

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE BAROQUE DANS L'ŒUVRE D'HERVÉ BOUCHARD : L'INHÉRENCE DE PROTÉE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-ÈVE FAFARD

AOÛT 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Michel Lacroix qui m'a accompagné tout au long de ce parcours. Merci pour votre grande rigueur, vos commentaires et réflexions m'ont permis de mener à terme ce mémoire et surtout de lui donner la forme qui lui convenait. Merci infiniment.

Je désire aussi souligner l'importante influence, dans mon processus de réflexion, des enseignements que j'ai reçus à la Sorbonne. Ces derniers ont incontestablement forgé la base sur laquelle j'ai pu ériger une lecture d'une grande œuvre québécoise et contemporaine. J'adresse mes reconnaissances particulières à Georges Forestier pour ses enseignements sur le théâtre, à feu Georges Molinié pour ses cours de stylistique, à Jean-Pierre Chambon pour ceux portant sur la philologie et la linguistique, ainsi qu'à Delphine Denis pour ses cours de grammaire descriptive.

Je souhaite également remercier Dominique Garand d'avoir placé *Mailloux* sur mon chemin. S'il y a des œuvres qui changent une vie, *Mailloux* fut définitivement de cette trempe dans la mienne. Merci pour vos commentaires et encouragements.

J'adresse mes remerciements au CRILCQ et à son équipe pour le soutien financier et la logistique offerts lors de la réalisation de la *Journée d'étude « à l'entour de l'entour » d'Hervé Bouchard* qui s'est tenue le 6 juin 2019, à l'Université de Montréal. Je remercie également le CRILCQ pour l'octroi de la bourse Denis Saint-Jacques, et plus généralement pour le soutien constant qui est mis en place pour appuyer les étudiantes et étudiants dans leurs recherches.

Je remercie Emilie Drouin pour la coorganisation de la *Journée d'étude à l'entour de l'entour d'Hervé Bouchard*. Merci pour les énergies que tu as déployées et qui ont rendu possible cette première journée d'étude portée à l'œuvre d'Hervé Bouchard.

Par le fait même, j'aimerais souligner la participation à cette journée d'Audrée Camus, de Caroline Villemure, de Charlotte Gagné-Dumais, de Christian Lapointe, de Daniel Canty, de Dominique Garand, de Geneviève Labelle, de Jean-François Vaillancourt, de Louis-Daniel Godin, de Laurance Ouellet Tremblay, de Stéphane Inkel, de Tarah Charland, d'Yves

Jubinville et non le moindre : Hervé Bouchard. Merci toutes et tous d'avoir fait de cette journée un lieu de réflexions plurielles sur l'œuvre d'Hervé Bouchard.

Je souhaite remercier Hervé Bouchard pour son legs à la littérature québécoise, mais plus largement à la Littérature. Merci de la grande générosité avec laquelle vous m'avez fait voir les lieux qui ont forgé les éléments des décors dans lesquels s'animent vos personnages. Merci également de l'entretien que vous m'avez accordé; en bon professeur, conscient de ce qu'implique le travail de la recherche, vous avez su me partager vos réflexions sans jamais donner d'indications qui auraient eu pour conséquence de cloisonner ma pensée. Je vous remercie du fond du cœur.

Je tiens à remercier l'OBNL Thèsez-vous ainsi que toute son équipe. Si dans un premier temps les retraites Thèsez-vous ont donné une texture incroyable à cette expérience de la rédaction scientifique, L'Espace Thèsez-vous a été pour moi une véritable oasis de rédaction. Telle une grande classe pluridisciplinaire, les rencontres et le croisement des idées ont été d'une infinie richesse. Merci d'avoir créé ce lieu et ce concept unique.

J'adresse mes remerciements à ma grand-mère, à mes parents, à mes proches et amis qui, de multiples manières, m'ont apporté leur appui et aidée à vivre cette si belle et riche aventure que fut pour moi la recherche scientifique.

Je remercie avec tout mon amour, Mérida, ma grande fille, dont les sourires nourrissent chaque jour ma vie.

Enfin, je remercie mon époux, Carlos Uzcategui, pour son soutien inconditionnel, aux mille facettes.

