986 : p.4). Notre mémoire de maîtrise proposera une autre porte d'entrée vers la compréhension de l'œuvre de Poulin.

Depuis quelques années, les travaux sur Jacques Poulin sont de plus en plus nombreux. On semble apprécier son œuvre à sa juste valeur. Parmi toutes les études qui lui ont été consacrées, celles de Pierre Hébert et d'Anne Marie Miraglia seront commentées dans ce mémoire parce qu'elles recoupent indirectement la problématique de notre interprétation (qui sera présentée un peu plus loin). En fait, pour bien comprendre Poulin, il faut auparavant avoir lu ces deux ouvrages théoriques. Tous les deux parlent de Jacques Poulin



comme d'un grand écrivain. Miraglia se sert directement de l'intertextualité alors qu'Hébert se sert de l'espace amoureux. Les deux nous offrent une interprétation de l'ensemble de l'œuvre de Poulin. Nous nous servirons de ces deux repères théoriques pour compléter notre vision intertextuelle du roman que nous étudierons. Voyons ce que disent ces deux chercheurs sur l'œuvre poulinienne.

***Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*** de Pierre Hébert

Dans *Jacques Poulin, la création d'un espace amoureux* publié en 1997, Pierre Hébert parle de Jacques Poulin comme d'un auteur majeur au Québec. Il analyse l'ensemble de l'œuvre littéraire, de *Faites de beaux rêves* publié en 1978 jusqu'à *La tournée d'automne* publié en 1993. L'analyse n'aborde pas les deux derniers romans de Poulin que sont *Chat sauvage* et *Les yeux bleus de Mistassini*. Il montre comment se construit, d'un roman à l'autre, le discours amoureux, l'exploration des rapports entre l'homme et la femme. Selon lui, les personnages n'ont qu'un seul et unique but, la quête du bonheur. D'un roman à l'autre, la structure amoureuse se précise à travers une saisie, par l'auteur, de *l'espace* : « Petit à petit, on verra s'édifier un espace où se dit, se vit le rapport amoureux entre l'homme et la femme. » (Hébert, 1997:13) Selon Hébert, il faut saisir l'ensemble de l'œuvre par l'entremise de ce « modèle spatial du monde artistiquement créé » dans le but d'en arriver à la création d'un espace amoureux. Cet espace amoureux est directement lié à la présence féminine à l'intérieur des romans.

Selon l'auteur, l'œuvre poulinienne regroupe trois types de femme : la femme fuyante (romans 1 à 4 : *Mon cheval pour un royaume*, *Jimmy*, *Le cœur de la baleine bleue*, *Faites de beaux rêves*), la femme présente / absente (romans 5 et 6 : *Les grandes marées* et *Volkswagen blues*) et la femme présente (romans 7 et 8 : *Le vieux Chagrin* et *La tournée d'automne*). L'auteur précise : « Ainsi [...] les femmes y sont des femmes-enfants ou des mères plutôt que des maîtresses et des amantes. » (p.190) Une fois la femme bien campée, le critique s'attaque au côté esthétique de l'axe structurant, c'est-à-dire l'espace. Hébert dégage trois états de l'espace correspondant chacun à un type de femme.

Dans les faits, l'espace n'est pas seulement un lieu qui donne un point de repère à la réalité, c'est une textualisation des lieux. Les lieux sont « donnés » et l'espace est, par la suite, « construit ». D'un roman à l'autre, Hébert s'est efforcé d'intégrer les lieux à l'intérieur d'un espace dont on pouvait dégager une interprétation. Dès cette constatation effectuée, l'auteur associe les différents types de femme aux différents espaces des textes, afin de mesurer l'aboutissement ou non de la quête du bonheur du héros.

Par conséquent, il est possible d'associer chaque type de femme à un espace précis. Pierre Hébert dresse le tableau suivant :

<b>Romans 1-4</b>	<b>Romans 5-6</b>	<b>Romans 7-8</b>
Femme fuyante	Femme présente / absente	Femme présente
Individu	Collectivité	Couple
Représentation de l'espace	Espace de la représentation	Espace amoureux

Les quatre premiers romans mettent en scène les rapports humains fondamentaux, différentes « enclaves signifiantes » évoquent une manière d'être qui est figurée dans et par l'espace. L'auteur nous parle ici des différents mouvements de lieu qui s'articulent de façon nord-sud. De ces déplacements de personnages découle une manière de vie équilibrée.

Les deux romans suivants nous montrent une toute autre façon d'aborder l'espace. Dans ces romans l'espace englobe tout le récit, mais mène à des disjonctions. Le changement d'espace s'impose comme encadrement de toutes les autres données représentées. On passe de la représentation de l'espace à l'espace de la représentation. Dans *Les grandes marées*, par exemple, la structure de l'île enserre tous les autres éléments du récit.

De leur côté, les deux derniers romans inventent carrément un nouvel espace puisque la femme doit être vue pour que l'espace amoureux se crée : Jim doit voir Marika. Le tout se poursuit dans *Tournée d'automne* où la dynamique nord / sud prend tout son sens à partir du moment où la femme a été aperçue. Dans ces deux derniers romans, « l'espace

est maintenant devenu langage littéraire, esthétique de l'amour » (p.185). En terminant, Pierre Hébert fait la réflexion suivante : « La création d'un espace, d'un paysage amoureux m'a semblé une voie appropriée pour rendre compte de cette œuvre où, paradoxalement, les personnages s'aiment...sans jamais se le dire. » (p.195)

L'analyse de Pierre Hébert retient particulièrement notre attention en ce qui concerne la présence féminine. Si on considère que la femme est de plus en plus présente, dans chacun des romans du célèbre auteur québécois, force nous est de constater que, lorsqu'on arrive à *Chat sauvage*, la femme peut être considérée comme « ancrée », c'est-à-dire qu'elle est présente sous différentes formes (mère, maîtresse, fille, enfant), et que ces formes sont simultanément toutes présentes dans l'œuvre. En effet, dans le roman qui nous intéresse, le personnage de Kim sera au cœur même de l'interprétation, car ce sera par son « changement de vie » que les autres personnages verront leur rôle dans l'anecdote changer aussi. Le livre d'Hébert ne parle pas de ce roman parce qu'il n'était pas encore publié en 1997. Comme nous le mentionnerons un peu plus loin, lorsque notre roman commence, la situation conjugale de Jack et Kim est tout ce qu'il y a de plus « traditionnelle » et « conventionnelle », c'est-à-dire un homme et une femme d'un certain âge vivant ensemble et ayant des relations sexuelles. Considérant ce rôle de premier plan accordé aux femmes, il faut voir l'œuvre poulinienne comme une recherche du bonheur à deux. Mais, comme nous le démontrerons, la femme « ancrée » ne le sera plus à la fin du roman (cela dans une perspective spatiale que nous n'aborderons pas, mais qui est présente). Comme le dit si bien Hébert, et comme nous serons aussi en mesure de le constater, les personnages de

Poulin s'aiment, mais ne se le disent pas. Dans le cas de notre analyse, cette affirmation est au centre de l'interprétation que nous ferons. En terminant, il faut donc considérer l'analyse d'Hébert comme complémentaire à la nôtre : elle amène, à travers les mêmes thèmes, un point de vue qui enrichira certainement notre propre analyse.

***L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*** d'Anne Marie Miraglia

Publié en 1993, cet essai d'Anne Marie Miraglia se veut une contribution au discours général sur l'altérité. Comment définir ce concept d'altérité ? Se basant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine, où le lecteur est vu comme un participant actif au processus de communication qu'est l'acte d'écriture, l'auteure conceptualise l'Autre comme l'*interlocuteur*, c'est-à-dire celui qui se définit par rapport à un locuteur, dans le contexte d'un échange verbal. À l'intérieur de l'œuvre poulinienne, la présence de l'Autre désigne deux choses très précises : l'inscription de l'interlocuteur et la présence de textes d'autrui.

L'originalité de cette étude consiste à étudier l'œuvre de Poulin à la lumière de la communication littéraire et pour faire ressortir l'altérité positive qui caractérise le texte poulinien et dont les éléments clés sont la figure du lecteur et de la lecture ainsi que leurs répercussions sur le fonctionnement du texte. (Miraglia, 1993 : p.13)

De façon plus précise, selon l'auteure, l'intertextualité est un phénomène qui prend sens en fonction d'un lecteur. Elle est très claire, l'auteur n'est pas mort, faisant ici référence à l'article de Roland Barthes, « La mort de l'auteur ».

En fait, ce livre privilégie le concept de dialogisme tel que Bakhtine le définit.

Cet ouvrage cherche avant tout à mettre en relief l'importance de la figure du lecteur et de l'assimilation du discours d'autrui chez Jacques Poulin afin de souligner l'attention sur l'apport de l'intertextualité et du concept de lecteur-fictif à la compréhension du fonctionnement et de la réception du texte littéraire. (p.17)

Il est donc ici question du fait que le texte poulinien tient compte de la place de l'écrivain dans la société, de la présence du lecteur virtuel et de la nature fondamentalement « sociale » de l'écriture.

De façon plus concrète, le concept du « dialogisme » se manifeste dans le choix des mots, du métarécit et de l'ensemble du texte. Il se manifeste aussi dans la récurrence et l'importance des personnages scripteurs, qui sont la manifestation concrète de l'importance qu'accorde l'auteur à l'écriture et à la lecture. L'assimilation et la transformation du texte d'autrui fait foi de toute cette créativité littéraire. C'est ce que montre aussi *Volkswagen blues*, qui assimile beaucoup de romans américains, de sorte qu'il faut tenir compte de tout le contexte politico-social des romans cités. L'auteur insiste sur ce point, il faut prendre en compte les expériences personnelles de chaque interlocuteur, tout comme son bagage culturel et ses connaissances littéraires. En terminant, Miraglia affirme que les références intertextuelles peuvent être vues comme des façons d'orienter l'interprétation d'un texte. Toutefois, il faut laisser une place non négligeable à l'auteur et au lecteur « plutôt que de constituer de simples procédés autoreprésentatifs exploités uniquement dans le but de mettre en relief pour son propre compte le narcissisme esthétique. » (p.217)

En ce qui nous concerne, la vision d'Anne Marie Miraglia ne nous influencera pas beaucoup puisque ses interprétations découlent davantage des concepts de lecture et d'écriture. Il fallait néanmoins en parler puisque son œuvre est vue comme une percée majeure en ce qui concerne l'intertextualité dans l'œuvre de Jacques Poulin. De façon plus concrète, nous ne tenons pas compte formellement de ces concepts puisque les intertextes auxquels nous faisons référence sont directement cités, ce et ne sollicitent aucunement la culture du lecteur. Dans le pire des cas, le lecteur n'aura pas lu les œuvres citées. À ce moment-là, rien ne l'empêche de le faire. Nous étudierons le rôle de l'intertexte cité à l'intérieur même de l'anecdote.

### **La question du Père**

Nous avons construit notre problématique à partir des travaux de François Ouellet sur la représentation de la figure paternelle dans le roman et des théories de l'intertextualité. En ce qui concerne la figure paternelle, François Ouellet la place au cœur du processus d'écriture romanesque. Ses travaux s'inspirent de la psychanalyse lacanienne. La mise en place de la métaphore paternelle engage le sujet dans un processus de construction identitaire structurant en le faisant accéder à l'univers de la culture et du langage, mais tout cela au prix d'un renoncement au signifiant maternel. L'accès du sujet au langage a pour effet le refoulement de « l'objet phallique ». C'est pourquoi F. Ouellet insiste sur le fait que « prendre la parole, c'est nommer la mère (l'objet perdu), mais c'est *parler le père*. » (Ouellet, 2002 : p.21). Cette loi du discours, F. Ouellet la repère dans tout texte romanesque, à la suite par exemple de Julia Kristeva, qu'il cite : « un récit est en somme la

tentative la plus élaborée, après la compétence syntaxique, de situer un être parlant entre ses désirs et leurs interdits, bref à l'intérieur du triangle oedipien » (p.51). Plus précisément, pour l'auteur François Ouellet, « [é]crire, c'est toujours se définir comme fils vis-à-vis du père, c'est toujours formuler son propre rapport au père. » (p. 51) Dans ce mouvement d'écriture, ce que vise le narrateur d'un roman, c'est de « passer au rang de père », donc passer de la position de fils symbolique à celle de père symbolique. Cela est possible à partir du concept d'identification : il s'agit pour le fils de s'identifier à la figure paternelle afin de pouvoir à son tour assurer son désir envers une autre femme que la mère, mais qui symboliquement en tient lieu.

Nous avons cherché à dégager cette problématique (passer au rang de père) dans le roman de Jacques Poulin, *Chat sauvage*. Nous avons choisi de dégager cette problématique à partir de la pratique intertextuelle à laquelle se livre le narrateur du roman, Jack. En effet, tout au long du roman, le narrateur fait référence à un certain nombre d'œuvres littéraires qui, à notre avis, ont une influence sur le cours du récit. De façon plus précise, le narrateur cite formellement quatre œuvres romanesques américaines.



## **L'intertextualité**

Pour être capable de bien mesurer toute la portée interprétative de ces quatre œuvres, il faut se référer aux théories sur l'intertextualité. En raison de l'absence de consensus terminologique, il faut voir comment nous aborderons cette théorie littéraire. Ce que nous chercherons à faire, c'est de déterminer, le plus scientifiquement possible, comment un texte cité (intertexte) peut faire évoluer la quête des personnages de l'autre texte (texte principal), comment il nous aide à mieux comprendre le roman que nous sommes en train de lire, cela en fonction de la problématique « passer au rang de père ». À l'automne 2001, les étudiants du séminaire sur l'intertextualité de l'UQAC, sous la supervision de François Ouellet, ont rédigé, d'un commun accord, cette définition de l'intertextualité : « Processus d'interprétation (lecteur) et/ou de production (auteur) de la signification d'un texte à partir de traces qui le mettent en rapport avec d'autres textes ». Cette définition, qui est à la fois large et précise, a le mérite de mettre l'accent autant sur la productivité que sur l'interprétation du lien intertextuel. Car l'absence de consensus sur les théories de l'intertextualité est perceptible au niveau de l'acte de lecture vs l'acte d'écriture. Jusqu'à quel point un auteur sait-il qu'il utilise des mots et des textes d'autres auteurs, déjà chargés de sens ? Et jusqu'à quel point le lecteur reconnaît-il ces mots ou textes déjà chargés de sens pour créer lui-même du sens?

Dans un article intitulé « L'intertexte du *Lys dans la vallée* », Michaël Riffaterre parle du concept tel que nous l'abordons à l'intérieur de ce mémoire. Il définit

l'intertextualité comme « le conflit du texte et de l'intertexte. Le texte devient une unité de signifiante, unifiant en un tout symbolique perçu en simultanéité les sens successifs de ses composantes lexicales et syntaxiques. » (Riffaterre, 1983 : 23) Pour l'auteur, tout est question de pouvoir d'interprétation du lecteur face à un texte étranger qui se glisse subtilement à l'intérieur d'un autre. Le lecteur ne peut pas passer sous silence la présence de l'intertexte. Ainsi, « le problème de la représentation dans le *Lys* dépend au contraire d'une intertextualité obligatoire. Obligatoire en ceci qu'on ne comprend pas, ou on ne comprend qu'à moitié, si la lecture du texte n'est pas régie par la présence parallèle de l'intertexte » (p.24) Riffaterre cherche à démontrer que l'interprétation du texte doit découler de l'intertexte parce que lui est lié un système de signes, et que ce système tient son pouvoir exclusivement du lien intertextuel. Fait aussi intéressant, Riffaterre termine son analyse en nous laissant sur une piste d'interprétation qui peut sembler anodine, mais qui nous paraît essentielle : « Il n'est pas exagéré de dire que l'intertexte fonctionne comme l'inconscient de la représentation romanesque. » (p.33) En effet, comme nous le verrons, l'intertextualité contribue significativement à la représentation d'un espace inconscient et permet ainsi d'approfondir le sens complexe d'un roman.

De façon plus spécifique, Riffaterre a défini le concept d'intertextualité obligatoire dans un article intitulé « La trace de l'intertexte », où il oppose à ce concept celui d'intertextualité aléatoire. L'intertextualité aléatoire est directement liée à la compétence du lecteur, à son degré de culture qui lui permet de reconnaître, dans un texte donné, une citation non précisée, un passage plagié ou tout type de rapprochement qu'un texte établit

avec un ou plusieurs autres textes. Ces liens « sont également problématiques dans la mesure où ils sont sensibles à la diachronie vu l'absence de marques formelles. » (Lamontagne, 1992 : 30) À l'opposé, l'intertextualité de type obligatoire ne peut passer inaperçue aux yeux du lecteur « puisqu'elle nécessite un recours à l'intertexte pour résoudre un problème de signification qu'elle pose obligatoirement en présentant une incompatibilité par rapport au contexte » (Lamontagne, 1992 : 31) Pour détecter la présence d'un intertexte, Riffaterre parle d' « agrammaticalité » :

[E]lle peut être lexicale, syntaxique, sémantique [...] elle s'impose au lecteur parce qu'elle lui rend la tâche difficile, parce qu'elle le gêne, mais elle lui fait pressentir qu'à cette difficulté correspond une solution, qu'une norme est la contrepartie de cette anomalie [...] [L'] intertexte n'est alors qu'un postulat, mais le postulat suffit, à partir duquel il faut construire, déduire la signifiante. (Riffaterre, 1980 : 78)

Dans notre mémoire, nous nous situons plus près de l'intertextualité obligatoire, considérant que les œuvres de notre roman sont citées textuellement. Elles n'apparaissent donc pas comme une agrammaticalité, mais comme une évidence : il est impossible de ne pas la voir. Toutefois, il est fort possible qu'une première lecture d'un lecteur peu cultivé n'accorde pas d'importance signifiante à la présence de ces textes étrangers. Ils sont présents et ce n'est pas pour rien, ce que ce mémoire veut démontrer.

## CHAPITRE 1

### MISE EN PLACE DE L'INTERPRÉTATION

#### L'intertexte et le narrateur

Dans le but de bien comprendre le roman *Chat sauvage* et d'en donner une interprétation satisfaisante en regard de la notion d'intertextualité, nous considérons l'intertexte à travers les yeux du narrateur. Plus précisément, nous tenterons de voir ce que le narrateur retient du texte qu'il cite dans son roman.

Comme nous l'avons dit précédemment, le roman de Poulin contient quatre intertextes majeurs, c'est-à-dire que ceux-ci, plus que d'autres, créent davantage de sens par rapport à notre lecture du roman. Ils ont été choisis pour leur signifiante précise dans notre compréhension du roman. Ces intertextes ajoutent à la compréhension du texte en comblant les trous laissés par le texte littéraire; on pourrait même aller jusqu'à dire qu'ils créent un inconscient au narrateur-personnage. Comme nous sommes en présence d'un narrateur-acteur, tout passe par sa voix et tout est filtré par ses yeux. Toute la compréhension du roman prend son sens à partir de la vision de Jack-narrateur. C'est donc dire qu'il nous manque des informations. Jack-narrateur ne sait pas tout, principalement par rapport au personnage de Kim : Quel est son véritable nom? A-t-elle déjà été mariée?

A-t-elle des enfants? Est-elle une prostituée? Quand Kim a-t-elle connu Macha? Des informations importantes sont manquantes et il nous est impossible d'aller les chercher concrètement à l'intérieur de l'anecdote du roman. Il faut donc combler ces vides en proposant une lecture du roman. Et le meilleur moyen que nous ayons trouvé pour combler quelques-uns de ces vides, c'est d'avoir recours aux intertextes signifiants.

### **Présentation des rapports entre Jack et Kim**

Notre lecture de *Chat sauvage* commence par la mise en situation de la relation dite « conjugale » entre Jack et Kim. On peut dire qu'en apparence ils forment un couple tout à fait « ordinaire ». Ils ont tous les deux un certain âge et s'accommodent bien d'un style de vie peu conventionnel, considérant leur métier respectif. Le texte nous informe bien sur la philosophie du couple ainsi que sur leur vie professionnelle ; il nous renseigne aussi sur les circonstances de leur rencontre. Par contre, nous savons très peu de choses sur leur passé émotif respectif.

Pour mieux comprendre la situation qui prévaut entre eux, voyons comment s'est faite leur rencontre :

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. (Poulin, 1998 : 61)

Après s'être remis d'un chagrin d'amour, Jack se met à sortir dans le but de rencontrer quelqu'un. En allant voir une rétrospective de Jean-Paul Lemieux dans un musée, il fait la connaissance de Kim : ils se sont tous deux attardés sur le tableau *Chacun sa nuit*. Après avoir échangé quelques politesses d'usage et avoir discuté du tableau, les deux nouvelles connaissances se laissent. Toutefois, Jack espère revoir Kim, fondant ses espoirs sur la phrase suivante de Kim: « Il faudra que je revienne pour voir le reste. » (p.63)

À partir de cette première brève rencontre, l'esprit de Jack se met à travailler :

Pourtant elle me plaisait bien cette femme. Elle avait une belle voix, calme et profonde, un peu enrouée. Elle voyait de la lumière là où tout semblait noir. Et lorsqu'elle parlait de l'horizon incliné, c'était comme si elle me disait qu'on avait le droit de se sentir un peu de travers dans sa tête.  
(p. 63)

Quelque temps après leur première rencontre, Kim invite Jack chez elle. Dans l'auto, Jack fait la réflexion suivante : « [...] j'étais certain qu'il ne pouvait rien m'arriver de fâcheux. La vie, d'un seul coup, était devenue une chose facile et sans danger. » (p.66) Ce petit bout de paragraphe montre comment, dès leurs premières rencontres, Jack se sent bien en sécurité avec cette femme...comme avec une mère.

Ce n'est qu'une fois chez Kim que les deux nouveaux amis échangent davantage sur leur vie professionnelle.