DÉDICACE

*À ma fille, Mérida Uzcategui
et à Parents et amis.*

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE PERSONNAGE EN MORCEAUX.....	13
1.1. L'hétérogénéité des personnages : une instabilité substantielle.....	14
1.2. Le morcellement : « les corps ont vissées à leur tronc des têtes » (<i>M</i> , 31).....	15
1.3. Le principe de <i>mort-vie</i> : « c'est qu'une question de corps » (<i>M</i> , 78).....	28
1.4. Le personnage multiple.....	39
1.5. « le corps a lui aussi quelque chose de bidon » (<i>M</i> , 23).....	48
CHAPITRE II UNE ONOMASTIQUE BAROQUE.....	53
2.1. La « mise en nom ».....	55
2.2. La multiplication du nom : « le même et pas un seul » (<i>M</i> , 94).....	57
2.3. Du propre au commun.....	72
2.4. L'inconstance des noms.....	78
2.4.1. Un nom et ses déclinaisons.....	78
2.4.2. Le nom girouette.....	81
2.5. Quand le nom fait place aux nombres.....	90
2.6. L'absence de nom : « les corps sans noms » (<i>PA</i> , 44).....	94
CHAPITRE III FORMES BAROQUES.....	100
3.1. Quand l'œuvre sort de son cadre.....	100
3.1.1. « Ç'a commencé par des appels » (<i>M</i> , 12).....	101
3.1.2. « L'effet du conte est le conte » (<i>PA</i> , 130).....	104
3.1.3. <i>Theatrum mundi et mundum theatri</i>	111
3.2. Une construction en « Porte-à-faux ».....	122
3.3. L'éparpillement dans la forme.....	127
3.4. L'intratextualité : le principe du vase communicant.....	134
CONCLUSION	145
BIBLIOGRAPHIE.....	156

LISTE DES SIGLES

- M* — *Mailloux : histoires de novembre et de juin*. 2014, [2002]. [Ressource électronique]. Montréal, Le Quartanier.
- PA* — *Parents & amis sont invités à y assister : drame en quatre tableaux avec six récits au centre*. 2014, [2006]. [Ressource électronique]. Montréal, Le Quartanier.
- H* — *Harvey : comment je suis devenu invisible*. 2009. Montréal, La Pastèque.
- N6* — *Numéro six : passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midget ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*. 2014. [Ressource électronique]. Montréal, Le Quartanier.
- PS* — *Le père Sauvage : conte*. 2016. [Ressource électronique]. Montréal, Le Quartanier.
- LFP* — *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne : théâtre*. 2016. [Ressource électronique]. Montréal, Le Quartanier.

RÉSUMÉ

Théorisé au milieu du XX^e siècle par Jean Rousset et Marcel Raymond, le baroque littéraire emprunte ses caractéristiques à celles dégagées par Heinrich Wölfflin dans le domaine des arts. Fédéré par la métamorphose et l'ostentation, le statut historique du baroque oppose deux visions différentes : l'une géographiquement et temporellement définie, l'autre, *an-historique*. La notion héritée d'Eugénio D'Ors d'*éon baroque* est à l'origine de cette conception faisant de l'esthétique baroque un outil d'analyse propre à interpréter des textes de différentes époques ou origines. En prenant appui sur cette vision dorsienne du baroque, nous avons soutenu l'hypothèse que la poétique de l'écrivain québécois contemporain Hervé Bouchard relayait des traits inhérents au baroque littéraire, soit principalement ceux de l'instabilité et du mouvement. Si le milieu universitaire autant que la critique littéraire ont souligné la singularité de ses textes, aucune précédente étude n'avait encore emprunté la perspective du baroque. Pourtant, l'éclectisme de cette notion permet de rendre compte d'un vaste ensemble de caractéristiques spécifiques à cette œuvre.

Dans le but d'exposer les composantes qui fondent la singularité des textes d'Hervé Bouchard, ce mémoire procède à une analyse de l'ensemble de ses œuvres d'abord centrée sur la constitution des personnages. Apparaissant en morceaux, ces derniers révèlent, par la composition qui les érige tout en les décomposant, une division du sujet qui retransmet une représentation vacillante de l'être. Alors que les personnages conduisent le lecteur dans un monde où l'irréel se conçoit, ils se voient dénommés par une onomastique emportée par le multiple, l'excès, le jeu de la surface, du masque et du théâtre. Ainsi, la structure onomastique reflète aussi l'instabilité. À l'image d'un Protée qui incarne en lui la métamorphose, la forme des œuvres de Bouchard opère en elle-même, par le jeu de l'intratextualité ou de la transfictionnalité, un travail similaire. L'hybridité générique des publications bouchardiennes — conte, roman, théâtre, poésie, chant, bande dessinée, scénario — en fait des œuvres protéiformes où cette oscillation traduit, de manière formelle, le mouvement qui régit les personnages comme leur nom. Cette analyse permet donc de mesurer l'hétérogénéité qui compose ses récits, lesquels transmettent, par leur forme, une instabilité perceptible sur le plan structurel et thématique.

Mots clés : Hervé Bouchard — Baroque littéraire — Onomastique — *Theatrum mundi* — Mise en abyme — Instabilité — Mouvement — Néoterroir — Métalepse narrative — Hypotypose — Personnage protéiforme — Transfictionnalité — Intratextualité — Littérature québécoise — Hybridité générique.

INTRODUCTION

Comme je comprends les choses, c'est comme si le texte entrouvrait une fenêtre par où voir un monde entier se déployer dans l'espace que ce texte désigne et qui est plus une musique ou un rythme qu'un ensemble de choses auquel l'écriture renvoie et par lequel elle s'efface d'autant mieux, sous les choses, qu'elle s'est formée en musique et en rythme à partir des noms de la matière désignée. Un espace s'ouvre, assez vaste pour qu'on puisse tout y faire entrer sauf ce qui ne s'y trouve pas déjà. [...] ça veut dire que paraît ce qui jusque-là ne signifiait pas, ne représentait rien. Ce qu'on appelle un texte qui avale les histoires, c'est-à-dire un monde. Une idée de la profondeur.

— Hervé Bouchard

La profondeur ou la verticalité signifient alors aspiration ou appel à l'évasion. Le tableau s'ouvre sur un au-delà et déborde, en somme, de ses limites [...]. C'est une sollicitation insinuante à l'exploration d'un espace continu et vivant comme une mélodie.

— Claude-Gilbert Dubois

Salué pour son style¹, son souffle², sa voix³, qu'on décrit comme « jusqu'alors *in-ouïe* en littérature québécoise⁴ » et « a mille lieues de toutes imitations⁵ », Hervé Bouchard serait de ces auteurs dont les œuvres transforment l'horizon d'une littérature. C'est ce que suppose notamment Samuel Archibald⁶ en affirmant que Bouchard initie un mouvement d'écriture de la région alors que Paul Lefebvre⁷ compare la potentielle portée que pourrait avoir *Parents et amis* pour le théâtre québécois contemporain à celle qu'a pu produire la pièce *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay dans les années soixante. De manière semblable, c'est également ce que suggère Christian Desmeules lorsqu'il affirme en 2006, « Hervé Bouchard semble former à lui seul toute une aile de “recherche et développement” dans l'édifice de la création littéraire québécoise⁸ ». Dans un entretien de la revue *Les libraires* revenant sur la fermeture de la maison d'édition l'Effet pourpre, son fondateur, François Couture, alors qu'il rappellera qu'« “éditeur” vient du latin *edere* qui signifie “accoucher” », se targuera d'avoir « mis au monde [...] Hervé Bouchard, sacré plus grand auteur méconnu du Québec par Lise Bissonnette, et auteur le plus important au Québec des dix dernières années par Stéphane Lépine⁹. »

C'est en effet sous les presses de cette défunte maison d'édition qu'Hervé Bouchard publie en 2002 sa première œuvre, *Mailloux : histoires de novembre et de juin*. Les critiques sont unanimes, « ces histoires racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière, ne ressemblent

¹ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 42.

² Yvon Paré. (2006). « Hervé Bouchard, Lise Bissonnette, Maud Goulet ». *Lettres Québécoises*, 33-34.

³ Louis-Daniel Godin. (2018 juin). *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*. (Thèse). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/11852/>, p. 27.

⁴ Laurance Ouellet-Tremblay. (2016 février). « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*. (Thèse). Université du Québec à Montréal, p. 19. L'autrice souligne.

⁵ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 14.

⁶ Samuel Archibald et Samuel Mercier. (2015). « La Tchén'ssâ, les régions et moi: Entretien de Samuel Mercier avec Samuel Archibald ». *Québec français*, 175, 97-99.

⁷ Paul Lefebvre. (2017). « Qui invitera parents et amis ? » *Jeu*, (162), 11. « Imaginez que, dans les années 60, la communauté théâtrale n'ait pas eu les moyens de créer “Les Belles-sœurs”. C'est un peu notre situation en ce moment. »

⁸ Christian Desmeules. (2006, 8 avril). « Hervé Bouchard, poète-dramaturge de l'enfance ». *Le Devoir* (Montréal).

⁹ Antoine Tanguay et François Couture. (2005, 5 septembre). « François Couture : la fin de l'Effet pourpre ». *Les Libraires*. Récupéré de <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/essai-etranger/francois-couture-la-fin-de-l-effet-pourpre>.

à rien de ce qui se publie ces années-ci, pas plus en Europe qu'ici. C'est pourquoi on pénètre dans le roman de Bouchard comme sur une terre totalement vierge, tous les critères de lecture s'y trouvant bouleversés¹⁰. » Ce « premier livre [,] d'une force stupéfiante¹¹ », nous plonge donc dans les « histoires à repousse-mort » (*M*, 37) du petit Jacques Mailloux, « enfant sans drame » (*M*, 5), mais pourtant « chaque matin dans un lit mouillé [et] chaque soir au bord d'un précipice » (*M*, 37). Divisées en vingt-huit sections, ou chapitres, qui prennent des formes différentes — récit, poésie, chant, théâtre —, les *histoires* de l'enfant Mailloux s'articulent autour d'un événement qui a la force d'un trauma et qui se pose dans le texte comme la source de la honte qu'éprouve le personnage éponyme. Cristallisé dans « l'exclamation en heurque de l'enfant grand Gagnon » (*M*, 16), l'engrenage de la honte fait progresser le récit dans un ordre non chronologique où chacune des histoires, tels de petits épisodes, se voit décrite à la manière des premiers romans de l'époque moderne — tel *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* de Cervantès —, d'intertitres descriptifs annonçant les divers éléments compris dans chacune de celles-ci : « Ouverture. Où l'on entend Jacques Mailloux conter sa première échappée ; sa mère monstre ; son sauvetage à l'aide d'une pelle. Où l'on entend ensuite Jacques Mailloux sur les circonstances de son premier déguisement. » (*M*, 5)