Je suis une sorte de psychologue [...] Mais je n'essaie pas de rendre les gens normaux. [...] Je veux leur donner la chance d'aller au bout de leurs capacités, sans tenir compte des normes sociales. [...] [E]n ce moment je cherche une méthode qui me

permettrait de m'occuper du corps autant que de l'âme... (p.69)

De son côté, Jack explique : « Je suis une sorte d'écrivain [...]. Un écrivain public. » (p.69) Bien que, dans la réalité anecdotique, ils forment un couple, dans une perspective symbolique il en est autrement c'est la base de notre interprétation. Voici un extrait montrant la « distance conjugale » entre les deux personnages :

Comprenait-elle les raisons pour lesquelles la présence du Vieil Homme me troublait à ce point ? C'était improbable, car elle ne connaissait pas plus mon passé que je ne connaissais le sien, mais sa façon d'écouter était unique [...]. Kim était totalement disponible et n'avait aucun préjugé. [...] [L]es névroses faisaient partie intégrante de la personnalité et servaient à rompre la monotonie de l'existence. (p.58)

À la fin du bref récit de sa soirée « troublante », Jack nomme Kim de cette façon : « Je tournai le dos à mon amie [...] » (p.59)

L'image reviendra lorsque Macha demande à Jack si Kim est sa femme : « Mais non, c'est une amie. » (p.104) Mais au chapitre 14, après que Kim eut reçu une raclée par un de ses clients, il la nomme ainsi : « Allons, petite sœur » (p.117). Et c'est vers la fin du roman que l'image de Kim s'embrouillera davantage pour le lecteur, et pour Jack : « Avec ce drôle de cœur que j'avais, Kim ne représentait pas toujours la même chose pour moi. Suivant les jours, elle était mon amie, ma mère ou ma sœur, et parfois même, quand les émotions se brouillaient comme une eau trouble, elle devenait une personne de mon sexe. » (p.203)

Maintenant, rassemblons les informations concernant chacun des deux personnages principaux du récit poulinien. Cette étape est impérative puisque c'est grâce à ces quelques informations de base qu'il sera possible d'articuler notre interprétation.

### **Jack**

Nous savons que Jack est écrivain public et que son bureau est situé dans le Vieux-Québec. Pour paraphraser Kim, l'écrivain public est celui qui, au lieu d'écrire pour lui-même, écrit pour les autres.

Les gens viennent me voir le plus souvent pour des curriculum vitae ou pour des lettres officielles, qui exigent un vocabulaire particulier et des formules conventionnelles. Mais il y a aussi des gens qui viennent pour des lettres d'amour : ceux-là sont toujours hésitants, ils ont l'air d'avoir des secrets ou de vieilles blessures et il ne faut surtout pas les brusquer. (p.11)

Le rapport de Jack avec l'écriture est conflictuel. Parce que son père n'a pas approuvé son choix de carrière, Jack ne se considère pas comme un véritable écrivain ; de plus, il se sert des mots des autres et non pas des siens, d'où le rapport conflictuel ; il ne se considère pas comme un véritable écrivain. C'est toutefois ce rapport aux Lettres qui ouvrira la porte toute grande à la possible réalisation de sa quête : le Vieux lui demande d'écrire une lettre à sa femme. D'un point de vue symbolique, c'est comme si le père rendait la mère accessible, ou plutôt la femme dont la mère peut symboliquement lieu. La demande du Vieux représente une voie d'accès à la paternité symbolique pour Jack, la quête que met en scène le roman de Poulin.



## Kim

Comme nous l'avons dit plus haut, Kim est une sorte de thérapeute. Elle travaille surtout le soir et la nuit : « Elle était une sorte de thérapeute : elle soignait les gens qui avaient du mal à vivre, et c'était souvent le soir, et parfois même la nuit, que ses clients avaient besoin de ses services. » (p.15) À vrai dire, le chapitre dix est plus précis sur le métier de Kim, il nous informe sur ce qui a transformé la vie professionnelle de Kim : « Elle raconta qu'elle avait longtemps été une psychothérapeute traditionnelle qui soignait les gens fortunés en utilisant l'analyse des rêves et les associations libres. Puis il y avait eu cet architecte... » (p.73) Cet architecte a changé la vision thérapeutique de Kim parce qu'il ne s'accordait pas le droit d'avoir le même succès que son père. Aux yeux de Kim, l'alcoolisme de ce professionnel était une demande d'affection adressée à la mère. Ce que Kim faisait, c'est qu'elle l'aidait à reprendre confiance en lui. Jack se fait la réflexion suivante : « En fait, j'aurais aimé savoir comment on arrivait à reprendre confiance en soi, mais je n'eus pas le cran de le demander. » (p.74) Voici ce qui arriva à l'architecte :

[...] la veille du jour où il devait se mettre à dessiner les plans, il est mort subitement d'une crise cardiaque. Alors pour moi, tu comprends, c'est comme si au dernier moment il avait cédé à la peur. Comme si, d'un seul coup, il était retourné en arrière. J'ai essayé de comprendre ce qui faisait défaut dans mon travail [...]. Ensuite, j'ai compris qu'un besoin affectif comme celui que l'architecte éprouvait, on ne pouvait pas le soigner avec les méthodes habituelles, c'était trop risqué : il était nécessaire de recourir à des méthodes qui tenaient compte du corps et pas seulement de l'âme. (p.76)

C'est tout de suite après ce passage que Jack ajoute : « Ce qui m'étonnait le plus, c'était de constater à quel point elle aimait ses patients ; jusque-là, il ne m'était jamais venu à l'esprit qu'une thérapie pouvait être une histoire d'amour. » (p.76) Cette idée est difficile à saisir, car nous ne savons de Kim que ce que Jack en pense à travers ses monologues intérieurs et que ce qu'elle dit par le biais de dialogues. « L'histoire d'amour » est donc à considérer selon un angle très subjectif. Pour mieux la comprendre, il faut se reporter à ce qu'on sait sur le personnage de Kim et sa relation avec l'architecte. Dans l'histoire personnelle de Kim, l'épisode de l'architecte est particulièrement révélateur puisqu'il présente une brisure dans sa vie. Avant d'aller plus à fond dans cet épisode, tentons d'expliquer la brisure d'une manière temporelle. Il faut supposer trois étapes, la première étant précédemment mentionnée, elle fait référence à la période avant l'architecte. Pour ce qui est de la deuxième étape, on peut supposer qu'elle débute, à peu près, avec l'arrivée de Jack dans la vie de Kim. Finalement, la troisième étape débute, comme nous le verrons plus loin, avec la gifle qu'elle reçoit d'un de ses patients.

Revenons maintenant à ce fameux architecte et à ce qu'il représente dans la vie du personnage de Kim. D'abord, c'est en bonne partie lui qui fait basculer la vie professionnelle de Kim et, par conséquent, sa vie affective. « Il avait été élevé par un père qui se laissait aller à des colères noires, et par une mère chaleureuse et surprotectrice [...]. Il ne s'accordait pas le droit d'avoir le même succès que son père. [...] [J]'interprétais son alcoolisme comme une demande d'affection adressée à la mère. » (p.74) À la suite de cet extrait, Jack pense : « [...] mes parents ressemblaient comme frère et sœur à ceux de

l'architecte et je sympathisais avec lui » (p.74) L'histoire de Kim se termine par la mort de l'architecte, une crise cardiaque l'a emporté à la veille de commencer le plus gros contrat de sa carrière. Et Kim enchaîne avec la réflexion suivante :

[...] c'est comme si au dernier moment il avait cédé à la peur. Comme si, d'un seul coup, il était retourné en arrière. J'ai essayé de comprendre ce qui avait fait défaut dans mon travail. [...] [J]'ai compris qu'un besoin d'affection comme celui que l'architecte éprouvait, on ne pouvait pas le soigner avec les méthodes habituelles, c'était trop risqué : il était nécessaire de recourir à des méthodes qui tenaient compte du corps et pas seulement de l'âme.  
(p.76)

Comme le montre cet extrait, c'est à partir du moment où elle a échoué avec ce patient qu'elle change ses méthodes dites traditionnelles pour y ajouter des méthodes qu'on pourrait qualifier de « corporelles ». Ces nouvelles méthodes peuvent nous laisser croire que Kim agit avec Jack comme avec un patient, puisque nous avons déjà avancé le fait que la mort de l'architecte coïncide à peu près avec l'arrivée de Jack dans la vie de Kim. Nous verrons un peu plus loin comment cet événement entraîne une modification importante dans le rôle symbolique tenu par Kim, et comment on peut affirmer que Jack peut être vu comme un patient par Kim.

Pour résumer, disons que Jack et Kim sont dans une situation plutôt particulière, considérant leurs passés respectifs et leur occupation professionnelle. Néanmoins, au moment où le roman commence, leur situation de couple est considérée comme « stable » et « normale ». Nous sommes en présence d'un homme et d'une femme d'un certain âge qui

vivent ensemble et qui ont une petite vie bien tranquille. Toutefois, leur paisible tranquillité sera bientôt troublée par l'arrivée du Vieil Homme et de la petite Macha.

### **Définition de la problématique de départ**

Une fois la situation de vie des personnages principaux clairement définie, voyons comment le roman, dès le premier chapitre, nous lance sur la piste de notre problématique, le titre du chapitre nous indiquant déjà quelque chose de mystérieux : *Un étrange visiteur*. Juste avant de fermer son bureau, Jack reçoit une visite inattendue : « Sur la dernière chaise était assis un vieil homme aux cheveux blancs, les sourcils en broussaille [...]. Il semblait perdu dans ses pensées et ne tourna même pas la tête vers moi. Je compris que ce n'était pas un client ordinaire. » (p.10) Le Vieux demande à Jack d'écrire une lettre à sa femme. Dans un souci d'ordre professionnel, Jack tente d'obtenir quelques renseignements de base concernant la femme du Vieux. Le visiteur refuse catégoriquement, puis décide de s'en aller et dit : « Tout compte fait, je reviendrai une autre fois. » (p.12) De façon formelle, c'est l'événement qui ouvre le récit, et c'est aussi l'événement qui enclenche officiellement la quête de Jack : la rencontre avec le père.

Toutefois, ce n'est qu'à partir du chapitre suivant que l'on pourra dessiner plus aisément la problématique amenée dès le début de ce roman. Jack s'adresse à Kim :

Et puis ce vieux bonhomme un peu étrange est arrivé. [...] Je lui décrivis le Vieil Homme, ses hésitations, son regard inquiétant. Ensuite, pour faire l'intéressant, je me mis à inventer toutes sortes

de détails, si bien que mon visiteur devint un personnage mystérieux dont l'âme ténébreuse abritait des secrets capables de bouleverser ma vie. [...] Les yeux de Kim brillaient comme des néons et je vis clignoter une petite lumière m'avertissant que son instinct de mère poule était réveillé. (p.16)

Ce deuxième extrait vient rendre plus complexe la situation symbolique de la quête de Jack puisqu'on vient d'y ajouter Kim. De façon un peu plus pratique, il est difficile pour l'instant de bien camper nos personnages dans des rôles définis et clairs, nous verrons plus loin comment ces bouts de textes ont un effet direct sur les rôles oedipiens tels qu'on les voit dans ce mémoire. Ce qu'il importe donc de constater, à ce stade-ci, c'est que Jack parle du Vieux à Kim et qu'il remarque qu'il a ainsi réveillé son instinct de mère poule.

Une première constatation intéressante que nous pouvons faire, en ce qui a trait à l'importance de l'arrivée du Vieil Homme, concerne la transformation qui s'opère entre le chapitre un et le chapitre deux. Lors de la rencontre initiale, Jack parle d'« un vieil homme », tel qu'écrit ici, c'est-à-dire le *v* et *h* en lettres minuscules. À remarquer aussi la présence du déterminant indéfini *un*, qui suppose, par son « indéfinition », « un parmi tant d'autres ». Au chapitre suivant, en parlant à Kim de cet homme, il devient le « Vieil Homme ». Les lettres minuscules du chapitre un deviennent des lettres majuscules dans ce chapitre : on lit « le Vieil Homme » avec un *V* et un *H* majuscules. À noter aussi la présence du déterminant défini *le* qui remplace le *un* dans le chapitre deux. Cette considération purement linguistique est le premier signe de l'importance du Vieil Homme qui amène la situation d'ambiguïté que l'on décrira amplement un peu plus loin. Cette distinction

linguistique jette les premiers jalons de l'importance de l'arrivée du Vieil Homme dans la vie de Jack. Et c'est lorsqu'il en parle à Kim que tout commence à prendre son sens : « [...] pour faire l'intéressant, je me mis à inventer toutes sortes de détails, si bien que mon visiteur devint un personnage mystérieux dont l'âme ténébreuse abritait des secrets capables de bouleverser ma vie » (p.16) Comme Jack le dit lui-même, c'est à partir du moment où il en parle à Kim que la quête prend une forme définitivement plus concrète et intéressante.

Voilà ce qui jette les bases de la problématique de la quête dont nous avons parlé précédemment. Toute la situation est amorcée par l'entrée en scène du Vieil Homme dès le chapitre initial. Voici comment toute la quête semble s'organiser en ce début d'intrigue. Comme l'a bien dit Jack, ce personnage mystérieux abrite des secrets qui bouleverseront sa vie. En plaçant nos personnages dans un schéma oedipien classique, voyons comment ceux-ci, dès le début du roman, se positionnent selon deux axes : l'axe réel et l'axe symbolique. L'axe réel est rattaché à l'aspect anecdotique du roman et l'axe symbolique est associé à l'interprétation que l'on fait du roman pour le bien du présent mémoire. À noter que les deux axes sont parallèles tout en étant complémentaires ; c'est-à-dire qu'il faut toujours prendre les deux en considérations, pour le bien de notre interprétation. Évidemment, nous allons travailler davantage sur l'axe symbolique en gardant toujours un œil sur l'axe réel, puisque c'est cet axe qui subira les contrecoups et les conséquences de l'interprétation que l'on fera du symbolique. Il sera aussi intéressant de constater que le non-aboutissement de la quête de Jack amènera les deux axes à n'en faire qu'un seul.

Au point de départ, et une fois l'intrigue amorcée, le roman de Poulin met en scène la quête du narrateur Jack. Tout au long du roman, Jack tentera de passer au rang de père : telle est sa quête, déclenchée évidemment par la venue du Vieux. Pour être plus précis, ce que l'arrivée du Vieil Homme déclenche, c'est le déplacement de Jack à l'intérieur du schéma oedipien, et ce, au niveau tant réel que symbolique. Nous avons visualisé le déplacement symbolique de Jack sous la forme de tableaux que nous détaillerons dans la section suivante. Les tableaux 1, 2 et 3 nous montrent comment nous pouvons visualiser le changement de position de Jack avec l'arrivée du Vieil Homme dans sa vie. Les tableaux 4 et 5 nous montrent comment la petite Macha, qui fait aussi son entrée dans la vie de Jack en même temps que le Vieux, vient modifier la vie de Jack, puisque du point de vue de l'interprétation elle représente, pour Jack, une voie d'accès à la paternité symbolique. Il faut par contre dire, au sujet de l'adolescente, qu'elle n'aura une influence déterminante qu'à partir du moment où Kim décidera de changer de mode de vie. Ce qui ne l'empêche pas d'être présente dans la vie de Jack, puisque celui-ci la voit dès le troisième chapitre du roman (sans savoir toutefois qui elle est et quelles sont ses relations avec le Vieil Homme).

**AXE RÉEL****Tableau 1-** Au début du roman (avant le début de l'intrigue)

Père	Enfant	Mère
Jack	X	Kim

**Tableau 5-** Après l'arrivée de Macha dans la vie de Kim (après chap. 14)

Père	Enfant	Mère
X*	Macha	Kim

\*éventuellement Jack, s'il accepte de passer au rang de père

**Tableau 6-** À la fin du roman

Père	Enfant	Mère
X	Macha	Kim

**AXE SYMBOLIQUE****Tableau 2-** Avec l'arrivée du Vieil Homme (chap.1) vis-à-vis de la femme de celui-ci

Père	Enfant	Mère
Le Vieil Homme	Jack	La femme du Vieux

**Tableau 3-** Après l'arrivée du Vieil Homme (chap. 2) vis-à-vis de Kim

Père	Enfant	Mère
X	Jack	Kim

**Tableau 4-** Après l'arrivée de Macha dans la vie de Jack (chap.3)

Père	Enfant	Mère
X	Macha	X



Lorsqu'on regarde de plus près le **tableau 1**, il faut voir que si nous avons placé Jack en position de père, ce n'est pas nécessairement parce qu'il s'y trouve, mais parce que le roman, dans son anecdote, nous permet d'envisager la possibilité que Jack agisse comme père adoptif, c'est-à-dire comme père réel dans une situation de vie où il aurait une femme et un enfant. C'est ce qu'on a vu antérieurement lorsqu'on a défini la situation de vie de Jack et Kim : ils semblent être un couple tout ce qu'il y a de plus « normal », susceptible d'avoir des enfants. Sa position dans le tableau est donc « éventuelle », mais ambiguë, puisque la définition du couple qu'on a donnée avant laisse une grande place à l'interprétation en raison du manque d'éléments (dont nous disposons) pour former notre argumentation. La quête n'est donc pas commencée au moment où nous positionnons Jack au rang de Père, nous ne faisons que supposer. La tentative de « passage » au rang de Père débutera dès le début de l'anecdote avec l'arrivée du Vieil Homme dans la vie professionnelle (et par le fait même personnelle) de Jack.

En ce qui concerne le **tableau 2**, on doit nécessairement aborder le personnage du Vieux pour voir comment et pourquoi il bouscule le positionnement du narrateur Jack. Essentiellement, le nœud de la situation ambiguë débute avec la demande du Vieil Homme à Jack : il lui demande d'écrire une lettre à sa femme, qui est partie. Pourquoi est-ce une situation ambiguë ? Parce qu'au point de départ, l'ambiguïté vient du fait que le « Vieux » (lire père) demande à un « jeune » (lire enfant) d'écrire à sa femme (lire mère). Ce qui nous permet de distinguer les deux personnages comme *jeune* et comme *vieux*, c'est la vision du narrateur qui appelle son visiteur « le Vieil Homme », et c'est la remarque du Vieux à

l'endroit de Jack dès son entrée dans le bureau : « Vous êtes si jeune... » (p.10) Au point de départ, la table est donc mise pour l'interprétation ultérieure de la quête de Jack, passer au rang de père. C'est donc dire que dans le tableau 2, c'est la demande du Vieux qui positionne Jack au rang d'enfant puisqu'en lui faisant sa demande, il offre à Jack l'occasion d'avoir symboliquement accès à la mère selon le processus d'identification à la figure du père. C'est donc l'enclenchement de la quête de Jack qui débute. Il faut aussi préciser que cette demande du père au fils peut être interprétée. Le Vieil Homme fait apparaître Jack comme enfant, mais ce n'est pas pour qu'il reste enfant, c'est pour qu'il passe au rang de Père (évidemment ici on présume une intention du Vieux, on interprète symboliquement son geste). Par sa demande, le Vieux offre à Jack un modèle d'identification qui lui trace la voie. Lorsque nous superposons l'axe réel et l'axe symbolique, il est plus facile de constater que le Vieil Homme représente pour Jack une solution possible à sa quête. C'est donc à partir de ce postulat que s'explique aussi le troisième tableau, puisque la situation de Jack est conflictuelle de deux façons : la première est qu'il est bien en position d'enfant dans sa relation avec la « mère poule » et la seconde vient du fait que l'enfant ne peut posséder la mère. Il y a deux possibilités pour Jack, ou bien il reste en position d'enfant et il continue de posséder une mère qu'il ne peut posséder (la mère incestueuse) ou il choisit de suivre la voie tracée par le Vieil Homme et choisit de devenir père en s'identifiant à lui. À ce moment, il acceptera de céder sa place à un enfant éventuel (Macha).

Dans le **tableau 3**, l'arrivée du vieux fait en sorte de déplacer Jack en position d'enfant symbolique dans sa relation avec Kim. Comme on l'a dit un peu plus haut,

puisque nous ne possédons pas tous les détails voulus, il est difficile de dire si Jack était en position de père ou d'enfant depuis le début de sa relation avec Kim. Nous l'avons positionné au rang de Père dans le tableau 1 pour montrer que l'anecdote, dès le départ, suggère que Jack et Kim forment un couple « normal ». Mais l'analepse concernant l'architecte tend aussi à laisser penser que Jack est en position d'enfant. À partir du moment où on place Jack en position d'enfant dans sa relation réelle avec Kim, il est important de signaler qu'il y a absence de père, d'où l'avènement de ladite quête. On peut également lire au début du troisième chapitre que l'arrivée du Vieil Homme dérange Jack. Il sent que des choses se passent : « [...] dans l'espèce de marais qui semblait exister au fond de mon âme, je sentais bouger des choses troubles sur lesquelles je ne pouvais même pas mettre un nom » (p.18) Tous ces passages se déroulent dans les dix premières pages du roman, il est clair que notre interprétation de la quête se fait dans des conditions où notre personnage principal semble troublé par quelque chose.

De leur côté, les **tableaux 4** et **5** montrent l'arrivée de la petite Macha. En effet celle-ci survient dès le troisième chapitre, quand Jack aperçoit la jeune fille avec le Vieux. Au moment où commence l'analyse, on ne peut positionner de façon définitive Jack par rapport à Macha. C'est-à-dire qu'il est trop tôt pour voir Jack en position de père par rapport à Macha ; comme nous n'avons pas assez de renseignements sur elle, on la positionne donc en tant qu'enfant seul (tableau 4), sans parents, puisqu'on ne peut même pas dire si le Vieux est son grand-père, et ce, autant d'un point de vue anecdotique que symbolique, les deux personnages ne se définissant que par rapport à Jack et à sa quête. Le

positionnement officiel viendra à partir du moment où Jack et la petite iront manger ensemble au relais de la Place d'Armes (père + enfant). Le schéma oedipien conventionnel se développe davantage à partir du moment où Kim choisira de faire entrer Macha dans sa vie (père + enfant + mère) ; ce schéma correspond au tableau 5. Ce qu'il est important de savoir, au moment où nous commençons l'analyse, c'est que Macha et le Vieux sont liés.

Pour conclure, le **tableau 6** nous montre comment aboutira la quête du personnage principal. Suite à l'échec de sa quête (incapacité à devenir Père), Jack sera évincé du schéma oedipien. Pour être plus précis, il faut dire qu'il se sera lui-même évincé, le dernier intertexte lui ouvrant une porte toute grande à la paternité symbolique. En effet, c'est par le biais du dernier intertexte que Kim offrira à Jack une ultime chance de réintégrer le schéma oedipien, et ce, tant au niveau réel que symbolique. Mais, comme le montre le dernier tableau, Jack choisira de partir.

## **CHAPITRE 2**

### **L'INTERTEXTE UNE SAISON ARDENTE**

À l'intérieur de ce chapitre nous verrons comment le texte de Richard Ford, qui constitue le premier intertexte signifiant, viendra ajouter à la compréhension de la problématique du roman de Poulin. Voyons d'abord ce qui est dit à l'intérieur du roman de Ford.