Tandis que l'œuvre de *Mailloux* par la singularité de la langue et de la forme qu'elle met en place détermine toute l'œuvre bouchardienne et permet à l'écrivain de s'inscrire dans le champ littéraire comme un « auteur hors-norme¹² », c'est sa deuxième publication, *Parents et amis sont invités à y assister : drame en quatre tableaux avec six récits au centre* qui le consacrera plus véritablement. Couronnée de deux prix littéraires — lauréat du Grand Prix du livre de Montréal de même que du Prix littéraire du Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean —, cette œuvre, aux dires de Paul Lefebvre, serait « le plus gros pavé lancé dans la mare de notre théâtre depuis la publication de *Wouf Wouf* de Sauvageau en 1970¹³ ». L'histoire, qui est à la fois banale et surprenante, est celle d'une famille de cinq fils qui fait face à la mort de leur

¹⁰ Catherine Morency. (2002, 18 mai). « La vie devant soi ». *Le Devoir* (Montréal). Récupéré de <https://www.ledevoir.com/lire/1226/roman-la-vie-devant-soi>.

¹¹ David Cantin. (2003, 18 janvier). « Le drame de l'enfance ». *Le Devoir* (Montréal). Récupéré de <https://www.ledevoir.com/lire/18465/litterature-quebecoise-le-drame-de-l-enfance>.

¹² Benoît Jutras. (2006, 29 juin). « Compte-rendu du livre "Parents et amis sont invités à y assister". *Voir* (Montréal).

¹³ Paul Lefebvre, « Qui invitera parents et amis ? », *op. cit.*

père et laissant de surcroît la mère enceinte d'un sixième enfant, lequel est, à l'insu de ce père mort, le fruit d'une relation adultère qu'entretenait la femme, désormais veuve, avec un voisin du quartier. Cette dernière, que le drame décrit comme étant « manchée » — c'est-à-dire « sans bras » (*PA*, 21) —, est issue d'une famille de huit filles. Tandis qu'elle est prise dans « son drame qu'elle taisait caché sous sa robe en bois » (*PA*, 21), elle fait appel à ses sœurs pour « traduire en bras l'amour » (*PA*, 30) qu'elle porte à ses fils. Les quatre tableaux que compose le drame s'échelonnent sur une longue période de temps. Pendant que le premier nous dépeint la veuve encore dans la fleur de l'âge — toujours apte à enfanter — le dernier tableau suggère qu'elle se trouve à la fin de sa vie, même si le texte rappelle qu'« Ici on ne meurt pas » (*PA*, 129) et qu'elle-même annonce « je ne mourrai pas, vous m'avez pourtant entendue, je ne mourrai pas même si je dois vivre pour vous le prouver » (*PA*, 59). Catherine Mavrikakis rappelle que « ce livre difficile, hermétique, à la structure complexe [...] confirme le talent de l'écrivain et donne à celui-ci un statut tout à fait singulier au Québec¹⁴. »

Alors qu'un premier extrait de *Parents et amis* paraît dans le tout premier numéro de la revue *Le Quartanier* en 2003, l'histoire contenue dans cette œuvre donne lieu, sous une forme différente, à deux autres publications de l'auteur. Il s'agit d'abord de la bande dessinée (ou roman graphique) *Harvey : comment je suis devenu invisible*, publiée en 2009 et lauréat du Prix du Gouverneur général à la fois pour le texte de même que pour ses illustrations signées Janice Nadeau. Tandis que les noms des personnages diffèrent d'une œuvre à l'autre, le motif d'*Harvey*, tout comme celui de *Parents et amis*, relate l'histoire de la mort du père et des effets collatéraux qu'entraîne cette mort sur les membres de sa famille, c'est-à-dire la veuve et les orphelins. Dans un deuxième temps, la pièce de théâtre *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, publiée en 2016 et elle aussi finaliste du Prix du Gouverneur général, est annoncée par l'auteur comme une variation¹⁵ de *Parents et amis*. Sa fable raconte une tentative de mise en scène du *drame en quatre tableaux* et les répliques du personnage de l'actrice reprennent certains énoncés du personnage de la veuve dans *Parents et amis*.