#### **Résumé du roman *Une saison ardente* de Richard Ford**

Pour bien comprendre ce que l'intertexte apporte à notre problématique, il est important, dans un premier temps, de résumer le roman. « À l'automne de 1960, alors que j'avais seize ans et que mon père était momentanément sans emploi, ma mère rencontra un homme du nom de Warren Miller [...]. » (Ford, 1990 : 11) Voici comment s'ouvre le roman de Richard Ford. On situe le lecteur dans l'espace et dans le temps, puis le narrateur est nommé. Cette œuvre met en scène une famille traditionnelle, c'est-à-dire un père (Jerry Brinsson), une mère (Jeanne Brinsson) et un enfant (Joe Brinsson). Un personnage secondaire se greffe au trio, Warren Miller, l'amant de Jeanne Brinsson. La durée de l'anecdote s'échelonne sur une période relativement courte, environ trois jours. Le père, après avoir perdu son emploi au club de golf, sombre dans une légère dépression et décide d'aller travailler à l'extérieur de la ville. Il part pendant trois jours éteindre les feux de

forêts qui ravagent ce petit coin de pays. Après son départ, sa femme, Jeanne, se prend aussitôt un amant, Warren Miller, un homme beaucoup plus âgé que Jerry. À la suite de cet événement, la vie de Joe change; il cherche à comprendre ce qui se passe en tentant de mettre des mots sur des choses encore inconnues, car

[à] l'époque, j'aurais dû attacher plus d'importance à davantage de choses, comme une petite amie ou des livres, ou même avoir un rêve. Mais la seule chose qui m'importait c'était mon père et ma mère. Depuis, je me suis rendu compte que nous n'étions pas une famille qui s'intéressait à grand-chose. (Ford, 1990 : 39)

C'est donc à travers ce jeune adolescent que toute l'anecdote nous est racontée. Joe observe la situation conjugale de ses parents et tente de comprendre ce qui se passe :

« Il [Jerry Brinson] n'était parti que depuis la veille au soir, mais la vie qu'il avait laissée ne me paraissait déjà plus la même et quand j'imaginai son retour [...]. » (Ford, 1990 : 74)

Plus loin, nous pouvons lire ceci :

Je cherchais à savoir si ma mère le [Warren Miller] connaissait depuis longtemps ou, au contraire, depuis peu. Non que cela eût la moindre importance ou que cela pu changer quoi que ce soit, mais ça m'aiderait à comprendre la situation de sorte que, si jamais ma vie changeait brusquement, j'aurais matière à réflexion. » (Ford, 1990 : 80)

Comme on le voit, Joe est en plein apprentissage de la vie et il se pose de nombreuses questions existentielles. Il est aussi en plein apprentissage des mots comme le dit Jean Wagner dans la préface du roman de Ford : « L'adolescent fait l'apprentissage de la lucidité puis de la résignation. Il saura désormais que dans la vie du monde, bien des

choses lui demeureront définitivement inconnues. Son premier soin est de se méfier des mots. » (Wagner, 1991 : III) Lorsque le père revient, après trois jours de travail à l'extérieur de la ville, sa femme le quitte. Jerry, après une brève conversation avec sa femme, décide d'aller manger avec Joe et, ensuite, d'aller mettre le feu à la maison de Warren Miller. Sa tentative d'incendie échoue et c'est après cette escapade nocturne que le roman se termine. Le chapitre final nous montre Joe, près d'un an plus tard, qui vit avec son père depuis que sa mère a quitté le domicile familial à la suite de l'incendie avorté chez Warren Miller. Voici ce que Joe nous dit :

Et puis, à la fin du mois de mars 1961, au tout début du printemps, ma mère revint de là où elle avait été. Au bout de quelque temps, mon père et elle trouvèrent un moyen de résoudre les difficultés qui les avaient éloignés. [...] En gros, c'était auparavant et j'ignore au juste ce qu'était ce quelque chose. [...] Et pendant encore bien des années. Ils vivaient ensemble—c'était leur vie— et seuls. Pourtant, Dieu sait qu'il reste bien des choses que moi, leur fils unique, je ne puis prétendre entièrement comprendre. (Ford, 1990 : 219).

### **Contexte de l'arrivée du premier intertexte**

Ce premier intertexte signifiant se trouve au chapitre 4, et il est amené par un nouveau personnage, « la vieille Marie », serveuse au restaurant le Relais de la place d'Armes. Jack connaissait la vieille Marie, comme il se plaît à l'appeler en ce début de roman, « depuis l'époque lointaine » où il était venu étudier à l'université Laval. Ce chapitre s'imbrique dans le processus de l'avènement de la quête comme nous l'avons déjà

définie. Il complète ce qui avait été amorcé par le Vieil Homme et sa demande à Jack. Par l'avènement du personnage de Marie, la quête se retrouvera renforcée de deux façons : par la présence du premier intertexte signifiant et par le fait que Marie retrouvera le Vieux pour Jack.

C'est en allant au restaurant que Jack constate que Marie lit un livre qu'il connaît, *Une saison ardente* de Richard Ford. Le livre apparaît dès les premières pages du roman de Poulin. De façon générale, cet intertexte viendra modifier de façon subtile et progressive la situation initiale telle que nous l'avons décrite dans le précédent chapitre. Cet intertexte introduit la figure paternelle. Avant d'amorcer notre réflexion sur le contexte de cette figure paternelle contenue dans l'intertexte, voyons ce que dit Jack sur le roman de Ford :

Le roman de Ford était l'un de mes préférés. C'était une histoire qui se passait à Great Falls, dans le Montana, un été où toute la région était dévastée par des incendies de forêt. Le narrateur était un jeune garçon. Cet été-là, tout allait de travers : son père se retrouvait au chômage et devait s'éloigner de la maison pour chercher du travail ; sa mère d'ordinaire si raisonnable, tombait alors amoureuse d'un autre homme. Une histoire peu originale, mais racontée sans un mot de trop et surtout sans recourir ni à psychologie, ni à la sociologie, ni au détestable monologue intérieur : l'auteur s'en tenait à des choses concrètes, et il décrivait les incendies de forêt avec une telle précision que, à la fin de l'histoire, le lecteur avait le sentiment qu'on lui avait dépeint les passions qui ravageaient la vie des personnages. C'était une réussite, une véritable merveille. [...] De voir que la vieille Marie partageait mes goûts, mon plaisir était si grand que je faillis oublier le motif de ma visite. (p. 29-30)



Tout d'abord, notons que Jack précise que le narrateur de ce roman est un jeune garçon. Cette précision n'est pas innocente. Outre qu'elle paraît s'accorder à la position symbolique occupée par Jack, nous verrons plus loin que Jack, au sujet d'un autre intertexte, commettra l'erreur de confondre le narrateur adulte avec un narrateur enfant. Visiblement, le roman de Ford propose une identification qui est au-delà de la question narratologique. En effet, comme le montre le précédent extrait, Jack retient le départ du Père de Joe ainsi que la présence nouvelle de l'amant de sa mère. Fait intéressant, l'amant de Jeanne a le même nom de famille que le Vieil Homme, nous verrons comment interpréter la similitude du nom de famille des deux hommes. Avant d'interpréter de façon systématique les deux derniers points, tentons de mettre en relief les mots utilisés par Jack pour décrire le roman de Ford. Tout d'abord, Jack nous dit que Jerry Brinsson doit s'éloigner de la maison pour trouver du travail et que la mère a une relation avec un autre homme (tableau 8). Lorsque nous disons que la femme « a une relation », c'est un peu pour faire contrepoids à Jack qui nous dit que la mère de Joe est « tombée amoureuse ». En effet, notre lecture du roman diffère de celle du narrateur. Il ne faut jamais perdre de vue que le narrateur Jack est un filtre, il retient ce qu'il veut bien des textes qu'il a prétendument lus. Notre interprétation découle donc de ce que le roman dit et de ce que le narrateur (ou un autre personnage) de *Chat sauvage*, en l'occurrence Jack, en retient (sa lecture de l'intertexte). Et, principalement, ce que Jack retient, c'est l'évincement du père et la présence de l'amant.

Donc, après la lecture du roman de Ford, il nous est possible de dire que Jeanne ne tombe pas en amour avec Warren Miller. Cette femme est toujours en amour avec son mari, par contre, elle a beaucoup de peine parce que son couple est, depuis quelque temps, à la dérive. Le départ du père, Jerry, n'est pas la cause des déboires du couple, mais bien la conséquence. C'est d'ailleurs ce que nous dit Jean Wagner dans la préface du roman de Ford : « Il ne nous est dit nulle part que le père et la mère ne s'aiment plus. Au contraire. Il nous est presque souligné que c'est de s'être trop aimés qu'ils se sont mal aimés. » (Wagner, 1991 : II) Il y a eu une distinction importante entre la lecture de Jack et le roman : tandis que *Une saison ardente* met l'accent sur le départ du père, Jack insiste sur son absence. En effet, la citation de l'intertexte modifie la situation initiale puisqu'il nous fait passer de l'absence du père au départ du père ; « départ » signifiant ici nécessairement « présence avant que... ». Il y a donc un effet de progression notable, considérant qu'au point de départ, au début de l'anecdote, le père était absent de la vie de Jack, il n'y avait que lui et la mère.

Ce que Jack narrateur ne nous dit pas, c'est que Jerry Brinsson reviendra au domicile familial après seulement trois jours de travail, et que Jeanne, par la suite, partira quelques mois. Voyons maintenant, sous forme de tableau, comment rendre compte du déroulement de l'anecdote du roman de Ford, et de ce qu'il faut retenir pour le bien de notre interprétation.

**Tableau 7-Début de *Une saison ardente***

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
Jerry Brinsson	Joe Brinsson	Jeanne

**Tableau 8-Ce que Jack en retient**

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
X(Warren Miller-amant)	Joe Brinsson	Jeanne

**Tableau 9-Suite du roman**

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
Jerry Brinsson (revient)	Joe Brinsson	Jeanne

**Tableau 10-Fin du roman**

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
Jerry Brinsson	Joe Brinsson	X

**Tableau 11-Au-delà du roman**

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
Jerry Brinsson	Joe Brinsson	Jeanne

Comme on peut le voir à l'intérieur du tableau 8, Jack retient la séquence où il est question du départ père et de la présence de l'amant. Étant en position symbolique d'enfant dans sa nouvelle relation avec le Vieil Homme, il retiendra une séquence où le père est évincé, parce que dans cette perspective, il ne semble pas vouloir devenir père. C'est un peu comme si l'intertexte devenait une transposition de sa propre vie. Mais, comme nous l'avons vu dans le résumé du roman, le père, Jerry Brinsson, reviendra peu de temps après son départ. Ce qui a comme conséquence de chasser l'amant. De notre point de vue, symbolique, cela explique en partie le fait que Jack ne retient pas, dans cet intertexte, la présence du père, mais son départ. En fait, cet intertexte montre que Jack n'est pas intéressé à ce que la figure paternelle revienne dans sa vie, c'est pourquoi il retient aussi la présence de l'amant. Il ne faut pas non plus perdre de vue que le Vieil Homme reste un

repère symbolique d'identification qui permet à Jack de se positionner comme père potentiel. L'enfant qu'il représente ne veut pas d'une interférence entre lui et la mère. Nous faisons ici référence à toute l'ambiguïté relative à la situation conjugale de Jack et Kim telle que définie dans le précédent chapitre. Dans sa relation avec Kim, Jack joue sur deux tableaux : il est l'amant et l'enfant. C'est pour cette raison qu'il retient la présence de Warren Miller.

Du point de vue de notre interprétation, la présence de l'amant est vue comme équivalente à celle du Vieil Homme. Il est l'intrus de la relation incestueuse mère-fils. Il est à noter que l'amant et le Vieux portent le même nom de famille : ils se nomment respectivement Warren Miller et Sam Miller. Toutefois, nous ne saurons que quelques chapitres plus loin que le Vieil Homme s'appelle en réalité Sam Miller ; et c'est Marie qui le trouvera pour Jack. Il semble donc que ce soit l'intertexte qui ait déterminé le choix du nom de Vieux.

D'autre part, il est important de dire que c'est le personnage de Marie qui trouve le nom et l'adresse du Vieil Homme pour Jack. Voyons deux autres séquences montrant l'importance de Marie en ce qui concerne le rétablissement de la figure du père. La première séquence se trouve au chapitre quatre. Lorsque Marie mentionne ces mots à Jack quelque temps après leur discussion sur le livre de Ford, elle trouve que le Vieux lui ressemble :

« Je l'ai vu, dit-elle après quelques instants de réflexion, mais ce n'est pas un nouveau. Il était là

dans le temps. Seulement vous l'avez oublié, c'est votre mémoire qui vous joue des tours. En plus, il vous ressemble un peu...Vous ne trouvez pas ? » [...] [J]e me mis à penser qu'elle n'était peut-être pas si éloignée de la vérité, car le Vieux avait une certaine ressemblance avec mon père : un long visage maigre et des yeux gris-bleu où traînait un soupçon de mélancolie. (p.31)

Ce passage est intéressant puisqu'il survient immédiatement après la révélation de l'intertexte de Richard Ford. Il actualise aussi le retour du père symbolique, et ce, par le lien qui est tissé par Jack entre son propre père et le Vieil Homme. La seconde séquence qui a attiré notre attention se passe au chapitre suivant, au moment précis où Marie remet à Jack le nom et l'adresse du Vieux :

« Marie glissa un bout de papier dans la poche arrière de mon jean [...]. Sam Miller. Tel était le nom que je lus sur le bout de papier que la vieille Marie avait glissé dans ma poche. Il éveillait en moi un souvenir très vague, un paysage d'eau et de brouillard qui avait peut-être quelque chose à voir avec mon enfance. L'adresse était, par contre, précise et se situait à Limoilou. » (p.40 et 47)

Ces extraits montrent le lien de plus en plus clair entre Sam Miller et l'enfance de Jack, entre Sam Miller et les « vieilles images du passé », ils confirment le retour en force de la figure paternelle.

### **Mise en contexte des chapitres contenus entre les intertextes 1 et 2**

Comme nous l'avons démontré, la mise en place de la problématique de la quête se fait à l'intérieur des trois premiers chapitres. De façon générale dans ces trois chapitres, Jack introduit les principaux personnages de l'anecdote : Kim, le Vieux et Macha. De son côté, le chapitre 4 présentera le premier intertexte ainsi que le nouveau personnage qui l'amène, la vieille Marie. C'est donc après la venue du premier intertexte que la quête symbolique est enclenchée, puisque Jack demande à Marie de l'aider à trouver le Vieil Homme. L'intertexte met en relief cette dynamique : Jack met l'accent sur l'absence du père plutôt que sur son retour éventuel. En revanche, le nouveau personnage, Marie, a pour fonction symbolique de renforcer la quête de Jack. Le texte exprime une tension, quant à la problématique que nous avons posée, qui habitera tout le roman et qui se déroulera jusqu'à la fin.

Après l'arrivée du premier intertexte, au chapitre quatre, le chapitre cinq est marqué par une rencontre entre Jack et Macha dans une librairie. D'entrée de jeu, avant sa rencontre avec l'adolescente, le narrateur nous transporte dans la section « littérature américaine » de la librairie. Son regard est porté vers un livre qui n'est pas anodin pour mieux comprendre notre interprétation :

Tandis que je passais devant les rayonnages qui couvraient le mur du côté droit, un mot me sauta aux yeux puis disparut aussitôt : le mot MÈRE. Quand les livres sont debout, serrés les uns contre les autres, il est difficile de lire les titres, alors on dirait que certains mots nous font signe. [...] Je

revins [...] chercher le livre qui avait capté mon attention, mais déjà, battant en retraite, il était rentré dans les rangs, comme effrayé de sa propre audace. [...] [C]'était un livre de Saint-Exupéry, *Lettres à sa mère*. (p.35)

Ce passage est très intéressant parce qu'il rattache Jack au travail que le Vieux lui a précédemment demandé. Le livre de Saint-Exupéry est la suite logique de l'interprétation faite par Jack de la demande du Vieil Homme. Les mots qui ont fait signe à Jack cachent la relation interdite à la mère, c'est entre autres pour cette raison qu'ils battent en retraite, qu'ils ne veulent pas être retrouvés. Ils semblent promouvoir la relation incestueuse à la mère plutôt que la volonté de passer au rang de Père. Jack va néanmoins chercher le livre, puis le trouver enfin, et tout de suite s'intéresser aux formules qui le rattachent à son métier d'écrivain public, donc d'écrivain pour le Vieux : il doit écrire à la mère. En effet, le livre rapporte la correspondance entre Saint-Exupéry et sa mère. En le feuilletant, Jack y va de la réflexion suivante : « Dans ses premières lettres, Saint-Exupéry s'adressait à sa mère en lui disant "Ma chère maman", mais après qu'il eut appris à voler, il l'appelait plutôt "Ma petite maman", comme si elle ne pouvait que lui apparaître plus petite du haut des airs. » (p.35) Cette allusion directe à « l'éloignement » de la mère est aussi en lien avec ce que nous avons déjà défini lorsque nous plaçons Jack en position symbolique d'enfant. Comme nous l'avons précédemment établi, dans la vie de Jack, la présence de la mère est très forte et celle du Père à peu près absente. C'est ce que vient subtilement nous rappeler ce passage. Et c'est aussi ce que mettait en relief le premier intertexte. Cet extrait est donc important puisqu'il ancre Jack dans la position d'enfant qu'il adopte inconsciemment face au père symbolique (le Vieil Homme) qui lui offre un accès à la mère incestueuse. C'est

dans cette perspective que nous interprétons la présence de ce livre, qui n'est toutefois pas un intertexte. Il est un rappel, un renforcement de la situation initiale, où Jack est en position d'enfant par rapport à Kim et par rapport au Vieux.

À noter aussi que, dans ce chapitre, nous est subtilement annoncée la présence d'un intertexte subséquent, *Le vieux qui lisait des romans d'amour* de Luis Sepulveda. Dans l'extrait qui suit un lien peut être fait entre ce roman et l'ouvrage de Saint-Exupéry : « [J]e tombai sur une lettre datée de 1928 et provenant de Port-Étienne, en Mauritanie, dans laquelle Saint-Exupéry se vantait d'être allé à la chasse au fauve et d'avoir blessé un lion. » (p.35) Le roman de Luis Sepulveda parle justement de chasse au fauve (il s'agit en fait d'un ocelot) ; nous en reparlerons plus loin dans ce mémoire.

C'est une fois le roman bien lancé que Jack rencontre Macha dans une librairie, à qui il recommande des lectures. Parmi les deux romans qu'il conseille à l'adolescente se trouve le roman auquel nous porterons, un peu plus loin, une attention particulière : *Pleins de vie* de John Fante. Voici l'extrait qui concerne la rencontre entre les deux personnages.

[C]e geste découvrit son visage et je reconnus la très jeune fille qui s'était engouffrée dans l'auberge de jeunesse de la rue St-Ursule. [...] Je ne pouvais pas dire de quelle race elle était. Son visage avait une beauté étrange et sauvage [...] je louchai sournoisement sur le livre que la fille tenait sur ses genoux. [...] C'était un John Fante : *Rêves de Bunker Hill*. [...] « Le roman de Fante que vous êtes en train de lire, ce n'est pas le meilleur. On peut même dire que c'est le moins bon. Voyez-vous,



Fante avait le diabète et, à la fin de sa vie, il était devenu aveugle. Alors ce livre, il ne l'a pas écrit normalement, il a été obligé de le dicter à sa femme. C'est pour ça que l'écriture est moins soignée, vous comprenez? Lisez plutôt *Plein de vie* ou *Mon chien stupide*. » (p.36-37)

Cette rencontre avec Macha est intéressante puisque c'est à ce moment que Jack est en mesure de mettre un visage précis sur cette fille qu'il avait vue auparavant en compagnie du Vieil Homme. En la regardant, Jack y va de la réflexion suivante :

Maintenant que je la voyais de plus près, je la trouvais très étonnante. [...] Son visage avait une beauté étrange et sauvage, c'était quelque chose de neuf, quelque chose que je n'avais encore jamais vu. [...] Je n'aurais pas su dire son âge, c'était depuis quelques années une notion qui m'échappait, mais je vis qu'elle avait des seins, si petits toutefois qu'ils déformaient à peine son sweat-shirt bleu pâle. (p.36-37)

Sans le savoir, Jack vient de mettre la table pour l'arrivée du deuxième intertexte, celui de Fante. En effet, Jack vient de suggérer un livre à une jeune fille qu'il connaît à peine, mais qui connaît le Vieil Homme, une jeune fille qui, éventuellement, changera sa vie. Nous verrons plus loin dans ce mémoire quelle signification doit recevoir cet intertexte révélé prématurément.

Le chapitre six met en scène Jack avec sa cliente préférée, Maddalena. Bien que l'auteur y consacre un chapitre au complet, nous n'en retiendrons que la confirmation de Jack à rester en position symbolique d'enfant (ou sa résistance à s'engager dans la voie de la paternité symbolique). En effet, si, dans la définition de la situation conjugale, nous ne

pouvions supposer un statut précis pour les membres du couple, plus le roman avance, plus il est clair que Jack, dans sa relation avec Kim, est en position d'enfant. Ce prochain extrait vient le confirmer: « Avant de partir, elle se pencha à la fenêtre et, ayant posé un baiser au creux de sa main, elle fit le geste juvénile et très ancien de souffler dessus pour l'envoyer à son fils, et j'eus la faiblesse de croire qu'il m'était en partie destiné. » (p.46) Comme on le voit, le fait que Jack croit que le baiser lui est destiné entre dans la continuation de notre lecture symbolique du roman : Jack se réserve un accès possible à la mère incestueuse, de sorte qu'il ne doit pas devenir père, il doit rester enfant.

Le chapitre sept nous apprend, dans un premier temps, le nom du Vieil Homme, il s'appelle Sam Miller et habite à Limoilou. La réaction première de Jack face à ce nom est : « Il éveillait en moi un souvenir très vague, un paysage d'eau et de brouillard qui avait peut-être quelque chose à voir avec mon enfance. » (p.47) Jack décide alors d'aller voir si le Vieux est chez lui. Sam Miller est bel et bien présent et il regarde « La Soirée du hockey ». Si nous avons posé le Vieux comme Père dans le tableau 2, c'est en raison de la demande faite à Jack, laquelle relègue Jack au rang de fils. Cette association, toujours symbolique, Père-Fils est de plus en plus évidente à mesure que l'anecdote progresse ; et cette association peut être toujours davantage reliée à la quête de paternité. Voyons comment l'extrait suivant trace un lien évident entre le Vieil Homme (père) et Jack (enfant). Jack est allongé sur la banquette de son Volks devant la maison habitée par le Vieux.