¹⁴ Catherine Mavrikakis. (2011). « Échos lointains d'une langue de l'origine. "Parents et amis sont invités à y assister" de Hervé Bouchard ». Dans Gilles Dupuis (dir.) et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : Le roman québécois (2005-2010)* (Peter Lang éd., p. 113-123). Frankfurt am Main, p. 113.

¹⁵ Hervé Bouchard. (2016, 3 novembre). « Des auteurs de théâtre se livrent ». *L'actualité*. Récupéré de <https://lactualite.com/culture/des-auteurs-de-theatre-se-livrent/>.

De plus, une autre œuvre à la diégèse complètement distincte cette fois-ci vient se nouer à la pièce de théâtre. Il s'agit du conte *Le père Sauvage* qui paraît de manière conjointe en 2016 au *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Publié séparément, « le conte numéro trois du *Supplément au petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière*, où il est dit “Comment un propriétaire Sauvage voulut mettre fin à l'habitude des passants de passer chez lui” » (*LFP*, 50) est d'une certaine manière imbriqué dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. En effet, alors que la pièce en son centre est interrompue par le « lazzi [...] d'un quelconque en verve » (*LFP*, 50), on verra comment ce dernier se trouve « Empêcher [...] de faire son numéro avec cette histoire du “Père Sauvage”, car cette histoire n'est pas la sienne. » (*LFP*, 50)

Enfin, peut-être plus près de *Mailloux*, parce qu'il s'agit encore là d'un récit mené par un narrateur qui navigue entre l'enfance et l'adolescence, *Numéro six : passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midget ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*, paru en 2014, relate, comme l'indique le paratexte, la progression du personnage Numéro six dans le hockey mineur. Tandis que la quatrième de couverture précise qu'il s'agit d'un récit de formation autant que de déformation, le personnage éponyme prend la parole pour narrer l'histoire qui est la sienne, cependant, contrairement à *Mailloux*, il la livre de manière chronologique. À ce sujet, Bouchard affirme : « Fidèle à l'enseignement d'Aristote, je produis des récits de déformation¹⁶. » Benoît Melançon, dans un article paru dans *Canadian Literature*, affirmera « *Numéro six* est certes une œuvre sur l'enfance, mais destinée à un public qui apprécie la singularité narrative, formelle et linguistique maîtrisée¹⁷. »

Ayant suscité un intérêt marqué dans le milieu littéraire, le travail de cet auteur, visiblement reconnu par ses pairs, a été encensé à travers les divers prix qui lui ont été décernés comme par les multiples articles élogieux portant sur ses œuvres. Parallèlement, le milieu de la recherche littéraire s'est également penché sur cette écriture dont l'unicité a été relevée par la critique. À ce sujet, Louis-Daniel Godin rappelle que « les commentaires portant sur l'œuvre de Bouchard s'accompagnent inévitablement d'une reconnaissance de la texture singulière de

¹⁶ Hervé Bouchard. (2013, 4 septembre). « Je suis un écrivain local ». Récupéré de <https://www.cousinsdepersonne.com/2013/09/je-suis-un-ecrivain-local/>.

¹⁷ Benoît Melançon. (2014). « Raconter autrement ». *Canadian Literature*, (223), 130-131. Récupéré de <https://www.canlit.ca>.

son énonciation¹⁸ ». Ainsi, à ce jour, deux thèses¹⁹ sont partiellement dédiées à une étude de ses œuvres tandis que trois mémoires²⁰, autres que celui-ci, ont été déposés sur le sujet. De plus, une première journée d'étude portant sur l'étude du corpus d'Hervé Bouchard et rassemblant une communauté de chercheurs s'étant penchés sur la complexité de ses œuvres s'est tenue le 6 juin 2019²¹ au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises à l'Université de Montréal.

Il paraît incontestable d'affirmer que l'inventivité de l'énonciation mise en place dans ses récits est ce qui, dans un premier temps, a frappé le plus fortement la critique à son égard :

Et si la langue incendiée, vive, débridée d'Hervé Bouchard est certes le véhicule d'une originalité indéniable, la mise en forme de celle-ci impressionne peut-être davantage. Alors que plusieurs auteurs québécois ont fait avant lui le pari de déconstruire la langue française pour la reformuler à leur guise, peu d'entre eux sont arrivés à bâtir échafaudage aussi convaincant. À l'instar d'un Beckett ou d'un Ajar, Hervé Bouchard bouscule syntaxe et lexicque, ne conservant que la charpente d'un parler se voulant l'écho de la société²².

En convoquant plusieurs intertextes, la langue délurée de Bouchard a éveillé chez plusieurs ce désir de retracer les sources de cet auteur qualifié de prolix²³ puisqu'à ce jour on compte, pour le moins, quatre entretiens publiés²⁴. Pourtant, malgré l'intertextualité déployée dans ses récits,

¹⁸ Louis-Daniel Godin, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, op. cit., p. 27.