J'étais heureux d'être là, une sorte de paix s'était installée en moi et, curieusement, mon sentiment de

bien-être semblait venir du simple fait que je partageais quelque chose avec le Vieux... 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, et lorsque notre équipe marquait un but, je me levais à toute vitesse, sachant qu'il allait me permettre de passer un moment avec lui sur le divan. (p.52)

Comme le montre cet extrait, le lien que fait Jack entre le Vieil Homme et son père biologique ajoute au fait que, au-delà de la forte présence de la figure maternelle, la figure du père tend tranquillement à s'imposer. En outre, Jack partage quelque chose avec le Vieux : celui-ci lui rappelle son père, et il en est « heureux ». Après ce léger retour en arrière, Jack s'aperçoit que le Vieil Homme quitte sa résidence ; il tente de le suivre mais sans succès. En allant au dépanneur, dans une des rues avoisinantes, Jack demande au commis s'il connaît Sam Miller. L'homme du dépanneur lui apprendra que Sam Miller vient de Marlow, le même village que Jack ! C'est alors que Jack se dit en lui-même :

Un autre match avait commencé dans ma tête : les vieilles images étaient sorties de l'ombre et préparaient une attaque, et j'allais être obligé de lutter de toutes mes forces contre cette invasion. Mais si vous avez un certain âge, dans ce genre de combat, la partie est perdue d'avance. (p.54)

Ce petit bout de texte est particulièrement important pour notre analyse et sera cité plus d'une fois. Essentiellement, dans cet extrait, Jack nous annonce que, d'emblée, il s'opposera au retour du Père et que, par conséquent, il en assumera les conséquences. Par

le biais du match de hockey, les souvenirs rattachés à son père biologique, et le fait que le Vieux vienne du même village que lui, font émerger de façon de plus en plus tangible, chez Jack, la figure du Père. C'est ce qui explique le bout de phrase : « les vieilles images étaient sorties de l'ombre et préparent une attaque. » Car si la quiétude de l'enfant régnait chez lui depuis le début de sa relation avec Kim, la venue de ce vieux bonhomme allait bouleverser des choses dans sa vie quotidienne. Et Jack est très clair sur l'aboutissement ultime de la quête, qui est de passer au rang de Père, son choix est fait depuis longtemps : « dans ce genre de combat, la partie est perdue d'avance ». Il nous annonce donc tout de suite que le rétablissement de la figure paternelle ne fait pas son affaire, ce qui rejoint sa lecture du roman de Richard Ford. Il y a donc continuation de l'idée et renforcement de moins en moins subtil de la quête paternelle. En fait, si Marie a amené et précisé l'idée de cette quête de façon imagée par le biais de l'intertexte, et que Jack refuse de la voir, maintenant tout le frappe de plein fouet.

Au chapitre huit, Jack, revenant bouleversé de sa soirée « en compagnie » du Vieux, se fait consoler par Kim. Comme la figure du père s'impose à lui, Jack sent le besoin de se tourner vers une figure rassurante, en l'occurrence celle de la Mère :

[E]lle fermait son bureau. C'est ce que j'avais espéré en faisant ma mise en scène, mais à présent je me sentais coupable. [...] Kim était totalement disponible et n'avait aucun préjugé. [...] [M]ais puisqu'elle était allongée à côté de moi avec sa chaleur enveloppante, je cédai lâchement à l'envie de profiter de la situation. [...] Elle avait commencé à m'enlever mon jean quand tout à coup ses mains s'immobilisèrent. Une silhouette venait de s'arrêter devant la porte. (p.58-59)

Avant que les deux amants ne fassent l'amour, ils sont interrompus par un client de Kim. Il faut voir, dans cet acte manqué, l'interdit de la relation sexuelle entre la mère et l'enfant. Il ne peut faire l'amour avec cette femme qui figure en position symbolique de mère ; pour cette raison, le texte les interromp, l'adverbe « lâchement » laisse d'ailleurs bien voir l'ambiguïté de la situation. De son côté, Kim l'écoute, le console, le colle, et tout ça sans un seul préjugé, ni engagement de valeurs ; comme le ferait une mère pour son enfant. À noter aussi que le couple se déculpabilise en banalisant l'acte sexuel :

Nous en avons conclu que le sexe et la météo avaient la même importance. À cause de certains souvenirs émerveillés qui nous étaient restés de la petite enfance, chacun de notre côté, nous avons décidé que le sexe était l'affaire des enfants. Ce soir-là, justement, j'avais envie de me comporter comme un enfant. (p.59)

Ces derniers petits mots montrent bien comment la relation entre les deux personnages est mal définie ; pour être plus précis disons que, bien qu'en apparence normale, cette relation n'est pas conventionnelle. Le lien entre l'enfance et la sexualité est ici très bien mis en évidence : l'acte sexuel perdra de son importance s'il est perpétré. C'est entre autres pour cette raison qu'il ne sera pas commis. En étant commis, il pourrait faire partie du processus de passage au rang de père. Dans les faits, tout en cherchant la femme du Vieux, Jack ne doit pas la trouver, et elle ne doit surtout pas se retrouver symboliquement dans le personnage de Kim ; c'est la superposition des axes symbolique et réel. La dynamique du roman tend à nous démontrer qu'un enfant ne peut coucher avec sa mère, et ce, malgré ce que Jack et Kim en pensent. Le roman fait tout pour nous amener hors de cette relation « incestueuse », c'est là toute la dynamique du passage au rang de

Père. À l'intérieur de l'anecdote, l'acte sexuel répréhensible ne sera jamais commis sous les yeux du lecteur.

Les chapitres 9 et 10 nous offrent un bref retour dans le temps. Le chapitre 9 raconte comment Kim et Jack se sont rencontrés. Ce qui nous intéressera particulièrement dans ce chapitre, c'est la perception que Jack et Kim ont du tableau de Jean-Paul Lemieux, *Chacun sa nuit* : le tableau met en scène un enfant et deux adultes. C'est le soir de leur première rencontre:

[J]'étais en train d'examiner un tableau, [...] quand une femme vint se mettre à côté de moi. [...] « C'est impressionnant... et plutôt sinistre, [...] à cause des personnages : ils sont inclinés vers l'arrière comme s'ils avaient peur de quelque chose » dit Jack. « C'est vrai mais le visage de l'enfant est plus confiant. Et regardez en haut à gauche, il y a un petit coin de ciel qui s'éclaire... » dit Kim. (p.62)

La façon de voir le tableau est révélatrice puisqu'à ce moment précis Jack et Kim ne vivent pas encore ensemble ; on peut donc parler de cette séquence (l'interprétation du tableau) comme d'une forme de représentation du couple futur ; elle annonce la vision des deux personnages et, par conséquent, comment est vue la venue de l'enfant. À noter que, dans ce tableau, l'enfant ne peut pas être Jack puisqu'il y a trois personnages : un homme, une femme et un enfant. On peut donc dire que l'enfant du tableau pourrait être celui de Jack et Kim (annonce de Macha). À partir de ce moment, il est possible de voir que Kim offre, dès le départ, la possibilité à Jack de devenir Père. Ce qui pose problème, c'est que Jack pose un regard pessimiste sur le tableau, tandis que Kim voit une « éclaircie ». Le côté

obscur peut être associé aux difficultés que va rencontrer le couple; le côté clair serait une projection de ce que pourrait être une vie familiale à trois. Néanmoins, il est difficile pour Jack de voir si loin, et s'il voit du noir là où il y a un homme, une femme et un enfant, c'est qu'il est en situation d'enfant éternel. Les interprétations du tableau de Lemieux vont donc précisément dans le sens du roman, c'est-à-dire qu'elles représentent la quête dans toute son ambiguïté émotionnelle.

Le chapitre 10 concerne principalement la vie professionnelle et affective de Kim. Ce qui est intéressant, dans ce chapitre, outre les extraits mentionnant l'architecte, dont nous avons déjà parlé, c'est la recherche maternelle de Jack. Depuis sa rupture avec sa femme, Jack était à la recherche d'une mère, qu'il trouve en la personne de Kim. Voici deux courts extraits qui alimentent cette idée: « ce qui me plaisait bien, c'est qu'elle n'avait pas l'air pressé ; elle faisait tout avec une calme absolu, comme si j'étais la seule personne dont elle devait s'occuper. » (p.77-78) Autre extrait montrant le lien entre la mère et Kim : « Kim, pour me calmer, me frotta doucement le dos. Cela me réconforta et me fit sourire : c'était justement ce que ma mère avait coutume de faire quand j'étais petit, mais j'évitai de le mentionner. » (p.82)

Le chapitre 11, qui s'intitule « La deuxième visite », met en parallèle la relation de Jack avec le Vieil Homme. Si la première visite du Vieux n'avait pas été fructueuse en termes d'échanges humains, la seconde visite est beaucoup plus intéressante. D'emblée, c'est l'accès à la mère qui est difficile : Jack ne sait presque rien sur la femme de Sam

Miller : « Toutefois, j'avais intérêt à éviter les termes trop précis, car je ne connaissais pas sa femme : il ne m'avait encore rien dit à son sujet. » (p.87) Comme le montre cette citation, à mesure que la figure du père (le Vieil Homme) semble s'incruster, la mère tend à disparaître. Jack ne peut la rattacher à rien de tangible ; par le biais de ses mots (qui ne sont pas vraiment les siens), il ne s'adresse qu'à un concept flou, à une image qu'il ne peut voir... mais qui existe, pour l'instant. De façon subtile, cette deuxième visite tend vers le fait que le père, de plus en plus, fait sens et la mère s'efface. Plus nous en savons sur le Vieux, plus la figure paternelle prend de la force et, par conséquent, plus la figure de la mère tend à s'effacer. Une substitution s'opère car jamais ces deux figures ne seront présentes ensemble; si tel était le cas, nous pourrions affirmer que Jack est passé au rang de Père. Néanmoins, Jack demande à Miller d'amener une photo de sa femme lors de sa prochaine visite. En outre, le Vieil Homme quitte le bureau de Jack avec une lettre à la main. Essentiellement, cette lettre, la première, est une demande faite à la femme du Vieux pour qu'elle revienne : « *Si un jour il te prenait l'envie de revenir, sache bien que ta place est toujours libre et que tu serais accueillie très affectueusement, ton mari.* » (p.88) Pourtant, malgré cette volonté manifestée par le Vieux, en dépit du fait que Jack a beau écrire, remplir le rôle que lui fait jouer Sam Miller, le texte résiste (les intertextes le prouvent).



### **CHAPITRE 3**

#### **L'INTERTEXTE PLEINS DE VIE**

Comme nous serons en mesure de le constater, le deuxième intertexte, *Pleins de vie* de John Fante, viendra ajouter des précisions sur le sens de la quête de Jack. Voyons comment ce texte nous aide à mieux comprendre le roman de Poulin.

#### **Résumé du roman *Pleins de vie* de John Fante**

D'emblée, le roman de Fante met en scène trois personnages principaux : le narrateur, qui se nomme John Fante, sa femme, Miss Joyce, et le père du narrateur, qui se nomme Nick Fante. La durée de l'anecdote s'étend sur une période d'environ un mois. Le personnage de John exerce le métier d'écrivain-scénariste et travaille pour des compagnies cinématographiques d'Hollywood. Le narrateur vient d'acheter une maison à Los Angeles avec sa femme Joyce qui est enceinte d'un premier enfant. Tout se déroule bien jusqu'à ce que le couple découvre que leur nouvelle demeure est envahie par des termites ; ils se sont enfoncés dans le plancher de la cuisine. Pour réparer le tout à moindre coût, John a l'idée de demander à son père de venir l'aider à réparer sa maison, car Nick Fante est maçon de profession.

Telle une eau fraîche, une pensée m'a revigoré. Les nuages se dissipaient, l'orage fuyait et il était là, victorieux comme la lumière du soleil, le plus grand poseur de briques de toute la Californie, le plus noble de tous les bâtisseurs ! Papa ! La chair de ma chair, le sang de mon sang, ce bon vieux Nick Fante. » (Fante, 1952 : 70)

Les choses ne tournent toutefois pas comme John l'aurait prévu. Nick Fante s'avère un terrible casse-pieds. Le père se complaît à humilier son fils tout au long du voyage en train qui amène les deux hommes de Sacramento à Los Angeles : « Cesse donc de me donner des conseils vestimentaires. Tu es moins futé que tu parais, ne l'oublie pas. Acheter une maison bourrée de termites ! » (p.104) « Regarde un peu ce gamin qui traite son papa d'ignorance ! Il connaît rien à rien [...] [D]eux années de faculté, et tu es toujours un gamin. Franchement, tu as beaucoup à apprendre. » (p.86) Et cette humiliation continue une fois à la maison de John :

[I]l désirait que j'ouvre son sac à outils. Une fois que j'ai eu compris cela, j'ai su que mon père avait pris les choses en main, que nos rapports avaient brusquement changé, qu'il était devenu le patron. Ça m'a rappelé l'époque lointaine où je vivais sous son toit avec mes frères et où je l'aidais sur les chantiers. Il n'y avait pas pire que de travailler pour cet homme ; ni mes frères ni moi n'aimions cela. [...] Et seize ans après, il remettait ça : cet homme se tenait sous mon toit et disait : « Sac à outils. » (p.129)

En plus, Nick Fante ne cesse de casser les oreilles de John avec son rêve, le rêve de tout grand-père :

Voilà mon rêve. Toi, Miss Joyce, et le petit garçon. Moi et maman un peu plus bas sur la route. Un

grand terrain. Quatre acres. Pour toi. Pour tes  
mômes [...] La maison aura trois cheminées, une  
dans la cuisine, une dans le salon, une à l'extérieur.  
C'était un long ranch en forme de L, une bâtisse  
d'un étage au toit de tuiles. Elle durera mille ans.  
[...] Je te la construirai gratuitement. (p.90-91)

C'est donc une fois rendu à Los Angeles que John constate que, non seulement, son père n'a pas changé, mais qu'il n'est pas pressé de commencer les travaux de rénovation. Le vieux Nick se contente de boire du chianti et de « radoter » de vieilles histoires comme celle de l'Oncle Mingo. Comble de malheur, il encourage Miss Joyce dans ses folies de femme enceinte : il la fait travailler et l'appuie dans sa démarche de conversion au catholicisme. Après quelques jours, le vieux bonhomme se met au travail ; ravi de cette situation John se rend à son travail, mais découvre, à son retour, que « [l]e plancher n'est pas réparé. Les mêmes planches rugueuses couvraient le trou. Rien n'avait changé [...] Je les ai trouvés dans le salon, Joyce et papa. Ils démolissaient la cheminée » (p.167) Alors que John demande à son père pourquoi il s'est attardé sur la cheminée plutôt que sur le trou du plancher, Nick Fante lui répond ceci : « Demande à mon petit-fils ici présent. Il ne veut pas d'une cheminée de Los Angeles. Il veut une cheminée construite par son grand-père, [...] le plancher, [...] c'est pas un boulot pour moi. Trouve un charpentier. » (p.169-170)

Parallèlement à cet épisode de construction de cheminée, le narrateur John Fante est amené, par une sorte de force mystique qui s'impose à lui, à se convertir au catholicisme:

Je découvrais une identification à l'Église, au grand respect du dogme catholique pour les femmes, une révélation de Joyce vers ce qu'enfant, je ressentais pour la Vierge Marie. [...] Mais ça aussi été un

moment de tristesse, car j'aimais l'absurdité de la vie, ses futilités, ses sottises, et tout cela était désormais derrière nous, [...] Je voulais répondre : Non mon père. J'ai dit : "Oui mon père." (p.192-193)

Le roman se termine sur la naissance du nouveau-né de John et Joyce à travers de nombreuses altercations verbales entre le père et le fils. « Ça lui a arraché un grondement, et j'ai su qu'il croyait que je conspirais avec tout l'hôpital pour empêcher la naissance du bébé. Il regardait droit devant lui, sans plus ouvrir la bouche. » (p.214) Et c'est sur cette magnifique scène que se termine le roman de Fante :

Quand j'ai posé la main sur son épaule, il s'est retourné. Je n'ai pas eu besoin de parler. Aussitôt il a pleuré. Il a posé la tête sur mon épaule, et ses larmes m'ont fait mal. Je sentais les os de ses épaules, les vieux muscles tendres ; je ressentais l'odeur de mon père, la sueur de mon père, l'origine de ma vie. Je sentais ses larmes brûlantes et la solitude de l'homme et la douceur de tous les hommes et la beauté infiniment douloureuse des vivants. (p.216)

### **Arrivée du second intertexte**

Voyons comment le deuxième intertexte est amené ainsi que son rôle dans la problématique de départ. Tout d'abord, ce texte est directement apporté par la petite Macha, dans des circonstances quelques peu inusitées : « J'allais me remettre à travailler quand soudain je me rendis compte qu'il s'agissait de la très jeune fille que j'avais aperçue

dans une calèche avec le Vieux et que j'avais revue ensuite dans une librairie [...] il me vint une envie irrésistible de la suivre. » (p.99) Après une brève filature, la jeune fille demande à Jack de l'inviter au restaurant ; cette idée plaît à Jack. En chemin vers le Relais de la place d'Armes, Jack est frappé par une image saisissante : « [U]ne vitrine me renvoya une image qui m'atteignit comme un couteau en pleine poitrine : celle d'un homme aux cheveux gris, très maigre, accompagnant une fille dont il avait l'air d'être le grand-père, en mettant les choses au mieux. » (p.105) Cette image est très intéressante parce qu'elle accentue davantage l'arrivée progressive de la figure paternelle. En fait, cette image le « tue » parce qu'il reconnaît en lui le Vieil Homme, d'autant plus qu'il sait pertinemment que Sam Miller fréquente Macha et qu'il pourrait être le grand-père de celle-ci, donc un père. Image symbolique que fuit Jack. C'est pour cette raison que l'image l'atteint « comme un couteau en pleine poitrine ». Cette image subite met aussi en scène la petite Macha : elle se retrouve, à ce moment précis, propulsée au rang d'enfant de Jack. S'il est un peu tôt pour affirmer cela, puisque c'est Kim qui verra Macha comme enfant potentiel et non Jack, cette image annonce néanmoins la position symbolique que Macha est destinée à occuper. Car Macha sera un élément à considérer dans le « non-passage » de Jack au rang de Père. Mais, pour le moment il faut considérer cette image comme un genre d'image prémonitoire.

C'est une fois rendus au restaurant que Jack et Macha commencent leur conversation. Jack constate que l'adolescente a suivi ses conseils de lecture :

[...]et elle sortit également un livre qu'elle posa sur le couteau. C'était *Plein de vie*, le roman de Fante [...] « Ça te dit quelque chose ? » demanda-t-elle. « Bien sûr, dis-je. Vous l'avez piqué à la librairie ? » « Non, j'ai été obligé de séduire un vendeur. [...] Tu avais raison c'est un très bon livre, je l'aime beaucoup. Je lui demandai ce qui lui plaisait le plus dans le livre de Fante. Elle me répondit que c'était la vivacité de l'écriture et le fait qu'elle voyait très bien les personnages [...] « J'aime beaucoup le vieux bonhomme », « Le père du narrateur ? », « Oui, le vieux poseur de briques. Il est génial ! » [...] Il y avait une scène qui lui plaisait en particulier et elle entreprit de la raconter [...] « La scène que je préfère c'est quand Fante, je veux dire le narrateur, va le chercher pour qu'il répare un gros trou dans le plancher de sa maison [...] Alors le père de Fante n'est pas pressé de se mettre au travail. Il boit du chianti et il fume des cigares. Il examine le trou dans le plancher. Il déclare à son fils que le plancher n'est même pas d'aplomb et lorsque Fante, qui devient impatient, lui offre son aide, tu te souviens de ce qu'il lui répond ? » [...] « Va écrire tes histoires petit ! » (p.107-109)

Dans un premier temps, d'un point de vue purement typographique, une petite différence s'est glissée entre les deux titres officiels du roman de Fante. Le narrateur cite le roman en faisant une faute, il écrit *Plein de vie* alors que la traduction française du roman que j'ai en ma possession s'intitule *Pleins de vie*, avec un *s* au mot *plein*. Cette « erreur » peut être interprétée, selon notre vision des choses, comme un acte manqué, une autre preuve du non-aboutissement de la quête de Jack. L'absence de *s* signifie, d'un point de vue grammatical, la présence du singulier, donc l'absence de pluriel, c'est-à-dire la non-présence de plusieurs personnes. Ce qui donne lieu à une interprétation tout à fait pertinente du refus de Jack d'accepter d'autres personnes dans sa vie, il ne voit pas la

présence du père comme nécessaire, il ne voit que lui et sa mère. Et, de ce fait, encore moins le rétablissement de la figure du Père qui est en train de s'amorcer avec la venue de l'intertexte. Donc, ce n'est peut-être pas par hasard que cette faute est présente, l'intertexte qui rétablira la figure du père ne fait pas l'affaire de Jack ; d'une certaine façon, il le réfute en lui attribuant une autre valeur, une valeur syntaxiquement singulière plutôt que plurielle.

Avant toute chose, pour bien comprendre la suite de notre développement, il faut voir Macha comme le pôle complémentaire du Vieil Homme ; entre autres parce qu'elle est liée à lui dans la réalité et dans le symbolique. Lorsque nous parlons de pôle complémentaire, nous entendons que, comme l'a fait le Vieux précédemment, l'adolescente offre, à sa manière, la possibilité à Jack de devenir père. Elle symbolisera la quête de deux façons : premièrement, en rétablissant le père par le biais de l'intertexte et, deuxièmement, en prenant la place que Kim lui offrira en tant qu'enfant symbolique, et ce, au détriment de Jack, qui sera relégué au rang de père par Kim. Comme Kim et le Vieux, Macha offre la place de père à Jack, si celui-ci vise une paternité symbolique, ce qui n'est pas le cas.

Dans un premier temps, voyons comment l'intertexte amené par Macha rétablit la présence du père, lequel était évincé dans l'intertexte *Une saison ardente* de Richard Ford (évincé signifiant « ne pas parler de »). En bout de ligne, ce qu'il faut comprendre, c'est que l'accent mis sur le père ou la mère, par le personnage amenant l'intertexte, est considéré au détriment de l'autre. Dans ce cas-ci, la jeune Macha met l'accent sur le père et non sur la mère, ce qui ne veut pas dire que la mère soit absente mais, d'un point de vue

sémiotique, elle est non-présente, d'où l'expression « évincé ». Comme nous l'avons précédemment dit, notre interprétation doit être considérée sous l'angle narratologique, c'est-à-dire qu'elle découle de ce que le narrateur ou un des personnages retiennent de l'intertexte. Dans le cas de l'intertexte de John Fante, nous mettons l'accent autant sur ce que Macha retient que ce que Jack interprète des paroles de Macha. Il est cohérent de lier les deux personnages puisque c'est Jack qui a conseillé à Macha de lire ce livre. Toutefois, la présence forte du père dans cet intertexte ne signifie pas nécessairement l'absence de la mère. Bien que Jack et Macha n'insistent pas sur sa présence, elle est non-présente, mais pas absente. Dans le cas de ce deuxième intertexte, l'interprétation de la non-présence sur la mère tend à rétablir la présence du père ; et c'est Macha qui s'en charge. Comme nous l'avons déjà dit, les deux seraient présents en même temps dans le schéma oedipien que si la quête s'accomplissait.

Dans un second temps, par rapport au roman de Fante, le narrateur de l'intertexte observe que sa vie est en processus de changement, il passe progressivement au rang de Père. Dans le roman de Poulin, une partie du rétablissement du père, par le biais de l'intertexte, se fait par l'arrivée de Nick Fante, qui apparaît à la demande de son fils John. En effet, John demande à son père de venir l'aider à réparer son plancher envahi par des termites. Il y a donc demande formelle au père. Par rapport au roman *Chat sauvage*, cela revêt une grande importance, puisque la jeune Macha aime le personnage du Vieux Nick Fante, elle dit qu'il est « génial ». C'est donc sous l'axe du retour du père qu'il faut interpréter le roman de Fante ; d'autant plus qu'il est amené par une adolescente sans



famille. Il faut aussi mentionner que Macha trouve génial un type de Père très précis, car contrairement au roman de Ford, où Jerry Brinsson apparaît simplement comme un « bon gars », Nick Fante est un père dominateur qui prend un malin plaisir à humilier et à écraser ses enfants. L'intertexte de Fante opère un retour en force de la figure paternelle.

Dans un troisième temps, c'est Jack lui-même qui fait le lien entre l'intertexte et sa vie, cela se produit lorsque la petite lui dit :

“Va écrire tes histoires, petit !” » Je m'en souvenais très bien. Cette phrase sèche et péremptoire m'avait blessé, en dépit du fait que je ne me considérais pas comme un véritable écrivain, car elle m'avait rappelé une phrase du même genre, prononcée jadis par mon père quand je lui avais fait part du métier que je voulais exercer. » (p.109-110)

Nous verrons, un peu plus loin, que le changement d'attitude de Kim viendra officialiser la position de Macha en tant qu'enfant symbolique, cette fois par rapport à Jack et à Kim. L'arrivée de Macha renforcera de nouveau, et de façon officielle, Jack dans une position de père symbolique, car la subtilité de l'intertexte, au moment où Macha l'introduit, n'est qu'une suggestion, le début d'une quête que l'on découvre progressivement. L'arrivée de l'intertexte est aussi liée au mouvement amorcé par l'arrivée du Vieux dès le début du roman. Macha et son intertexte sont la seconde étape d'un mouvement, d'une quête amorcée précédemment.

Voyons maintenant comment matérialiser ces concepts sous forme de tableau. Notre interprétation découle de ce que Macha et Jack retiennent de l'intertexte, de ce qui attire leur attention, et de ce dont ils discutent.

**Tableau 12-début du roman de Fante (axe réel)**

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
Nick Fante	John Fante	Joyce

**Tableau 13-fin du roman de Fante (axe réel)**

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
John Fante	Nouveau-né de John et Joyce	Joyce

**Tableau 14-ce que Jack et Macha retiennent de l'intertexte (axe symbolique)**

<b>Père</b>	<b>Enfant</b>	<b>Mère</b>
Nick Fante	John Fante	X

Dans le tableau 12, nous décrivons l'intertexte de Fante comme il se présente à nos yeux pour ce mémoire. Pour notre interprétation nous placerons toujours Joyce en position de mère, puisque c'est sous cette figure symbolique qu'elle nous est présentée dès le début du roman. Il est aussi important de préciser qu'au début du roman, le narrateur, John Fante, est en pleine crise identitaire, son passage au rang de Père étant pleinement amorcé.

De son côté, le tableau 13 nous propulse à la fin du roman, là où la quête de paternité de John se complète. Cet achèvement de la quête paternelle symbolique se fait par la naissance de l'enfant, qui promeut John au rang de Père.

À l'intérieur du tableau 14, nous retrouvons l'interprétation de Jack et Macha sur le roman de Fante. Nous avons la petite Macha qui insiste fortement sur le personnage de Nick Fante, ce qui a pour effet de replonger Jack dans sa relation avec son père biologique, et nous avons les conséquences sur Jack du point de vue de la figure paternelle. Par conséquent, cela officialise la seconde voie à suivre pour Jack, bien qu'elle ait été tracée depuis le troisième chapitre, là où Macha est apparue pour la première fois. Donc, l'insistance sur le personnage de Nick Fante et la transposition de Jack dans sa relation avec son père font en sorte que le père symbolique est bel et bien de retour, et ce, au détriment de la mère !

### **Mise en contexte de l'arrivée du deuxième intertexte**

Pour bien contextualiser l'arrivée du second intertexte, il faut se rappeler que le premier intertexte a évincé la figure du père; c'est ce que Jack a retenu (ce qui laissait la place à une mère et un enfant). Ensuite, nous avons été en mesure de constater, dans les chapitres 5 à 13 (chapitres situés entre les intertextes 1 et 2), le renforcement progressif de la figure du père et l'évincement, aussi progressif, de la figure maternelle qui est mise en scène. Il s'effectue donc, progressivement, un glissement dans la quête de Jack. Plus la

figure du père est présente, plus celle de la mère tend à s'effacer. Les deux ne sont pas conciliables. Si tel était le cas, Jack pourrait considérer sa quête achevée. Aussitôt qu'une des deux figures parentales apparaît, l'autre va possiblement disparaître. Et c'est dans cette perspective qu'apparaît le deuxième intertexte, qui renforce la figure du père. Car si les vieilles images étaient sorties de l'ombre et préparaient une attaque, il ne fait maintenant aucun doute que le passage au rang de père s'offre à Jack de plus en plus concrètement.

### Mise en contexte des chapitres contenus entre les intertextes 2 et 3

Voyons maintenant comment se prépare la venue du troisième intertexte. La séquence d'événements contenue entre les chapitres 13 et 16 est très importante, puisqu'elle marque une brisure dans l'intrigue, ce qui a des conséquences directes sur la quête de Jack.

Cette conséquence importante s'annonce dès le chapitre 14 qui s'intitule « Un *S.O.S.* de Kim » ; elle constitue l'acte de violence dont est victime Kim. Nous verrons comment cet événement modifie le cours des choses pour Jack. Mais avant, voyons comment s'amorce cette anecdote. Tout d'abord, le chapitre s'ouvre sur le fait que Jack continue à nier la présence de la figure du père, qui se fait de plus en plus insistante, comme nous l'avons bien montré dans les chapitres précédents. L'extrait nous intéressant montre Jack portant son attention sur une photo apposée sur le miroir de chambre de Kim:

Ce qui m'intriguait c'était [...] les photos coincées dans le cadre du miroir ovale. Comme je ne savais pas grand-chose du passé de Kim, j'en avais reconstitué des fragments à partir de ces photos. L'une d'elles montrait Kim dans la trentaine, avec une fillette âgée de cinq ou six ans; on voyait aussi l'ombre de celui qui avait pris la photo, et au bas de celle-ci on pouvait lire: « Ma femme, ma fille, mon ombre ». (p.113)

Comme le montre cet extrait, à travers une série de photo, Jack retient celle où Kim (mère) est vue avec une fille (enfant) et où l'homme (père) n'est qu'une ombre. L'image est très intéressante, puisqu'elle montre l'absence du père d'un point de vue réel (la photo ne montre que deux personnes, une mère et un enfant) ainsi que sa non-présence d'un point de

vue symbolique (il est là mais n'est qu'une ombre). Et c'est sur cette photo que le regard de Jack est attiré à ce moment précis du roman; ce qui souligne la non-insistance sur la figure du père, la résistance qu'oppose Jack à ce combat (le retour des « vieilles images ») qu'il sait perdu d'avance. Ajoutons même qu'il combat de toutes ses forces cette figure qui tend à prendre de plus en plus de place dans sa vie. Car, comme on le sait, la figure du père est de retour « officiellement » dans la vie de Jack depuis le chapitre 7; c'est-à-dire depuis qu'il sait que le Vieux vient du même village que lui et qu'il l'a, par conséquent, associé à son propre père biologique. « Les vieilles images étaient sorties de l'ombre et préparaient une attaque, et j'allais être obligé de lutter de toutes mes forces contre cette invasion. Mais si vous avez un certain âge, dans ce genre de combat, la partie est perdue d'avance. » (p.55)

Inconsciemment, du moins pour l'instant, Jack n'a pas l'intention de passer au rang de Père, c'est pour cette raison qu'il met l'accent sur la non-présence de la figure paternelle. Cette photo nous laisse donc croire que Kim a peut-être déjà eu un enfant, ou du moins que son ex-mari en avait un. Ce qui suppose, à tout le moins, une présence d'enfant dans la vie de Kim, quelques années avant sa rencontre avec Jack. Or, Kim, après son aventure du lac Sans Fond, voudra de nouveau être la mère d'un enfant, sentiment qu'elle connaît, et cet enfant ne doit pas être une personne âgée comme Jack ou comme l'un de ses patients. Pour aller un peu plus loin, disons aussi que ces « vieilles images » (photos) sur le rebord du miroir font sens pour Jack parce qu'elles montrent Kim avant l'arrivée de Jack, c'est-à-dire avant qu'elle ne change de moyen de thérapie, lorsqu'elle était une « thérapeute traditionnelle ». Ces photos sont la marque d'une brisure dans la vie de Kim, d'une vie antérieure. Elles peuvent aussi signifier pour Jack une possibilité de changement ; en effet,

si Kim a pu changer son style de vie, sa manière de voir la vie, Jack aussi, éventuellement, le pourrait. C'est donc une forme subtile d'invitation au changement, un pas de plus vers une éventuelle réponse positive à la quête amorcée depuis le début du livre. Pour Jack, comme pour Kim, il peut y avoir une vie « avant » (enfant) et « après » (père), toute la dynamique textuelle articulant la problématique du passage au rang de père.

Un peu plus loin dans le chapitre 14, toujours en regardant ces photos, Jack est surpris par un coup de téléphone de Kim. Elle est au lac Sans Fond et lui demande de venir la rejoindre le plus vite possible ; quelque chose de grave semble lui être arrivé. Kim a été victime d'un acte de violence, c'est ce qui modifiera sa façon de voir les choses et, par conséquent, le rôle de Jack dans sa vie. Tout sera articulé autour du principe de la mort de la mère et de l'arrivée du troisième intertexte. D'un point de vue purement anecdotique, c'est au chapitre qui suit sa rencontre avec Macha (chapitre 13) que Jack reçoit un appel de Kim. L'appel de Kim survient donc peu de temps (quelques semaines tout au plus) après la rencontre entre Jack et Macha puisque le début du chapitre 14 indique: « Un soir, au début de juillet, j'étais chez Kim [...] » (p.111), et que nous savons que le roman de Poulin commençait aux premiers jours du printemps. D'un point de vue interprétatif, il est intéressant de constater que le rapprochement entre les deux événements et l'arrivée du troisième intertexte viendra marquer le passage de la présence du père à la mort de la mère, laquelle jusque-là avait toujours été présente, du moins non-absente ; ce qui nous indiquera que, progressivement, Jack déclinera l'offre symbolique qu'on lui fait de passer au rang de père.

Pour bien comprendre tout ce processus, revenons à l'événement modifiant la vie de Kim. Le tout débute par un coup de fil de Kim à Jack, celle-ci est au lac Sans Fond avec un patient, elle y passait la fin de semaine. Appelant Jack, Kim lui demande de la rejoindre au plus vite, au téléphone « elle a une voix rauque et cassée en petits morceaux. » (p.114) En arrivant, Jack constate les dégâts, Kim est dans une des chambres situées à l'arrière. « Elle ne voulait pas me montrer son visage [...] Elle geignait comme un bébé, et j'étais surpris et intimidé parce que depuis le début, elle incarnait à mes yeux la force, la stabilité. » (p.116-117) Jack lui dit : « “allons petite sœur...” » (p.117) Lorsqu'il la regarde, « elle avait la joue gauche tuméfiée et une ecchymose autour de l'œil. Elle avait reçu une bonne gifle et peut-être même des coups de poing [...] » (p.117). Cette scène horrible paralyse Jack ; c'est à cet instant que Kim laisse échapper une petite phrase qui fait sens pour Jack : « Puis j'entendis très nettement : “Je suis sortie de mon rôle...” . Ce bout de phrase n'était pas clair, mais il faut croire qu'il contenait l'essentiel de ce que Kim voulait dire car elle n'ajouta rien d'autre [...] » (p.117-118)

Le changement chez Kim s'effectue suite à cet acte de violence dont elle est victime. Elle est « sortie de son rôle ». Pour mieux comprendre ce petit bout de phrase très important il faut se référer à sa conception peu orthodoxe de son métier. Elle considère en effet que, pour soigner un grand besoin d'affection, il faut recourir à des méthodes qui tiennent compte du corps autant que de l'âme. Jack ajoute la réflexion suivante : « Ce qui m'étonnait le plus c'était de constater à quel point elle aimait ses patients ; jusque-là, il ne m'était jamais venu à l'esprit qu'une thérapie pouvait être une histoire d'amour. » (p.76)



Kim est une thérapeute qui s'implique personnellement dans la thérapie de ses clients, elle ne croit plus aux méthodes traditionnelles de thérapie depuis son expérience avec l'architecte. Le texte nous laisse donc supposer que, l'instant d'une rencontre, sa thérapie « non conventionnelle » a mal tourné. Tout est question de définitions de rôles. Pour mieux comprendre cette anecdote, il faut se rapporter au chapitre 10, où Kim fait le point sur son métier : « Elle raconta qu'elle avait longtemps été une thérapeute traditionnelle qui soignait les gens fortunés en utilisant l'analyse des rêves et les association libres. Puis il y avait eu cet architecte... » (p.73) À un moment donné, elle dut soigner un architecte alcoolique. Celui-ci ne s'accordant pas le droit d'avoir le même succès que son père, il se mettait à boire pour se punir ; et pour se consoler, il se tournait vers sa mère. « Du moins, c'est de cette façon que j'interprétais son alcoolisme : une demande d'affection adressée à la mère. » (p.74) Cet extrait est extrêmement intéressant, puisqu'il explique pourquoi Kim a abandonné les méthodes traditionnelles de traitement psychologique. D'un point de vue symbolique, cette séquence nous montre aussi comment une brisure est survenue à la fois dans la vie professionnelle et personnelle de Kim. Elle jette les bases des différents rôles occupés par les personnages du roman. Le dernier extrait est très clair là-dessus, Kim a interprété l'alcoolisme de l'homme comme une demande d'affection à la mère, l'alcoolisme est aussi une conséquence du « nonaccès » à la mère en raison de la forte présence du père (architecte de renom). C'est donc par rapport à cet extrait qu'il nous faut aussi positionner Kim et les personnages qui l'entourent, parce que c'est cet événement qui modifie une première fois la vision de Kim. Lorsqu'elle dit avoir changé ses vieilles méthodes pour d'autres où elle s'occupe autant du corps que de l'âme, c'est qu'elle transgresse l'interdit,

c'est-à-dire qu'elle laisse libre accès à la mère. Parce que si l'architecte est mort, c'est parce qu'aux yeux de Kim la demande d'affection adressée à la mère n'a pas été comblée. Et voici comment Kim conclut son court récit sur sa relation avec l'architecte, et comment on peut dire que Kim, désormais, laisse libre accès à la mère, malgré l'interdit :

Alors pour moi, tu comprends, c'est comme si au dernier moment il avait cédé à la peur. Comme si d'un seul coup, il était retourné en arrière. J'ai essayé de comprendre ce qui a fait défaut dans mon travail...[...]. [J']ai compris qu'un besoin d'affection comme celui que l'architecte éprouvait, on ne pouvait pas le soigner avec les méthodes habituelles, c'était trop risqué : il était nécessaire de recourir à des méthodes qui tenaient compte du corps et pas seulement de l'âme. (p.75-76)

Ce qui nous aide aussi à mieux comprendre les comportements de Kim, à travers le récit qu'elle fait à Jack, et qui nous est rapporté mot à mot, ce sont les différentes réflexions de Jack-narrateur. Une des plus intéressantes à retenir est placée au début du récit de Kim, au moment où elle décrit la situation professionnelle et affective de son client. Sur ce point précis, Jack questionne Kim : « “Il ne s'accordait pas le droit d'avoir le même succès que son père ?” [...] “Et comment ça se soigne ?” Que je sois arrivé à poser cette question d'une voix normale, cela tenait du miracle, car mes parents ressemblaient comme frère et sœur à ceux de l'architecte et je sympathisais avec lui. » (p.74) La dynamique familiale est donc mise sur la table dès le début de la relation entre Jack et Kim, puisque de son côté, Jack voit la même chose que Kim, c'est-à-dire un accès désiré à la mère, et ce lien est fait en rapport avec les parents de l'architecte, qui ressemblent à ceux de Jack : « Il avait été élevé par un père qui se laissait parfois aller à des colères noires, et par une mère

chaleureuse et surprotectrice [...] mes parents ressemblaient comme frère et sœur à ceux de l'architecte et je sympathisais avec lui. » (p.74) C'est donc dans cette dynamique qu'il faut d'abord voir la relation de Jack et Kim, elle laisse le « libre accès » à la mère ; Kim en assume parfaitement les conséquences jusqu'à cette gifle qu'elle reçoit. C'est aussi ce que Jack vit dans sa relation avec le Vieux, il a chemin libre pour parler à la mère sauf que, dans ce cas-ci, cet accès est médiatisé par l'identification au Père. Toute cette dynamique n'est en fait qu'un jeu de rôles, de tenant lieu et de représentations symboliques. Chaque personnage du roman joue un rôle spécifique en fonction du rôle que l'autre veut bien lui attribuer.

C'est donc à partir de ce changement de rôle que Kim, en tant que personnage symbolique au service de la dynamique textuelle, ne pourra plus jouer celui de mère pour Jack. Elle désirera être mère d'un vrai enfant, plus précisément une fille. C'est entre autres ce que Jack a pu constater lorsqu'il visite la chambre de Kim et découvre les photos juste avant de recevoir le coup de fil fatidique.

## **CHAPITRE 4**

### **L'INTERTEXTE UNE PRIÈRE POUR OWEN**

Nous voici maintenant rendus à parler du troisième intertexte. Amené par Jack lui-même, il se veut un intertexte majeur étant donné son emplacement dans le texte de Poulin. Voyons comment il ajoute à notre interprétation.

#### **Résumé du roman**

L'histoire se déroule à Gravesend au New Hampshire et, contrairement à ce que dit Jack, le narrateur de l'histoire est John Wheelwright vieux et non enfant. Comme le dit Nicole Moulinoux dans sa présentation du roman, « le narrateur John Wheelwright, un célibataire maniaque abonné au velours côtelé au tweed, une vieille baderne bourrue qui enseigne l'anglais à la Bishop Stracham school, s'adresse à nous de sa résidence de Forest Hill à Toronto [...]. » (Irving, 1989 : I et II)

Outre le fait que ce roman de John Irving trace la vie de John Wheelwright à partir de la mort de sa mère jusqu'à la fin de son université, il est important de savoir que la mère du narrateur meurt dès le début du roman, événement sur lequel nous nous attarderons particulièrement. Elle est accidentellement tuée par Owen Meany, le meilleur ami de John Wheelwright, lors d'un match de baseball. C'est d'ailleurs sur cet épisode du bouquin que

Jack, narrateur de *Chat sauvage*, s'attarde de façon significative. Nous tenterons donc, par le biais de ce résumé ciblé (car le roman compte plus de 700 pages), de traiter de l'épisode de la mort de la mère de John, et des « pères » de John et de leur influence sur sa vie, afin de pouvoir ensuite comprendre la dynamique textuelle du roman de Poulin, en regard de la problématique du passage au rang de Père.

Comme mentionné précédemment, Taby Wheelwright meurt dès les premières pages du roman d'Irving.

Elle tourna la tête vers le but —se demandant, je pense, quel joueur avait frappé avec une force pareille— et la balle percuta sa tempe gauche, la faisant pivoter si vite qu'un de ses talons hauts se brisa net ; puis elle tomba en avant, face aux travées, les genoux écartés. Son visage heurta le sol en premier ; ses mains n'avaient pas quitté ses hanches, même pour amortir la chute [...]. (Irving, 1989 : p.49)

Une fois sa mère morte John reste chez sa grand-mère et, malgré la tourmente, poursuit son amitié avec le « tueur » de sa mère, Owen Meany. John et Owen voyait Taby d'une façon très particulière :

“TA MÈRE EST TELLEMENT SEXY QUE J'EN OUBLIE QU'ELLE EST TA MÈRE”, dit Owen à John, lequel poursuit «[...] Tabby Wheelwright avait l'air d'une starlette, pulpeuse, fantasque, facilement en confiance, elle semblait avide de plaire ; elle avait l'air caressable. [...] Moi, son fils, j'affirme qu'elle était une mère presque parfaite ; son unique imperfection ayant été de mourir avant de m'avoir révélé le nom de mon père. Outre sa quasi-perfection maternelle, je

sais qu'elle était heureuse, et une femme vraiment heureuse [...]. (p.54)

Il faut aussi savoir que John ignore, tout le long de son enfance et de son adolescence, qui est son père biologique; pour cette raison, il adoptera Dan Needham, le conjoint de sa mère, à titre de père: « Il s'appelait Dan Needham. Combien de fois ai-je prié Dieu pour qu'il soit mon véritable père [...] grand dégingandé aux cheveux carotte frisés et aux lunettes trop petites pour son visage en forme d'œuf— les verres ronds lui donnaient l'expression craintive et égarée d'un grand hibou mutant. » (p.56 et 63) Comme le montrent ces extraits, le narrateur nous dit comment il a adopté un père, ce qui nous ramène à la forme de représentation symbolique dont nous parlons depuis le début. En effet, il est intéressant de constater que ce roman amène quelque chose de nouveau, il met en scène un père adoptif qui réussit très bien dans son rôle. Nous entrevoyons déjà comment ce roman intéresse notre problématique, puisqu'il met en scène une mère qui meurt et un père adoptif qui réussit. C'est donc toute la dynamique textuelle de la quête qui prend un tournant majeur avec l'arrivée du troisième intertexte, le plus important des quatre.