¹⁹ Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, op. cit.; Louis-Daniel Godin, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, op. cit.

²⁰ Caroline Villemure. (2018). « *L'empêchement moteur* » : *les fonctions des procédés métatextuels dans l'œuvre d'Hervé Bouchard*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal; David Beaudin-Gagné. (2013). *Procès-Verbal ; suivi de Filiation(s) rompue(s) : mémoire en pièces et tissus de parole dans « Parents et amis sont invités à y assister » d'Hervé Bouchard*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal; Jean-François Vaillancourt. (2018). *Bleu rouge bleu rouge bleu, suivi de Le monde dit du six ; parole et narration dans « Numéro six » d'Hervé Bouchard*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.

²¹ Organisée par Emilie Drouin et Marie-Ève Fafard. (2019, juin). Journée d'étude « à l'entour de l'entour » d'Hervé Bouchard. Université de Montréal.

²² Catherine Morency, « La vie devant soi », op. cit.

²³ Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, op. cit., p. 11.

²⁴ Hervé Bouchard et Justine Latour. (2016). « Des auteurs de théâtre se livrent ». *L'actualité*. Récupéré de <https://lactualite.com/culture/des-auteurs-de-theatre-se-livrent/>; Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit.; José Morel Cinq-Mars et Hervé Bouchard. (2007). « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II ». *Remue.net*;

la critique, d'un commun accord, s'accorde pour dire que la langue qu'emploie Hervé Bouchard est unique et, nonobstant les intertextes, le résultat se traduit en une texture langagière qui n'appartient qu'à lui. À ce propos, Mavrikakis déclare : « Utiliser les pères fondateurs pour leur enlever quelque chose de leur paternité, pour devenir leur père et inverser la généalogie en télescopant les temps, telle serait l'entreprise folle et totalement souveraine à laquelle se livre l'écrivain²⁵. » Littéraire de formation, il argue lui-même l'influence de son occupation sur ses œuvres : « Je ne vois pas mon travail de professeur comme complètement détaché de mon travail d'écrivain ; je vois même celui-ci comme un enrichissement pour celui-là, et inversement²⁶. » De surcroît, il ajoute : « J'ai bien sûr une formation en littérature, où j'ai entre autres travaillé avec Jean-Pierre Vidal pour qui l'intertextualité est importante²⁷ » :

[...] je dialogue avec des textes. *Parents et amis...*, par exemple, est ma réplique aux textes de Stéphane Mallarmé réunis sous le titre *Crayonné au théâtre*. Il y énonce le désir d'une œuvre plutôt ambitieuse qui aurait la forme d'une ode dramatique. D'une certaine manière, c'est ce que j'ai fait. Ma veuve Manchée a aussi pour illustre belle-sœur la Winnie d'*Oh les beaux jours* de Samuel Beckett²⁸.

Or, la langue n'est pas le seul facteur à différencier ses productions de celles de ces prédécesseurs et contemporains. En effet, la structure et la forme qu'empruntent ses récits se présentent également comme étant distinctive. Il appert que la notion de jeu que s'arrogent tous les niveaux de ses œuvres soit précisément l'une des particularités de ses écrits. Dans *Abrasif*, texte d'Hervé Bouchard composé de quatre-vingt-onze fragments métapoétiques sur sa conception de l'écriture, l'auteur annonce : « Jouer à être, c'est tout ce qu'il s'agit de faire quand on conte²⁹. » À ce sujet, Laurance Ouellet Tremblay rappelle « que chez Bouchard, le jeu a partie liée avec la vie ; il ne se situe pas hors d'elle, il n'est pas moins sérieux qu'elle, il

(2007). « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III ». *Remue.net*, (2007, 21 juin). « Le pays bleu et vert. Hervé Bouchard, causerie écrite I ». *Remue.net*; Laurance Ouellet Tremblay, Hervé Bouchard et Mathieu Arsenault. (2017). « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard ». *Voix et Images*, 43(1), 13-21. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/1043147ar>.

²⁵ Catherine Mavrikakis, « Échos lointains d'une langue de l'origine. « Parents et amis sont invités à y assister » de Hervé Bouchard », *op. cit.*, p. 120.

²⁶ José Morel Cinq-Mars et Hervé Bouchard, « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », *op. cit.*

²⁷ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, *op. cit.*, p. 113.