Un peu plus loin, le roman d'Irving viendra jeter un éclairage intéressant sur ce qu'Owen Meany appelait « la chasse au père » :

J'avais honte de mon état [...]. Dans toutes les conversations d'adultes que j'avais entendues [...] il n'avait jamais été question de concupiscence, [...] je ne pouvais mettre aucune étiquette sur la sensation que j'éprouvais. Mais ça me paraissait *interdit* ; ça me faisait sentir coupable qu'une partie

de mon corps entre en rébellion avec les autres ; c'est alors que je compris d'où me venait cette sensation : elle venait de mon père. C'était une partie de lui qui s'éveillait au fond de moi. Pour la première fois, je pensais que mon père pouvait être mauvais, ou du moins, que ce qu'il m'avait transmis était un mauvais héritage... Par la suite, chaque fois que je me sentis troublé— et particulièrement par le désir sexuel—, je pensai que c'était mon père qui faisait valoir ses droits sur moi ! [...] Je ne voulais pas le connaître parce qu'il me manquait ni parce que je cherchais quelqu'un à aimer ; j'avais Dan et son amour ; j'avais ma grand-mère et le souvenir précieux (et peut-être exagéré) de ma mère. Ce n'était pas par besoin d'amour que je cherchais mon père, mais par curiosité malsaine, pour savoir à quels troubles héréditaires je devais m'attendre ! (p.287-288)

Comme le montre cet extrait, la notion de paternité est centrale pour le héros d'Irving. Nous sommes en présence d'une mère morte et d'une quête paternelle réelle et non pas seulement symbolique. John cherche son père, malgré qu'il ait reçu beaucoup de son père adoptif. Le point de vue d'Owen Meany sur la question est très intéressant :

C'ÉTAIT UNE BONNE MÈRE. SI ELLE PENSAIT QUE SON TYPE POUVAIT ÊTRE UN BON PÈRE POUR TOI, TU L'AURAS CONNU DEPUIS LONGTEMPS [...] C'EST PASSIONNANT DE CHERCHER TON PÈRE, MAIS NE T'ATTENDS PAS À UNE MERVEILLE QUAND TU L'AURAS TROUVÉ. J'ESPÈRE QUE TU SAIS QUE CE NE SERA PAS UN TYPE AUSSI EXTRAORDINAIRE QUE DAN ! (p.312)

Il y a donc deux visions de la paternité ; celle où un père biologique est absent et raté, et celle où un père de remplacement réalise quelque chose de bien.

### Arrivée du troisième intertexte

L'intertexte du roman de John Irving survient au chapitre 16, il est amené par Jack lui-même et se distingue par les circonstances qui sous-tendent sa présence, il arrive en même temps que l'acte de violence dont est victime Kim. Fait intéressant, il arrive deux chapitres après l'intertexte de Fante introduit par Macha ; il marque donc la continuité du processus textuelle (dynamique de la quête) ainsi que son bousculement. Il apparaît aussi peu de temps après le chapitre « *Un s.o.s. de Kim* ». Du point de vue de l'anecdote, ce dernier chapitre est très important, car la gifle que reçoit Kim est au centre de notre interprétation : c'est suite à cet événement que le texte « officialisera » la mort de la mère, ce que l'intertexte confirmera. Car si le Vieux et Macha offrent des voies possibles à Jack pour passer au rang de père, le texte nous dit que Kim lui impose la sienne suite à son altercation physique avec un de ses patients, car elle prendra la décision de laisser entrer Macha dans sa vie. Ce qui a comme conséquence directe de déloger Jack de la place d'enfant symbolique qu'il occupait depuis un bon bout de temps, pour la céder à Macha. Nous verrons plus loin que, à la suite de ce délogement, Jack se verra offrir, par le biais d'un quatrième et dernier intertexte, *Le vieux qui lisait des romans d'amour* de Luis Sepulveda, une dernière possibilité de passer au rang de père. Mais voyons d'abord comment l'acte dont a été victime Kim vient modifier sa façon de voir les choses et, à travers le troisième intertexte, quelle en est la conséquence sur la vie de Jack.

Avant même l'arrivée officielle de l'intertexte, il est intéressant de constater que jamais Jack ne nous divulguera le titre du roman qu'il est en train de lire. Dans une espèce



de conspiration du silence autour de ce qui adviendra à la mère dans ce roman, le texte nous lance encore une fois sur une piste erronée. Cette piste est toutefois intéressante puisqu'elle marque le refus de Jack de voir mourir la mère. En taisant le titre, il nie le phénomène inévitable.

Voici maintenant ce que Jack nous dit sur le roman d'Irving.

L'histoire, qui se passait dans une petite ville du New Hampshire, était racontée par un jeune garçon. Elle comportait des défauts évidents : digressions, retours en arrière, détails inutiles, et l'écriture ne coulait pas bien, mais je continuais ma lecture, sachant par expérience que les personnages d'Irving allaient devenir aussi réels que les gens de mon quartier et aussi proches de moi que mes frères et sœurs. Quelques éléments de l'histoire me plaisaient déjà. La mère du jeune garçon était remarquablement belle et attirante, et j'aimais bien la façon dont il parlait d'elle. (p.135-136)

Tout d'abord, comme brièvement mentionné plus haut lorsque nous avons cité Nicole Moulinoux, nous sommes en présence d'une erreur narratologique commise par le narrateur Jack. Le narrateur du roman d'Irving n'est pas un jeune garçon mais bien une personne âgée d'une cinquantaine d'années, professeur de littérature. Cet « acte manqué » peut être interprété en rapport avec les propos de François Ouellet selon qui le roman « s'écrit toujours du point de vue du fils » (Ouellet, 2002 : 60) Cette « erreur », qui n'en est peut-être pas nécessairement une, est donc symptomatique de ce que vit le personnage de Jack en tant qu'écrivain en position de fils symbolique. Le lien peut directement être fait avec la demande que fait le Vieux à Jack dès le début du roman ; le Vieux Homme propose à

Jack un accès à la mère. Par ailleurs, cette « erreur » peut aussi être vue comme une conséquence du mauvais positionnement symbolique de Jack. Celui-ci se voit en tant qu'enfant et non pas en tant que père, un enfant qui, de façon instinctive, ferme les yeux sur la mort de la mère. Pour lui, l'accès à la mère proposée par le Vieux ne signifie pas la mort de celle-ci, comme le propose Irving. Jack voit donc le narrateur du récit du roman d'Irving comme un adolescent, puisqu'il est lui-même dans ce positionnement symbolique. Il est ainsi l'écrivain en position d'enfant dans son rapport de lecture avec le roman de John Irving.

En poursuivant notre lecture de Poulin, la suite des événements se précise davantage. Dans un souci de divertissement, Jack veut faire partager ses soucis de traducteur à Kim :

Je lui donnai le texte anglais en lui montrant l'endroit où j'étais rendu. [...] Le narrateur racontait en détail un événement qui s'était passé au cours d'un match. [...] comme le match semblait perdu, les spectateurs ne s'intéressaient plus au jeu, ils regardaient plutôt la mère du narrateur, venue encourager son fils. Elle se tenait au-delà du troisième but, dans la zone des balles fausses. Avec son chandail très serré, sa jupe blanche, son foulard rouge dans les cheveux, elle était encore plus attirante que d'habitude. [...] je devins subitement inquiet : contre toute attente, le garçon frappa un coup en flèche, très durement, et la balle se dirigea vers l'endroit où la mère du narrateur était installée, le dos tourné au jeu, faisant des signes à une personne qu'elle avait reconnu parmi les spectateurs. [...] Au bruit très sec de la frappe, la femme se retournait vers le marbre, la balle l'atteignait en plein sur la tempe, elle s'écroulait... Tout cela me sauta aux yeux en une

seconde et j'arrachai le texte anglais des mains de Kim avant qu'elle n'arrive à ce passage. Pour excuser la brusquerie de mon geste, je lançai la première phrase qui me vint à l'esprit :  
 -Ça suffit pour aujourd'hui! On est en vacances, non? (p. 141 à 143)

Comme le montre cet extrait, Jack met l'accent sur l'extrait où la mère du narrateur meurt. S'apercevant de son erreur, il retire l'exemplaire anglais des mains de Kim et refuse de lui faire lire l'extrait dans sa totalité. Notre interprétation nous amenait d'abord à voir que le rétablissement du père, dans le deuxième intertexte, se faisait au détriment de la mère. Comme le texte résiste à la présence des deux parents en même temps, la mère tend à être évincée (puisque le père a été ramené). Dans le cas du troisième intertexte, la mère est évincée de façon brutale et violente : elle est tuée par un enfant! Ce qui n'est pas sans conséquences pour l'interprétation du roman de Jacques Poulin. C'est donc l'ultime consécration pour Jack; officiellement la mère meurt. Cet intertexte est la conséquence logique du changement de rôle de Kim, et il marque le début de la fin de la relation entre Jack et Kim.

*Une prière pour Owen* est abondamment exploité par Jack. Cet intertexte fait principalement allusion à la mort de Taby Wheelwright, mère de John, le narrateur du récit. Je dirais même plus : Jack est attiré par cette femme-mère du narrateur : « Avec son chandail très serré, sa jupe blanche, son foulard rouge dans les cheveux, elle était encore plus attirante que d'habitude. » (p.142) Cette attirance pour la mère de John Wheelwright est en quelque sorte la conséquence de la méprise narratologique citée précédemment. Jack

s'identifie au fils-narrateur du roman d'Irving, ce qui fait qu'il se remet en question profondément. Il joue à la fois sur les plans du réel et du symbolique. Il tait la mort comme on tait une relation interdite (une relation mère-enfant). Concrètement, en enlevant le livre des mains de Kim, Jack refuse d'accepter la mort de la mère; et c'est ce que met en scène le roman de John Irving : la mort violente de la mère du narrateur John Wheelwright.

Dans le roman d'Irving, John n'a jamais eu de relations amoureuses stables, et encore moins de relations sexuelles :

Hester le sait bien que je suis puceau. J'ignore pourquoi elle juge ma situation intolérable. Après tant d'années humiliantes où j'ai cherché à perdre ma virginité—à s'intéresser au point de vouloir m'en débarrasser—, j'ai fini par décréter que mon pucelage n'avait de valeur que si je le conservais. Je ne pense pas être un « homosexuel non pratiquant », quoi que cela puisse vouloir dire. Tout ce qui m'est arrivé m'a tout simplement *désexué*. Je n'ai plus la moindre envie de passer à l'acte. (p.577)

Et sa mère, vers qui il était attiré, meurt alors qu'il a environ dix ans. C'est ce que Jack, concrètement, refuse de montrer à Kim; signe éventuel d'une mort certaine pour Jack-fils. Pour bien comprendre cette anecdote, il faut tenter de filer, en parallèle, le chemin de Kim. Celle-ci, après avoir été battue, dit à Jack; « Je suis sortie de mon rôle. » C'est à partir de cet événement du chapitre 16 que tout s'enclenche pour Kim qui, désormais, ne verra plus Jack comme un enfant, mais comme un père; le père d'un éventuel enfant, qui sera Macha. Et c'est à la fin de ce même chapitre que Jack commence à se douter de quelque chose de louche concernant sa relation avec Kim : « J'étais inquiet, mais il m'était

impossible de savoir ce qui n'allait pas; une menace rôdait autour de moi, c'était tout ce que je pouvais dire. » (p.148) Concrètement, la venue de l'intertexte, à ce moment précis, met en scène ce qui surviendra un peu plus loin, avec un autre intertexte (*Le vieux qui lisait des romans d'amour* de Luis Sepulveda), c'est-à-dire la mort de la mère. Le roman de Sepulveda viendra concrétiser la mort de la mère. En enlevant le livre des mains de Kim, et sous un prétexte sournois, Jack refuse de voir mourir Kim dans son rôle de Mère. Il décide donc, inconsciemment sûrement, de rester enfant et de ne pas passer au rang de père.

L'acte de violence dont Kim est victime amène Jack sur la voie de la renonciation ; à partir de ce que le texte dit, Jack a maintenant de moins en moins de choix. S'il veut rester avec Kim il devra passer au rang de père. Si auparavant le vieux et Macha lui avaient offert des pistes, Kim ne lui en offre pas, elle lui en impose. En refusant la mort de Taby Wheelwright, Jack refusera de passer au rang de Père. Kim lui demande officieusement de passer au rang de Père à partir du moment où elle admet être « sortie de son rôle ». Voici comment les tableaux nous permettent de visualiser la présence du troisième intertexte et ce que Jack en retient.

Ce que le roman d'Irving dit :

**Tableau 15**

Père	Enfant	Mère
Dan Needham Lewis Merril	John Wheelwright	X (Taby meurt dès le début du roman)

Ce que le roman de Poulin en retient

**Tableau 16**

Père	Enfant	Mère
Dan Needham Lewis Merrill	John Wheelwright	X

Voyons maintenant comment ces tableaux fonctionnent. Tout d'abord, dans le tableau 15, il faut préciser que, dans le cas des « pères » de John, ils sont à l'intérieur des tableaux puisqu'ils sont considérés comme non-absents, ce qui n'est pas le cas de la mère, qui est considérée comme absente puisque morte. À considérer aussi que ce roman est la continuation progressive de la quête de Jack. Tranquillement, nous faisons place au rétablissement du père et à l'écartement de la mère, pour en venir, à la fin, à la mort (symbolique toujours !) de l'enfant et de la mère. Comme nous l'avons déjà brièvement mentionné, le premier tableau nous donne des informations sur ce qui est dit de l'intertexte. Nous retenons donc du tableau 1 la présence des deux pères de John, de John lui-même et de sa mère morte. Toute la dynamique textuelle se réorganise donc à la suite du décès de Taby. John est pris en charge par Dan Needham et continue parallèlement à chercher son véritable père même si cela n'est pas un enjeu majeur pour lui. Nous faisons donc face à deux pères, un de remplacement, qui s'occupe bien du jeune homme, et un biologique, que nous ne connaissons qu'à la presque fin du roman et qui, par conséquent, a été inconnu par John pendant un certain nombre d'années. Le premier tableau nous montre donc sur quoi il faut tabler pour bien comprendre la dynamique textuelle de *Chat sauvage* : la présence des deux pères et la mort de Taby (Mère).

En terminant, le tableau 16 nous montre ce que Jack retient du roman de John Irving. D'entrée de jeu, avant même avoir commencé à lire le roman, Jack y va de la réflexion suivante : « Mon livre était un roman de John Irving. En jetant un regard sur la quatrième de couverture, je lus les mots « la mort de ma mère », qui me donnèrent froid dans le dos. » (p.135) Cet extrait montre ce que Jack retiendra principalement de ce roman, et ce, dès le départ. Il montre aussi que même si la notion de paternité est présente à différents niveaux (Dan Needham et Lewis Merrill), il ne retiendra pas cela...comme le narrateur a déjà dit un peu avant, « la partie est perdue d'avance ». Il sait qu'éventuellement sa relation avec Kim changera. C'est donc en redoutant, sans le savoir, la mort symbolique de ce que représente Kim, que Jack s'arrange pour que tout arrive ainsi.

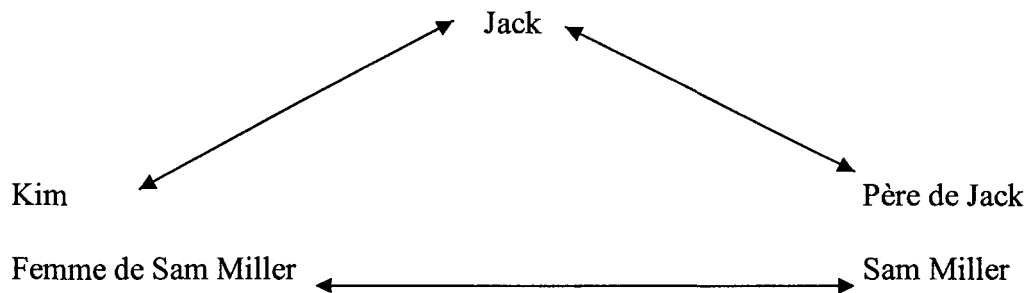
### **Mise en contexte des chapitres contenus entre les intertextes 3 et 4**

La troisième visite du Vieil Homme, au chapitre 17, approfondit la problématique qui nous préoccupe. Le Vieux, ayant oublié la photo que Jack lui avait demandée, tente de décrire sa femme en regardant Kim :

Il pencha sa grande carcasse sur le côté et allongea le cou. Kim s'était assoupie, la tête renversée en arrière, les jambes un peu écartées. Je me sentais à la fois coupable et heureux. Était-ce parce que nous formions une sorte de triangle ? ou parce que le Vieux ressemblait à mon père ? (p.154)

L'image qui nous est proposée est intéressante parce qu'elle superpose les personnages de la quête symbolique aux personnages réels du roman. Le narrateur associe

Kim à la femme de Miller (en lui demandant si elle ressemblait à sa femme) et son père biologique au Vieil Homme.



En se référant au croquis ci-haut, et partant du principe où Jack ne reconnaît pas la légitimité de la quête, il s'arrange pour rester au rang d'enfant. Il est facile de constater, et nous l'avons déjà fait auparavant, que chacun des personnages tient un rôle symbolique bien précis sur l'échiquier de Jack. Si on considère qu'un triangle a trois extrémités, et que Kim occupe le rang de mère, que le vieux occupe le rang de père, il ne reste qu'une place disponible pour Jack ; c'est celle d'enfant; c'est de cette façon que Jack voit les choses. C'est de cette façon que Jack combat de toutes ses forces les images du retour de père et l'effacement progressif de la figure de la mère accentué par l'incident violent qui a marqué la vie de Kim et qui est perceptible par la présence des intertextes.



La séquence suivante nous mène au chapitre 20, c'est la quatrième et dernière visite de Sam Miller. Il a eu une réponse de sa femme, mais il a oublié la lettre chez lui. Voici ce que Jack en pense : « La surprise fut telle que je restai sans voix. Tous les efforts que nous avions faits ensemble, depuis le printemps, visaient à obtenir cette lettre ; je ne pouvais pas croire qu'il avait oublié de l'apporter. » (p.180) Comme le montre cet extrait, d'un point de vue symbolique, la figure du père prend de plus en plus de place, et ce, au détriment de celle de la mère, qui tend à s'effacer. Dans les faits, nous n'avons aucune certitude que la lettre existe, sauf que tant que Jack écrit pour le vieux l'accès à la mère reste possible. C'est d'ailleurs pour ça qu'il ne se formalise pas à outrance du fait que la lettre ait été oubliée : « [...] [S]ur le moment je n'y fis pas attention, occupé que j'étais à prendre la mesure de ces résultats qui dépassaient mes espérances. » (p.180) Il retient donc, inconsciemment, que la mère est toujours accessible. Par conséquent, et nonobstant l'existence de la dite lettre, le malencontreux oubli de Sam Miller concrétise, d'une autre manière, l'échec de la correspondance entre Jack et la mère. Le texte nous fait voir comment le lien entre l'enfant et la mère se réduit toujours davantage. Mais Jack ne voit pas cela ainsi, il s'agit pour lui d'une progression.

Néanmoins, le Vieux entreprend de résumer à Jack la lettre que sa femme lui a prétendument envoyée. « Il ne semblait pas tout à fait heureux. Dans sa voix je sentais de l'inquiétude » (p.180) Même si Jack est heureux du résultat, il constate que le Vieil Homme ne saute pas de joie car si, dans sa lettre, la femme a dit qu'elle viendrait voir son mari, elle n'a indiqué le jour ni la date. « Ces derniers mots m'atteignirent comme un coup

de poing à l'estomac » dit Jack. Voilà l'extrait qui vient confirmer la mort de la mère. Si nous la savions symboliquement morte depuis l'arrivée du troisième intertexte, maintenant elle est narrativement morte, c'est-à-dire que le narrateur vient de constater de façon officielle ce que le texte tend à nous dire depuis l'arrivée même du premier intertexte. Par conséquent, nous savons que la femme n'existait qu'à partir du moment où le Vieux lui prêtait vie ; maintenant le texte rompt toute forme d'existence possible. Ce qui n'est pas le but formel de Jack, qui veut avoir la mère sans passer au rang de père, cette chose est impossible selon la dynamique textuelle du roman de Poulin. En plus, il faut dire que la vie « prêtée » par le Vieux à sa femme, est toute timide : absence d'adresse, de nom et prénom, photo oubliée, lettre oubliée, vague description, etc. Nous savons aussi que la présence des deux figures parentales ne seront jamais réunies, ce qui vient confirmer encore la mort de la mère et le retour du père dans la vie de Jack.

Un peu plus loin dans le chapitre, outré par l'oubli du Vieux, Jack adopte un ton un peu plus ferme, comme pour le « chicaner » : « Je voyais bien qu'il remettait son sort entre mes mains. C'était à moi de décider...le commencement du monde » (p.183) Cette autre séquence est intéressante, puisqu'elle montre que Jack n'est aucunement intéressé à voir partir la figure de la mère ; il tente donc de retenir le Vieux, puisque ce n'est que par lui qu'il peut y avoir contact avec sa femme. Jack prend donc grand soin de donner un autre rendez-vous à Sam Miller. Deux jours plus tard, le Vieux n'arriva pas « et je compris qu'il ne viendrait pas. » (p.184)

Notre interprétation nous mène ensuite au chapitre 22. Jack recherche le Vieil Homme dans tout Québec. Il va donc chez le Vieux à Limoilou. Comme il est absent, il va sonner chez le concierge de l'immeuble. Lorsque celui-ci lui demande s'il est de la famille, Jack répond : « C'est mon père ». Cette affirmation, lancée de façon anodine, nous permet d'approfondir encore notre problématique. Maintenant, et aussi depuis la dernière visite du Vieux, la dynamique textuelle de la quête tend à faire coïncider de plus en plus les plans symbolique et réel. Par conséquent, les personnages ont un « rôle » de moins en moins symbolique et de plus en plus perceptible. Ce qu'il faut aussi voir dans les mots de Jack, c'est l'identification au père qui semble se préciser toujours davantage du fait de l'effacement de la mère.

Profitant de cet instant avec le concierge, Jack s'informe auprès de lui s'il ne voit pas, de temps à autre, une jeune fille rendre visite à Sam Miller. La femme de l'homme répond par l'affirmative : « Un matin, je l'ai vue [...]. Tout à coup elle s'est retournée et j'ai cru qu'elle allait sauter sur moi et m'égratigner. Elle avait l'air d'un chat sauvage... » (p.197) Cet extrait, faisant allusion à la petite Macha, tend à démontrer que, parallèlement à la dynamique textuelle insistant sur le retour du Père, une autre dynamique symbolique prend forme : celle de la venue d'un enfant. Si nous connaissons Macha depuis le début du roman, son rôle symbolique n'avait pas été parfaitement précisé. Mais plus le roman progresse, plus la jeune fille prend une place importante : progressivement, elle prend la place de Jack. Et ce, autant dans la relation de Jack et Kim que dans la relation entre Jack et le Vieux. Elle fouille dans la boîte aux lettres du Vieil Homme et elle a lu la lettre que

Jack avait écrite à la femme de Miller. D'une certaine manière, elle incarne l'échec de la correspondance entre la femme du Vieux et Jack, par conséquent, de la mère à l'enfant.

C'est aussi à partir de ce chapitre que l'étiquette de « chat sauvage » est accolée à « Ma-chat ». Un peu plus loin dans le chapitre, l'association entre Macha et un chat sauvage fait revenir Jack dans ses souvenirs d'enfance.

Une image me revint en mémoire, tout racornie et en pièces détachées [...]. Le chat sauvage était assis, l'air hautain et farouche, sur un billot de bois qui faisait partie d'une digue construite par les castors à la décharge d'un lac. C'était le lac où mon père nous emmenait pêcher la truite quand nous étions petits [...]. Ce jour-là, la pêche n'avait pas été bonne [...]. À dix mètres de la rive, soudain, mon père avait aperçu le chat sauvage. Il s'était dépêché de remettre l'ancre à l'eau. Il nous avait montré l'animal et, du même geste, nous avait fait signe de ne pas bouger [...]. Avec sa tête ronde, ses touffes de poils blancs dans les oreilles et sa fourrure rousse et légèrement tachetée, le gros chat avait un air menaçant et j'étais sûr qu'il pouvait, d'un coup de rein, bondir sur nous dans la chaloupe. Mais après un moment qui me parut très long, il se leva et, nous tournant le dos, se dirigea lentement et avec nonchalance vers la lisière du bois. (p.197-198)

Ce souvenir est encore une fois signifiant pour notre interprétation. En effet, il est directement lié à la question du retour du père, puisque cette visite impromptue chez Sam Miller réveille en Jack un souvenir où il est question de son père biologique et d'un chat sauvage. De façon générale, chaque personnage de la dynamique textuelle a un rôle qui se

précise de plus en plus, et ce, au détriment de Jack qui se voit évincé du rôle qu'il occupait paisiblement.

Toujours dans le chapitre 22, c'est en rentrant chez lui que Jack constate la présence de la petite Macha, qui a été invitée à souper par Kim. Ce qui est intéressant de constater, ce sont les réactions de Kim à travers les yeux de Jack : « Kim souriait et la lumière que je voyais dans ses yeux était si chaleureuse, si invitante que, croyant qu'elle m'encourageait je me mis à lui caresser [...] le haut des fesses [...]. Elle me repoussa doucement. » (p.200) Quelques lignes plus loin, Jack constate que le bonheur de Kim est dû à la présence de Macha. « [J]'étais étonné et un peu jaloux, ne me souvenant pas de l'avoir vue soumise auparavant. » (p.201) Jack s'aperçoit que Kim semble heureuse, et que ce n'est pas directement à cause de lui. De façon maintenant de plus en plus claire, Macha entre dans sa vie et prend sa place auprès de Kim. Lorsqu'il est dans le passage, il s'attarde encore sur quelques photos du miroir de Kim : « [...] [E]t je m'attardai un moment sur les trois photos où l'on voyait Kim avec une petite fille. » (p.201) Pour Jack, tout devient plus clair, il y a une association à faire entre Macha et la petite fille de la photo. Si l'on a pu voir venir le Vieux à travers la dynamique textuelle qu'il symbolisait, le personnage de Macha, et sa résonance symbolique, s'incruste dans la vie de Jack de façon plus subtile et sournoise, un peu à la manière d'un chat. Macha s'amène dans la vie de Jack malgré lui. Elle s'impose grâce à Kim, qui voit la vie autrement depuis l'événement de lac Sans Fond. Macha prend tranquillement la place de Jack parce qu'elle est un enfant. Et le chapitre se termine de

cette façon : « Cette fille était l'image même de la vie et je constatai en jetant un regard vers Kim qu'elle était aussi fascinée que moi. » (p.202)

## CHAPITRE 5

### L'INTERTEXTE LE VIEUX QUI LISAIT DES ROMANS D'AMOUR

C'est au chapitre 23 qu'arrive le dernier intertexte : *Le vieux qui lisait des romans d'amour* de Luis Sepulveda. En fait, comment ce dernier intertexte vient clore notre interprétation. Voyons son importance dans la dynamique textuelle de la quête telle que nous l'avons définie.

#### Résumé du roman

L'histoire se déroule à El Idilio au Pérou, en plein cœur de la forêt amazonienne. Le personnage principal du récit est Antonio José Bolívar Proano, ce vieil homme qui lit des romans d'amour. Lorsque les habitants d'El Idilio découvrent le cadavre d'un homme, ils n'hésitent pas à accuser les Indiens de meurtre. Mais, l'homme a été tué par un ocelot. En se lançant à la poursuite du fauve, Bolívar nous entraîne dans un conte magique, un hymne aux hommes. C'est donc à travers cette histoire de meurtre que le roman nous parle de la vie de José Bolívar. Le passage nous intéressant particulièrement est situé au chapitre 3, et concerne la vie conjugale du personnage principal.

Ils s'étaient connus enfants à San Luis, un village de la Cordillère, proche du volcan Imbura. Ils avaient treize ans quand on les avait fiancés et, deux ans plus tard, à l'issue d'une fête à laquelle ils n'avaient pas vraiment participé, inhibés par l'idée de s'être

embarqués dans une aventure trop grande pour eux, ils s'étaient retrouvés mariés [...]. Ils vivaient en se contentant du strict minimum et la seule chose qu'ils avaient en abondance, c'étaient les commentaires médisants qui ne le touchaient pas mais qui mettaient Dolorès Encarnacion del Santisimo Sacramento Estupinan Otavalo dans tous ses états. La femme n'était toujours pas enceinte [...]. « Elle est née stérile » disaient les vieilles [...]. « Elle est morte à l'intérieur. À quoi ça sert une femme comme ça » continuaient-elles. (Sepulveda, 1992 : 37)

C'est suite à ce problème d'infertilité que Bolivar et Dolorès décident de partir de la région de San Luis pour aller coloniser une nouvelle partie du Pérou : El Idilio. Dans ce nouveau coin de pays, les conditions de vie sont très difficiles et :

Dolorès [...] ne résista pas à la deuxième année et s'en fut emportée par une fièvre ardente, consumée jusqu'aux os par la malaria [...]. Bolivar comprit qu'il ne pouvait retourner à son village de la Cordillère. Les pauvres pardonnent tout, sauf l'échec [...]. Il voulait se venger de cette région maudite, de cet enfer vert qui lui avait pris son amour et ses rêves. [...] Et dans son impuissance, il découvrit qu'il ne connaissait pas assez la forêt pour pouvoir vraiment la haïr. (p.40-41)

C'est à partir du moment où il se retrouve seul que José Bolivar décide d'appriivoiser la forêt amazonienne. Pour parvenir à ses fins, il décide d'aller vivre avec les Shuars, les aborigènes du coin. Il apprend leurs coutumes, leur mode de vie, leurs techniques de chasse, bref, il est l'un des leurs. C'est à la suite d'un fâcheux incident conduisant à la damnation éternelle de son ami Shuar, Nushino, que Bolivar est finalement chassé de la tribu : « [...] et lui dirent qu'à dater de ce jour il ne serait plus le bienvenu. » (p.51) Il s'en



retourne donc à El Idilio pour y vivre définitivement. C'est suite à son retour au village qu'il est mis en contact, grâce à un prêtre, avec des livres. Il est principalement intrigué par les romans où l'on parle d'amour. À la suite de cet éveil, il commence à lire différents ouvrages de la bibliothèque du village voisin, El dorado. Son roman d'amour préféré est *Rosaire* de Florence Barclay.

[I]l le lut et le relut cent fois devant sa fenêtre, comme il se disposait à le faire maintenant avec les romans que lui avaient apportés le dentiste et qui l'attendaient, insinuants et horizontaux, sur la table haute, Bolivar préférait ne plus penser, laissant béantes les profondeurs de sa mémoire pour les remplir de bonheurs et de tourments d'amour plus éternels que le temps. (p.63)

À noter qu'au moment où se déroule l'anecdote, comme le dit l'extrait précédent, le vieux Bolivar est approvisionné en livres par le dentiste, qui lui, les obtient d'une prostituée noire qu'il fréquente.

La suite de l'histoire nous mène vers le cœur de la forêt amazonienne, la chasse au fauve est commencée. Après deux jours de marche le groupe, incluant le maire de la ville, arrive à une vieille cabane abandonnée. À cet endroit ils rencontreront l'ocelot; toutefois Bolivar l'affrontera seul. Un long affrontement suit la rencontre entre Bolivar et la bête. Affrontement caractérisé par la patience et la ruse des deux adversaires. La fin est particulièrement intéressante pour notre interprétation, puisque Bolivar finira par tuer le fauve, et ce, malgré le grand respect qu'il lui voue. « Les ocelots sont des animaux étranges, au comportement imprévisible, [...] ils font preuve d'une intelligence raffinée. Si

la piste est trop facile et que tu crois tenir l'ocelot, c'est qu'il est derrière toi, les yeux fixés sur ta nuque. » (p.108-109) Quelques lignes plus loin, Bolivar se compare à l'ocelot : « Pourquoi tous ces souvenirs? Parce que cette femelle occupe toutes tes pensées? Ou parce que, peut-être, vous savez tous les deux que vous êtes pareils? » (p.109) En fait, nous apprenons que la femelle voulait que Bolivar tue son mâle qui était agonisant non loin de là; ce que fait le vieux. Ensuite, l'affrontement fatidique entre l'homme et la bête se produit et encore là c'est le vieux qui lisait des romans d'amour qui gagne, il tue le fauve :

Il s'approcha de l'animal mort et fut ému de voir que le coup l'avait déchiqueté. Elle était plus grande encore qu'il ne l'avait pensé [...] malgré sa maigreur c'était une bête superbe, une beauté, un chef-d'œuvre de grâce impossible à reproduire, même en imagination. Le vieux la caressa [...] et il pleura de honte, se sentant indigne, avili, et en aucun cas vainqueur dans cette bataille. (p.120)

### **Arrivée du quatrième intertexte**

Le chapitre 23 s'ouvre de la façon suivante :

Le vendredi, Kim décida d'aller passer la fin de semaine au lac Sans Fond avec la jeune Macha. Je ne fus pas invité, mais je n'y serais pas allé de toute façon parce que je n'avais pas encore trouvé le vieux [...]. Je rentrai à la maison et fermai à clé, sans savoir pourquoi, le rez-de-chaussée que nous avions coutume de garder ouvert pour les sans-abri. (p.203)

Comme on peut le voir dans le précédent extrait, Jack se sent exclu, il n'a pas été invité à aller au lac Sans Fond, il est, en quelque sorte, jaloux de Macha qui a pris sa place. Il est aussi tout à fait normal qu'il barre la porte donnant accès aux sans-abri ; c'est par là que Macha est arrivée. Et c'est quelques lignes plus loin que Jack associe Kim à sa mère : « suivant les jours, elle était mon amie, ... ce jour là, elle représentait plutôt ma mère, c'est pourquoi je promenai mon âme en peine dans les trois pièces de l'appartement. » (p.203-204) Comme le montre cet extrait, Jack nous révèle ce que nous savons depuis le début : Kim est une mère pour lui et il se voit comme son enfant. La menace qu'il craignait (que l'on peut clairement identifier comme étant Macha) se rapproche de plus en plus près. Plus la fin du roman arrive, plus les choses se précisent pour Jack, plus il devra faire un choix. Il ne faut pas perdre de vue que la seule vision narrative que nous avons, c'est celle de Jack : tout passe par lui.

Pour débiter, il faut mettre en perspective ce dont nous avons parlé au chapitre précédent où Macha a été associée à un chat sauvage, car c'est par ce signifiant qu'elle pourra aussi être associée à l'ocelot dont il sera question dans ce dernier intertexte; les deux chapitres ne se suivent pas sans raison. Le signifiant « chat sauvage » introduit l'intertexte. Ensuite, il est important de considérer que ce dernier intertexte est amené par Kim, ce qui en fait le plus important des intertextes parce qu'il s'impose à Jack comme Macha s'impose à lui; il ne connaissait pas ce roman avant que Kim le lui donne. Il est aussi le plus important parce que c'est le dernier : de ce fait, il officialise la fin de la quête pour Jack.

Car, si le Vieux et Macha lui ont offert des possibilités de passer au rang de père, Kim ne lui laisse pas nécessairement le choix.

Pour revenir au personnage de Kim, il est important de préciser que c'est par elle qu'il faut interpréter l'arrivée de l'intertexte; à partir du moment où sa vie bascule, c'est elle qui fera bouger les choses. Disons qu'elle est le catalyseur de ce dernier intertexte, en raison de ce qu'elle a vécu, et parce que Jack semble dépassé par les événements en raison de son positionnement symbolique. L'enfant ne veut pas que les choses changent. Et c'est ce qui arrivera, Kim décidera de changer les choses unilatéralement. Cela aura nécessairement des répercussions sur la situation conjugale de Jack.

Pour mieux comprendre la réaction de Kim, il faut se transporter quelques chapitres avant l'arrivée de l'intertexte. C'est à travers deux événements particuliers, que l'on ne peut passer sous silence, que se prépare la venue du dernier intertexte. Du point de vue de l'anecdote, le retour d'Old Orchard Beach est signifiant pour Jack et Kim, puisque l'arrivée de la jeune Macha se fait de plus en plus sentir. Lorsque le couple revient de son périple, Jack, qui sort le premier de l'auto et entre dans la maison, aperçoit la petite Macha qui dort au rez-de-chaussée. Il retourne à l'auto pour le dire à Kim :

Devine qui je viens de voir? Demandai-je » « Le Gardien? marmonna-t-elle d'une voix ensommeillée » « Non, la petite Macha! » « C'est vrai? » Le nom de la petite eut un effet magique sur elle. Réveillée d'un coup, elle rassembla ses affaires en un tournemain [...]. Sa voix qui d'ordinaire était posée, frémissait un peu. Je ne

comprenais pas les raisons de cet énervement subit,  
je crus que c'était la fatigue (p.147).

Lorsque Jack lui dit qu'elle n'était plus là, « Kim reprit le chemin de la maison, mais très lentement » (p.147). Et c'est sur cette réflexion que le chapitre se termine : « J'étais inquiet, mais il m'était impossible de savoir ce qui n'allait pas; une menace rôdait autour de moi, c'était tout ce que je pouvais dire. (p.148)

Dans le cas du dernier extrait, la menace, c'est Macha (une menace qui rôde comme un chat, un ocelot). Elle menace de lui prendre sa place d'enfant. En réalité ce n'est pas la petite qui est menaçante mais la réaction de Kim à l'endroit de l'adolescente; parce que c'est Kim qui, depuis l'événement de violence, tendra à faire bouger les choses dans son propre intérêt. En ce qui a trait à ce petit bout de chapitre, il est très révélateur puisqu'il montre de façon évidente et nouvelle (depuis l'acte de violence) l'intérêt de Kim envers cette petite fille démunie. De son côté, Jack, dont l'inquiétude est de plus en plus grandissante, agit de façon instinctive avec son amie Kim. Ce que nous tentons de dire c'est que la réaction d'inquiétude de Jack semble reliée à un rapport de force dans sa relation avec Kim. Inconsciemment, il a peur de perdre sa place (c'est la menace). C'est d'ailleurs pour cette raison, que le précédent extrait ne montre pas Macha (enfant réel) rencontrant Kim (mère). En effet, Jack, entré le premier dans la maison, de façon instinctive décide de ne pas réveiller la jeune Macha, qu'il aperçoit couchée sur le divan:

Une personne était couchée sur le divan. [...] Elle avait les cheveux noirs comme la nuit, des yeux qui luisaient. C'était la jeune Macha, et seule la fatigue

du voyage m'empêcha de sursauter. Faisant comme si je n'avais rien vu, je déverrouillai la porte des étages, grimpai les marches derrière Petite Mine et déposai les bagages au premier. Quand je redescendis, la fille n'était plus là. Elle avait disparu.  
(p.146)

De notre point de vue, on peut dire que Jack agit, instinctivement toujours, de manière « malhonnête » : en voyant la fille réveillée (il a vu ses yeux noirs), en prenant le temps de monter les bagages, et en faisant comme s'il n'avait rien vu. Ces trois actions posées supposent que Jack n'est pas intéressé à ce que Kim et Macha se rencontrent. En disant à Kim qu'il a vu Macha et qu'elle n'est plus là, Jack se livre à un jeu perfide pour mesurer l'intérêt de Kim à l'endroit de l'adolescente errante. Rappelons-nous aussi que, d'un point de vue symbolique, le Vieux et Macha représentent tous deux un accès pour Jack à la paternité. Comme si, inconsciemment ou instinctivement, Jack sentait le tapis glisser sous ses pieds, il ne peut pour l'instant poser de diagnostic sur la menace, mais il sait qu'elle est présente. Sa dernière rencontre avec le Vieux viendra clarifier le tout. Cette séquence est très importante puisqu'elle nous fait mieux comprendre la venue du dernier intertexte : la nécessité pour Kim de trouver un enfant pour ne pas mourir.

Avant d'en venir au dernier intertexte, voyons, du point de vue de l'anecdote toujours, une dernière séquence importante qui prépare la venue du roman de Luis Sepulveda. La première mettant en scène le Vieux, Macha, Jack et Kim. Après la troisième visite du Vieil Homme, la plus fructueuse en termes d'échanges humains, Jack

décide de suivre en douce le caléchier. Le Vieux retrouve Macha, les deux marchent dans la rue et sont filés par Jack :

Ils marchaient l'un à côté de l'autre, sans se toucher. Le Vieux comme d'habitude se tenait tout de travers, l'épaule droite plus haute que l'autre; la ligne oblique de ses épaules aboutissait à la chevelure noire de la fille. Mes sentiments eux aussi allaient de travers : je trouvais que le Vieux et la fille formaient un couple mal assorti, un peu incongru et presque indécent, et il y avait de la mesquinerie dans ma façon de les voir. (p.164)

Jack ne pouvant entrer dans le restaurant, de peur de se faire reconnaître, appelle Kim à la rescousse pour les espionner. Elle revient une heure plus tard, et va trouver Jack, dans un bar pas très loin de Chez Temporel, pour lui faire son compte-rendu :

Ils parlaient très bas, ils chuchotaient. J'attrapais un mot par-ci, par-là quand le silence se faisait par hasard dans le café. C'est surtout elle qui parlait...J'ai entendu « chat » et « dormir », est-ce que tu crois que ça veut dire quelque chose de spécial? « J'en sais rien...Et le Vieil Homme, comment était-elle avec elle? Autoritaire?... Paternel?... Amoureux? » [...] [C]ertains mots, comme le dernier que je venais de prononcer, avaient le don d'éveiller en moi des émotions très anciennes. (p.167).

Après avoir spéculé sur la « grand-paternité » de Miller sur l'adolescente, Kim dit ceci de très important : « Ça m'étonnerait. La fille est une sans-abri...Ils se sont probablement rencontrés par hasard [...] » (p.167)

Cet extrait nous montre que Kim sait des choses sur la petite Macha, et la présence des trois points à la suite de sa déclaration montre qu'elle ne semble pas à l'aise avec ce qu'elle vient de dire. Une situation semblable s'était présentée un peu auparavant lorsque Kim et Jack étaient partis du lac Sans Fond :

Sur le chemin du retour, pour distraire Kim et l'empêcher de repenser à l'agression, je lui racontai en détail la deuxième visite du Vieux. Je lui parlai aussi de Macha. Elle ne fut pas étonnée par la description que je fis de la très jeune fille : elle l'avait vue flâner dans le jardin et l'avait même invitée à dormir au rez-de-chaussée. (p.121)

Ces déclarations font en sorte que le personnage de Kim, depuis l'agression, est en « mutation ». Elle sait des choses avec lesquelles elle est mal à l'aise, elle sait que les choses vont bientôt changer, à commencer par son métier et, éventuellement, sa vie amoureuse. Toujours au restaurant, Kim et Jack discutent du Vieil Homme et de Macha, puisque Jack vient d'apprendre que Macha a lu la lettre qu'il avait écrite pour le Vieux. Après la lecture de la lettre, « son visage s'est adouci. Jusque-là, elle avait un air agressif, comme si elle avait envie de mordre. Et puis, en lisant, [...] j'ai vu une lueur très douce dans son regard. Je me suis même retournée pour mieux voir...C'était comme du velours noir. » (p.168) Ensuite, « je n'ai pas vu si c'était le Vieux ou la fille qui prenait la lettre. Je suis désolée. » dit Kim. C'est en rentrant à la maison que Jack se sent de plus en plus inquiet : « À travers les brumes qui avaient envahi mon cerveau, je pressentais que le danger qui planait au-dessus de ma tête s'était rapproché. » (p.169) Cette séquence est importante, puisqu'elle met en contact les quatre personnages principaux du roman, et principalement à l'intérieur d'une même pièce, Jack, Kim, Sam Miller et Macha. Pourquoi



cette séquence est importante? Parce que Kim et Macha se voient, elles sont donc officiellement mises en contact au vu et au su de Jack. Lorsque Jack parlera de Macha, Kim n'aura pas à se sentir mal à l'aise : c'est l'entrée officielle de l'adolescente dans la vie de Kim. C'est la rencontre entre la mère et l'enfant. Comme nous le savons, cette rencontre s'était faite un peu avant, puisque Kim connaissait déjà Macha, mais maintenant Jack est « dans le coup », il sait. C'est aussi ce que Jack redoutait, sans le savoir évidemment, lorsqu'il dit que la menace se rapproche. Maintenant, qui a gardé la lettre? En réalité, il est n'est pas important de savoir qui a gardé la lettre puisque les deux personnages tiennent pour Jack un même rôle symbolique : ils sont une possibilité pour lui de passer au rang de père. La lettre étant un accès à la mère resté sans réponse puisque la femme du Vieux n'existe pas, elle symbolise, du point de vue de Jack toujours, la mort : « Le Vieil Homme [...] pensait beaucoup à la mort; elle l'attirait et lui faisait peu en même temps, et c'était à elle, même s'il ne le savait pas encore, que s'adressaient les lettres qu'il m'avait demandé d'écrire à sa femme. [...] La mort était pour lui une femme attirante et dangereuse. » (p.217) Maintenant, regardons les prochains tableaux, pour voir comment fonctionne la dynamique textuelle en association avec le dernier intertexte.