²⁸ José Morel Cinq-Mars et Hervé Bouchard, « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », *op. cit.*

²⁹ Hervé Bouchard. (2007). « Abrasifs ». *Liberté*, 49(3), 89–100, p. 89.

l'englobe, nous dit Bouchard, alors qu'il affirme "qu'il faut être pour jouer et jouer pour être", faisant ainsi du jeu — de l'acteur que nous sommes tous — l'un des éléments fondateurs de la réalité humaine³⁰. » Ainsi, Hervé Bouchard se forge-t-il lui-même un alter ego qu'il met en scène alors qu'en inscrivant son nom à même les titres initiaux³¹ de ses deux premières œuvres, il se constitue l'identité d'un personnage, en l'occurrence un écrivain, comme l'évoque également le générique final de *Parents et amis* : « Dans le rôle de sa vie, Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à carnet. » (*PA*, 136) « En plaçant son nom en couverture, avance Daniel Canty, Hervé Bouchard se fait brigadier et se porte garant de contrôler la circulation entre le Jonquière des romans et le Jonquière de Jonquière³². » Ses œuvres convient donc d'emblée à une mise en abyme qui instaure le thème de la représentation à laquelle ses personnages prennent part.

Tandis qu'on a relevé que ses publications étaient « liées à l'imaginaire du conte fantastique³³ » ou encore que l'« inventivité dans la langue permet [ait] la poursuite de l'édification d'une mythologie de l'ordinaire : mère de famille, apprenti humoriste, garçonnet en tricycle, voisine fière de ses deux chars, tous portés ici au rang de créatures fantastiques par le souffle épique de la narration³⁴ », les analyses de ses œuvres se sont peu attardées à ce caractère « fantastique » qui composent ses récits. À cet égard, l'auteur questionné par Inkel sur cette « dimension du mystère » mentionne :

La dimension mystérieuse, l'espace de la mort ; l'espace ritualisé devient un réel tout simplement plus grand. Ce n'est pas plus faux ni plus vrai ; les histoires de cuisine ou les histoires de revenus de l'autre monde sont de valeur égale. Le réel est tout simplement

³⁰ Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau, *op. cit.*, p. 109.

³¹ Hervé Bouchard. (2002). *Mailloux : histoires de novembre et de juin racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière*. Montréal : L'Effet pourpre. Réédité en 2006 aux éditions Le Quartanier, le titre se voit allégé et la mention « racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière » ne figure plus. C'est également ce qui se produit pour "Parents et amis sont invités à y assister : drame en quatre tableaux avec six récits au centre composé par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière" qui se voit abrégé par la suppression de « composé par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière » dans les éditions ultérieures à celle initiale de 2006.

³² Daniel Canty. (2007). « Le livre de boue et la robe de bois ». *Liberté*, 49(3), 63–78, p. 68.

³³ Caroline Villemure, "L'empêchement moteur" : les fonctions des procédés métatextuels dans l'œuvre d'Hervé Bouchard, *op. cit.*, p. 93.

³⁴ Alexandre Cadieux. (2016, 26 mars). « Hervé Bouchard chez les abrasifs ». *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/lire/466605/herve-bouchard-chez-les-abrasifs>.

plus grand. C'est comme si ces gens-là habitaient dans un monde où l'espace de la mort était lui aussi un espace habitable³⁵.

Répondant à cet appel qui fut le point de départ de cette recherche, lequel consistait à éluder davantage la singularité de la prose bouchardienne, la notion de baroque est apparue comme une clef de lecture infiniment riche permettant de mettre en lumière en même temps que d'englober plusieurs traits distinctifs de sa poétique. L'instabilité, le mouvement et la multiplicité que ces traits entraînent, autant que l'indistinction qu'ils produisent, sont perceptibles à travers toutes les strates qui composent ses œuvres. Or, il s'avère que ces thématiques, qui sont le lot des caractéristiques du baroque, peuvent se regrouper sous la notion de *fluctus* :

l'image marine — celle du *fluctus* — [c'est la] vie comparée à l'écoulement d'un fleuve, c'est l'impossibilité d'atteindre les fins (l'eau va, mais où ?) c'est aussi l'expression de la fonction passive de l'esprit, qui ne peut qu'enregistrer la force des courants et tout au plus éviter les plus graves écueils : instabilité et solitude, telles sont les caractéristiques du bateau laissé au gré des flots. De là l'importance du thème « la vie est une onde », non seulement du point de vue esthétique, mais du point de vue moral et métaphysique : l'homme, passager dans un royaume instable dont il est dépossédé, est ignorant des fins et du gouvernement³⁶.

Dès lors, il a semblé que les thèmes et formes associés au baroque, non seulement traversent ses textes, mais y occupent une place cruciale. Reprenant les critères du baroque dégagés par Jean Rousset, Claude-Gilbert Dubois présente le baroque comme :

Le triomphe de l'instabilité [qui] amène naturellement à penser que l'univers n'est qu'un jeu de formes inconsistantes. Cette distinction entre l'être et le paraître, alimentée par la philosophie platonicienne, cette difficulté à atteindre l'être accompagnée d'une compensation dans le paraître, est à la base du choix existentiel et esthétique des baroques. Que sont les choses? Que sommes-nous? Des reflets, des masques, des images. Le baroque vit naturellement dans un monde d'illusion et de métamorphose qu'il cultive; tout se dissout dans une danse — féerique ou fantastique — d'ombres et de mensonges. [...] Le trompe-l'œil est élevé au rang d'un procédé artistique. La métamorphose est l'illusion en acte : Protée, le dieu multiforme, Circé, la magicienne, sont les puissances qui président à l'élaboration de l'art baroque³⁷.