**Tableau 17- Début du roman de Sepulveda**

Père	Enfant	Mère
José Bolivar	X	Dolorès

**Tableau 18- Fin du roman de Sepulveda**

Père	Enfant	Mère
José Bolivar	X	X

**Tableau 19-** Ce que Jack retient de l'intertexte

Père	Enfant	Mère
José Bolivar	X	X

Ces trois tableaux montrent l'absence d'un enfant et, comme conséquence, la mort de la mère, encore une fois. Même si Dolorès est morte d'une forte fièvre, cette mort est en partie liée au fait qu'elle n'a pu avoir d'enfants. C'est suite aux commentaires désobligeants des autres femmes de leur village natal que le couple prit la décision de déménager dans une région en plein développement, où les conditions de vie étaient exécrables (ce qui conduisit à la mort de la femme du pauvre Bolivar). Le principal lien que l'on peut effectuer avec le roman de Poulin se fait, comme nous tentons de le préciser depuis quelques pages, à travers le personnage de Kim. Nous croyons que Kim veut avoir un enfant pour ne pas « symboliquement » mourir, la gifle qu'elle a reçue faisant foi d'élément déclencheur. Elle s'aperçoit qu'elle ne fait pas les choses correctement dans son métier et dans sa relation amoureuse avec Jack. Elle voudra, par conséquent, changer les choses pour ne pas mourir. Elle tentera donc de donner la bonne place à chaque personne de son entourage. Et c'est ce qui nous met sur la piste du second lien entre les deux romans, Bolivar, qui aime les lettres, qui a survécu à la mort de sa femme et qui a aussi survécu à une absence de succession. Il a réussi cela grâce aux mots d'amour des autres...comme Jack.

Les tableaux nous montrent donc la mort d'une femme. Une femme qui meurt parce qu'elle ne peut enfanter. Kim ne veut pas basculer dans la mort symbolique. Elle veut

vivre, et l'arrivée de Macha est la solution à son désir de vivre. C'est ainsi qu'elle cessera de travailler la nuit :

Elle croyait peut-être que je me réjouissais de la venue de Macha...Ce qui me rendait heureux, en fait, c'était la pensée que je n'allais plus être réveillé au milieu de la nuit par les vibrations métalliques de l'escalier de secours, et que je n'éprouverais plus une secrète et honteuse jalousie en voyant passer devant ma fenêtre les ombres qui montaient vers l'étage au-dessus. (p.221)

Elle offre dès lors deux choix à Jack : prendre le rôle de père ou partir. Comme Jack a déjà refusé à deux reprises la possibilité de devenir père, il refusera de nouveau.

Il faut aussi noter l'importance du petit mot que Kim laisse à l'intérieur du roman de Sepulveda. Il y est inscrit trois petits mots nouveaux d'une importance capitale : « Je t'aime ». En effet, ces mots sont nouveaux, jamais au grand jamais ces mots n'avaient été prononcés, ni par Jack, ni par Kim. Comme nous l'avons vu auparavant dans la partie sur la définition conjugale du couple, ils ne sont pas un couple conventionnel, ils vivent chacun leur vie à travers une espèce d'association mutuelle. Ces mots viennent donc, comme un coup de marteau, officialiser la nouvelle situation de Jack aux yeux de Kim. Elle semble dire : « aime-moi comme une femme et non comme une mère ». Mais pour cela, il lui faudrait accepter que Macha prenne la place qu'il convoite pour lui. Comme dans *Le vieux qui lisait des romans d'amour*, il est possible pour un père de vivre sans enfant et sans femme, grâce aux mots des autres : Jack a la possibilité d'avoir tout ça.

C'est donc une fois le dernier intertexte amené que la quête de Jack se termine par la mort de figure maternelle. Cette mort symbolique de la mère, qui a été amenée depuis la venue du deuxième intertexte, nous est confirmée par Jack dès le chapitre 24, chapitre qui suit le dernier intertexte et sa prise de position officielle. Du point de vue de l'anecdote, Jack retrouve le Vieux, c'est par un soir de brume qu'il l'espionne sur le bord du fleuve :

Dans la brume qui se dissipait, je le vis poser un pied sur un bloc de ciment servant de butoir et incliner le buste comme pour regarder l'eau filer vers la mer. Subitement la lumière se fit dans mon esprit. C'était une idée si simple, si claire que je me demandai pourquoi je n'y avais pas songé plus tôt : le Vieil homme, comme moi-même à cause de mon cœur, pensait beaucoup à la mort ; elle l'attirait et lui faisait peur en même temps, et c'est à elle, même s'il ne le savait pas encore, que s'adressaient les lettres qu'il m'avait demandé d'écrire à sa femme. La mort était pour lui une femme attirante et dangereuse. Lorsqu'enfin il se redressa et quitta le bord du fleuve, j'éprouvai un immense soulagement. La brume s'était presque complètement levée [...]. Je ne le suivis pas. (p.216)

C'est sur cette séquence que se termine le chapitre 24. C'est aussi ainsi que l'association entre le Vieux et Jack se termine. Du point de vue symbolique, la figure de la mère est officiellement tombée au combat. Si, par le biais du Vieux, Jack avait la possibilité de posséder la mère et, par conséquent, de passer au rang de père, cette association entre la mère et la mort indique que toute l'affaire est classée : Jack ne suit pas le Vieux, comme le dit explicitement le texte, et il fait entendre la phrase au sens propre autant qu'au sens figuré.

Finalement, le chapitre 25 transpose la quête dans la réalité de tous les jours. Concrètement, Jack, ayant consciemment choisi de ne pas suivre la voie tracée par le Vieil Homme, choisira de quitter son amie Kim. Ce dernier chapitre rassemble l'ensemble de toute la dynamique textuelle analysée à l'intérieur de ce mémoire, car si le chapitre précédent nous a montré une dernière fois le Vieux, ce chapitre nous montre une dernière fois Kim et la petite. C'est la conclusion de la dynamique textuelle qui prendra forme de façon très concrète.

En débutant le chapitre, Jack décrit Kim comme son amie: « La première chose que fit mon amie Kim, le dimanche soir, en revenant de la fin de semaine qu'elle avait passée au lac Sans Fond avec Macha et Petite Mine, ce fut de m'inviter à boire un verre. » (p.218) Cette séquence démontre, comme nous l'avons d'ailleurs déjà dit, que Jack ne considère pas Kim comme sa « blonde », mais bien comme une mère. À son arrivée à l'appartement de son « amie », Jack constate que la petite Macha est présente : « Son visage, ordinairement buté, était éclairé par une lumière semblable à celle qu'on voit dans les yeux d'un animal apprivoisé. » (p.218) Comme nous sommes en mesure de le constater, autant au niveau du réel que du symbolique, le signifiant du chat « sauvage » revient en force et, cette fois, il n'y a plus d'ambiguïté : le chat est a été dompté et il a pris la place qu'on a bien voulu lui accorder.

Autre fait intéressant, Kim change certaines de ses habitudes face à Jack, car comme nous l'avons déjà montré, l'acte de violence dont Kim a été victime a modifié sa perception des choses.

[E]lle m'embrassa sur la bouche en suivant le contour de mes lèvres avec la pointe de sa langue. C'était un peu inattendu : pour nos retrouvailles, elle avait plutôt l'habitude de se coller sur moi pour me faire sentir toute la chaleur de son corps [...]. Je crus voir sur son visage la même lumière douce que sur celui de la fille. (p.219)

Comme cette citation le prouve il y a donc un changement d'attitude chez Kim, et ce, en plus de la jeune fille qui semble s'être installée. Pour ajouter au désarroi de Jack, Kim a décidé de ne plus travailler la nuit, et ce, à cause de Macha :

Elle croyait peut-être que je me réjouissais de la venue de Macha...Ce qui me rendait heureux, en fait, c'était la pensée que je n'allais plus être réveillé au milieu de la nuit par les vibrations métalliques de l'escalier de secours, et que je n'éprouverais plus une secrète et honteuse jalousie en voyant passer devant ma fenêtre les ombres qui montaient vers l'étage au-dessus. (p.221-222)

Comme en fait foi cet extrait, les sentiments qu'éprouvent Jack, à propos de tout ce qui bouscule sa vie, sont de plus en plus clairs pour lui, et aussi pour le lecteur. Ce qui nous fait dire que la quête est véritablement achevée et complète.

Pour terminer, la séquence finale met en scène Jack qui se retrouve avec Kim dans la chambre à coucher. Avant d'être interrompu (encore une fois) dans leurs ébats

amoureux, Jack remarque la présence du sac en toile de Macha « sur lequel en lettres noires apparaissait l'inscription US ARMY [...] mais quand je l'aperçus, accroché à la poignée, je ne pus m'empêcher de le voir comme l'emblème d'un combat victorieux. » (p.221) Comme le montre cette séquence, Jack concède la victoire à son adversaire, le chat sauvage a gagné, comme l'a dit l'intertexte précédemment ; et cette fois le texte confirme le tout. Revient aussi la notion de « place à prendre » et de jalousie. Comme il nous l'avait dit précédemment, la bataille était perdue d'avance. C'est donc une fois interrompu, dans ce qui allait devenir une relation sexuelle, qui rappela à Jack les premières rencontres avec Kim, que Macha va se glisser sous les draps en compagnie du couple :

Kim souleva de nouveau le drap et je retins mon souffle pendant que la fille se glissait dans le lit, [...] il y avait quelque chose de dur comme un diamant, quelque chose de pur et d'intransigent qui me fit comprendre que mon séjour dans la maison de briques rousses touchait à sa fin. Kim me tourna carrément le dos. (p.224)

Donc, de façon très explicite, tous les personnages ont maintenant un rôle à la hauteur de leurs choix, c'est-à-dire que chacun a, d'une certaine façon, choisi son rôle symbolique en fonction de ses aspirations légitimes. Kim s'est trouvé un enfant et Jack a décidé de ne pas passer au rang de père. Le roman se termine de cette façon : « Après avoir mis quelques affaires dans une valise, je m'allongeai un moment pour me reposer. Je m'endormis et rêvai que la première neige était arrivée. » (p.225)

## CONCLUSION GÉNÉRALE

En conclusion, nous avons démontré comment, grâce aux théories sur l'intertextualité telles que définies par Michaël Riffaterre, quatre des romans cités à l'intérieur de *Chat sauvage*, de Jacques Poulin, nous aident à mieux comprendre ce roman. En effet, toute cette démarche interprétative s'est imbriquée à l'intérieur même de notre lecture de l'œuvre. L'intertextualité est venue ajouter une valeur interprétative à « la question du père », telle que proposée par François Ouellet dans *Passer au rang de Père*. Considérant qu'écrire est se positionner comme fils vis-à-vis du père, la pratique intertextuelle pratiquée par Jack, narrateur du roman, nous montre qu'une quête subite s'enclenche à partir du moment où celui-ci laisse entrer dans sa vie un homme qui ressemble étrangement à son père biologique. Le Vieil Homme lui demande d'écrire une lettre à sa femme. L'effet de la quête se fera principalement sentir dans la relation qu'il entretient avec la femme qui partage sa vie, Kim.

D'emblée, nous avons aussi mis en perspective les deux personnages principaux du roman de Poulin. Il a été important de définir la situation conjugale de Jack et Kim parce que c'est cette situation qui, au bout de la quête inachevée, sera modifiée. Du point de vue autant de l'axe symbolique que de l'axe réel. Bien qu'en apparence ils forment un couple « ordinaire », une distance semble toutefois s'être installée entre les deux. Jamais le roman ne nous a montré les deux en train de faire l'amour; lorsque l'acte est sur le point d'être



commis, ils sont interrompus. La réalité symbolique nous a aussi montré que, dès les premières pages du roman, c'est-à-dire avant même le début de l'anecdote, Jack est en position d'enfant face à Kim.

Une fois la situation conjugale bien définie, nous avons pu préciser la problématique de départ. C'est à l'intérieur des deux premiers chapitres qu'il nous est possible de jeter les bases de cette problématique. En parlant du Vieil Homme à Kim, Jack lui donna une importance certaine. Importance qui sera perceptible dans l'expression que nous montre le texte, car si dans le premier chapitre Jack parlait du « vieil homme » avec des lettres minuscules au début des mots, lorsqu'il parle de lui à Kim, il deviendra le Vieil Homme, avec des lettres majuscules. En fait, du point de vue symbolique, la venue de cet homme, et son importance pour Jack, vient faire bouger Jack à l'intérieur du schéma oedipien ; les six premiers tableaux du mémoire nous montraient comment nous pouvions visualiser la démarche interprétative selon les deux axes, et ce, à l'intérieur même notre lecture du roman. Donc, tout au long du texte nous avons montré comment le personnage est amené à redéfinir son rôle à l'intérieur du dit schéma. Pour tout dire, le Vieux et la petite Macha (personnage qui arrivera officiellement avec le deuxième intertexte) représentent une voie d'accès à la paternité de Jack. Là où les choses se compliquent, quant à notre problématique de départ, c'est lorsque le Vieux demande à Jack d'écrire à sa femme. À ce moment, il faut lire que Sam Miller (père) a demandé à Jack (fils) d'écrire une lettre à sa femme (mère). D'une façon symbolique, c'est comme si, par sa demande, le Vieux

donnait l'occasion à Jack, par le biais de l'identification, de trouver une femme—comme le père auprès de la mère— avec qui il pourrait avoir un enfant.

Le chapitre deux nous a mis en contact avec le premier intertexte, *Une saison ardente* de Richard Ford. Se déroulant sur une période de quelques jours, cette œuvre met en scène la brève séparation du couple Jeanne et Jerry Brinsson. Le narrateur, leur fils Joe Brinsson, alors adolescent prend plutôt mal les choses et se pose un certain nombre de questions existentielles. Pendant leur courte séparation, la mère de Joe se trouvera un amant du nom Warren Miller, un homme beaucoup plus vieux que Jeanne. Ce roman de Ford a été amené par le personnage de Marie, amie de Jack et serveuse au restaurant de la Place d'Armes. De façon concrète, cette œuvre sert à introduire la figure paternelle de façon officielle et tangible. Ce qui a attiré notre attention est le fait que Jack narrateur retient du roman le départ du père et la présence de l'amant. Étant en position symbolique d'enfant dans sa nouvelle relation avec le Vieil Homme, Jack retient la séquence où le père est évincé, il n'a pas intérêt à voir revenir la figure paternelle dans sa vie. Donc, bien que le père fasse son apparition, Jack tente de ne pas le reconnaître.

Dans le troisième chapitre, le roman nous a amené l'intertexte *Plein de vie* de John Fante. Pour être plus précis, c'est le personnage de Macha qui possède ce livre. Pour bien comprendre Macha, il faut la voir comme le pôle complémentaire du Vieil Homme, dans la réalité symbolique qui nous intéresse. Elle symbolisera la quête de Jack de deux façons : en rétablissant la figure du père par le biais de l'intertexte et en prenant la place que lui offre

Kim en tant qu'enfant potentiel. L'adolescente rétablit la présence du père en disant que Nick Fante (le père de John Fante, le narrateur) est « génial ». Comme c'est Jack qui a conseillé ce livre à Macha, il est au courant de la phrase fatidique qui officialise le forte présence de la figure du père dans cet intertexte : « Va écrire tes histoires, petit ! ». Parce que, comme John Fante, narrateur du roman, Jack a aussi déjà entendu son père lui dire une phrase du genre. Donc, si dans le précédent chapitre, le père semblait s'en être allé, le deuxième intertexte l'a ramené plus en force que jamais.

Ensuite, le chapitre quatre nous a amené au cœur de la tourmente qui fit basculer la vie de Jack : l'acte de violence dont est victime sa copine Kim. En effet, cet événement est arrivé un peu avant le troisième intertexte qui est *Une prière pour Owen* de John Irving. Comme nous l'avons démontré, cet intertexte a officialisé la mort de la mère, puisqu'il a été question de la mort violente de la mère du narrateur, John Wheelwright. L'arrivée de l'intertexte aura comme effet de déloger Jack du rang d'enfant, considérant la mort de la mère. En « sortant de son rôle », Kim a subtilement admis que Jack ne devait plus représenter un enfant pour elle, mais le père de ses enfants (lire Macha). Comme nous l'avons aussi vu, Jack refusera de montrer à Kim l'assassinat de la mère de Wheelwright, il lui retirera le volume des mains. Donc, si dans le précédent chapitre la figure paternelle était revenue en force, dans ce chapitre c'est la figure maternelle qui s'éteint de façon violente. En fait, tout est place pour que la quête de Jack échoue.

Pour terminer, le dernier chapitre de ce mémoire nous a mené vers *Le vieux qui lisait des romans d'amour* de Luis Sepulveda. Ce roman a été particulièrement révélateur puisqu'il termine le roman de Poulin dans une certaine controverse. En effet, c'est Kim qui donne ce roman à Jack pour ne pas qu'il s'ennuie pendant son absence ; elle était partie au Lac Sans Fond avec la petite Macha. C'est donc avec les yeux de Kim qu'il faut regarder ce roman puisque Jack ne le connaît pas. Comme il est question d'une chasse à l'ocelot (chat sauvage) nous y voyons l'abdication de Jack à passer au rang de père. Fait intéressant, cet intertexte met en scène un homme (Bolivar) dont la femme meurt, et cette femme était stérile. Parce qu'à la fin du roman, même si la bête meurt, le chasseur ne se sent pas gagnant. Et c'est ce qui est arrivé à Jack qui a vu partir Macha (le chat sauvage) et Kim ensemble. Sa place d'enfant symbolique lui a été ravie par l'adolescente. La quête de Jack aura échoué parce qu'il n'a pas voulu du rôle que lui octroyait Kim : elle voulait qu'il passe au rang de père pour qu'enfin tous les personnages puissent prendre la place qui leur était assignée, c'est-à-dire les places de père, mère et enfant.

## BIBLIOGRAPHIE

### Romans

Cloos, Micheline, *Le chat sauvage*, Paris, Éditions France-Empire, « collection BELLE-HÉLÈNE », 1978, 221 p.

Fante, John, *Pleins de vie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, « collection Domaine Étranger », 1988 (1952), 220 p.

Fante, John, *Mon chien stupide*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, « collection Domaine Étranger », 1987 (1985), 185 p.

Ford, Richard, *Une saison ardente*, Paris, Éditions du Seuil, « collection Points », 1991, 220 p.

Hemingway, Ernest, *Le vieil homme et la mer*, Gallimard, « collection Folio », 1952, 149p.

Irving, John, *Une prière pour Owen*, Paris, Éditions du Seuil, « collection Points », 1989, 700 p.

Pennac, Daniel, *L'œil du loup*, Paris, Nathan éditeur, « collection Pleine Lune », 1994, 300 p.

Poulin, Jacques, *Chat Sauvage*, Montréal, Leméac/ Acte Sud, 1998, 225 p.

Poulin, Jacques, *La Tournée d'Automne*, Montréal, Leméac/ Acte Sud, 1993, 208 p.

Poulin, Jacques, *Le Vieux Chagrin*, Montréal, Leméac/ Acte sud, 1989, 188 p.

Poulin, Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1984, 320 p.

Poulin, Jacques, *Les Grandes Marées*, Montréal, Leméac, 1978, 254 p.

Poulin, Jacques, *Faites de beaux rêves*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1974, 201 p.

Poulin, Jacques, *Le Cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 200 p.

Poulin, Jacques, Jimmy, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 158 p.

Poulin, Jacques, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, 1967, 130 p.

Sepulveda, Luis, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, Paris, Éditions du Seuil, « collection Points », 1992, 207 p.

### Ouvrages théoriques

Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, « collection Essais », 1995, 780 p.

Hébert, Pierre, *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1997, 195 p.

Hotte, Lucie, *Romans de la lecture, Lecture du roman*, Québec, Nota Bene, 2001.

Lamontagne, André, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, P.U.L., 1992, 311p.

Miraglia, Anne-Maire, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1993, 225 p.

Ouellet, François, *Passer au rang de Père, identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota Bene, collection « Essais critique », 2002, 150 p.

« Jacques Poulin » dans *Études Françaises* : sous la direction de Laurent Mailhot, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 21,3-hiver 1985-1986, 108 p.

Riffaterre, Michaël, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 253 p.

Riffaterre, Michaël, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 284 p.

### Articles scientifiques et critiques

Assoun, Paul-Laurent, « Fonctions freudiennes du père », *Le père. Métaphore paternelle et fonctions du père : l'interdit, la filiation, la transmission*, Paris, Denoël, 1989, p.25-51.

Bourque, Paul-André, « La fascination de l'enfance, de la tendresse et de la mort chez Jacques Poulin ou la recherche de l'androgynie absolue », *Nord*, no 2, hiver 1972, p. 74-92.

Choquette, Sylvie, « L'archétype du temps circulaire chez Ernest Hemingway et Jacques Poulin », *Études littéraires*, vol. VIII, no 1, avril 1975, p. 43-55.

Garneau, Jacques, « *Le cœur de la baleine bleue* ou le labyrinthe intérieur », *Nord*, no 2, hiver, 1972, p. 59-68.

Hébert, Pierre, « De la représentation de l'espace à l'espace de la représentation » *Études Françaises*, vol. XXI, no. 3. Hiver 1985-1986, p. 37-53.

Melançon, Benoît, « Roman américain, Jacques Poulin : *Volkswagen blues* », *Canadian Literature*, no 103, hiver 1984, p. 111-113.

Milot, Louise et Fernand Roy, « Des mille et une Nuits au Vieux Chagrin » *Le roman québécois depuis 1960 : méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 119-132.

Miraglia, Anne-Marie, « Lecture, écriture et intertextualité dans *Volkswagen Blues* » *Voix et image* no. 43, automne 1989, dossier 51, p. 50-57.

Riffaterre, Michaël, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, no215, octobre 1985.

Riffaterre, Michaël, « Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée* » dans « Texte », no. 2, 1983, p. 21-33.

Roberts, Paula, « L'androgynisme poulinien (ne) : créature des marges? » sur Internet : Acte du colloque tenu à l'Université de Toronto du 20 au 21 mai 1995, [www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/marge/roberts.htm](http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/marge/roberts.htm)

### Articles de journaux et magazines

Beaulieu, Ivanhoé, « Roman québécois. Jacques Poulin. Sans craindre le rejet », *le Soleil*, 30 janvier 1971, p.46.

Beaulieu, Nicole, « L'écrivain dans l'ombre », *l'Actualité*, vol. X, no 4, avril 1985, p. 73-77.

Doucet, Sophie, « La présence réconfortante des mots », *La Presse*, 27 octobre 2002, p. f1 et f2.

Godbout, Jacques, « Les Grandes Marées », *l'Actualité*, vol. III, no 8, août 1978, p. 55.