Ainsi, le baroque, non pas comme courant, mais comme outil d'analyse littéraire, permet non seulement de poser un regard nouveau sur les œuvres de cet auteur, mais également de faire

³⁵ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 109.

³⁶ Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, op. cit., p. 212.

³⁷ *Ibid.*, p. 70-71.

ressortir une compréhension de celles-ci qui tient compte de plusieurs niveaux : thématiques, structurels et formels.

Étant la première à envisager l'œuvre bouchardienne au moyen de cet appareil théorique, j'estime que cet angle permettra de dégager de nouvelles perspectives d'analyse qui déploieront la complexité de ce corpus. Cette démonstration s'appuie sur la conception du baroque d'Eugénio D'Ors, lequel y voit un concept *anhistorique* qui se traduirait tel un *éon*³⁸. Comme l'explique Dubois, « le rôle d'Eugénio d'Ors, dans son étude *Du Baroque* a été de fournir les bases d'une explication "structurale" avant la lettre de la notion de baroque. À ses yeux, le baroque est un *éon*, une permanence liée à un "système" où la dimension temporelle se défait au profit d'oppositions synchroniques entre baroque et classicisme³⁹. » Alors que Gilles Deleuze voit dans le baroque « un concept opératoire⁴⁰ », dans le même esprit, Alejo Carpentier mentionne que le baroque n'est pas reclus à une époque, au contraire, en tant que « constante de l'esprit humain⁴¹ », il s'exprime à toutes les ères qu'elles soient antérieures ou postérieures à la période définie de *baroque* par les premiers théoriciens littéraires de ce courant — établi a posteriori — que sont Marcel Raymond et Jean Rousset. Alors que les bases de ce qu'est le baroque en littérature sont placées sous le signe de la métamorphose et de l'ostentation, Jean Rousset⁴² voit dans la figure de Circé comme dans celle de Protée des incarnations de l'esprit baroque. Selon ce dernier, une poétique baroque s'exprimera, entre autres, par « la forme [qui] aura tendance à s'ouvrir⁴³ » et par « l'unité [qui] attestera une certaine complexité, une certaine compénétration ou emboîtement des parties⁴⁴. »

Johan Faerber, dans son ouvrage *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, pose le baroque comme une notion hétérochronique qui permet de comprendre les œuvres des auteurs de cette tendance formaliste du roman. Tandis qu'on a dit de Bouchard qu'il était le « "mentor"⁴⁵ » de la maison d'édition Le Quartanier, elle-même associée à « un retour du

³⁸ Eugenio D'Ors. (1968). *Du baroque*. (14) (Agathe Rouart-Valery, trad.). Paris : Gallimard.

³⁹ Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, op. cit., p. 34.

⁴⁰ Gilles Deleuze. (1988). *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit, p. 5.

⁴¹ Alejo Carpentier. (1992). « L'éternel retour du baroque ». *Magazine littéraire*, (300), 27-31.

⁴² Jean Rousset. (1960). *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le Paon*. Paris : J. Corti.

⁴³ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Gilles Dupuis (dir.) et Klaus-Dieter Ertler (dir.). (2011). *À la carte : Le roman québécois (2005-2010)*. Frankfurt am Main : Peter Lang. Les auteurs soulignent.

formalisme en littérature⁴⁶ », il semble que cette notion de baroque puisse être à même d'exposer une compréhension de cette œuvre qui conjugue en elle-même plusieurs paradoxes. Cette démarche, qui sera la nôtre et qui consistera à établir que la poétique d'Hervé Bouchard a trait au baroque, a par ailleurs été empruntée avant nous par Joubert Satyre⁴⁷, lequel s'est servi du baroque comme outil théorique pour étudier l'œuvre d'Émile Ollivier. Pour notre part, il nous est apparu qu'à tous les niveaux — diégétique, structurel et formel — l'œuvre d'Hervé Bouchard laissait place à une représentation de l'instabilité et du mouvement propre au baroque.

Cette étude s'articulera donc dans un premier temps autour de la notion de personnage, lequel apparaît, à plusieurs égards, comme étant hétéromorphe. Nous verrons ainsi que le corps en morceaux des personnages de Bouchard s'offre comme une représentation de l'oscillation qui habite ses œuvres. Dans un second temps, nous observerons que la structure onomastique qui a cours dans ses récits reflète l'instabilité corporelle des personnages. Nous verrons à quel point un travail sur le signifiant a cours :

[Les textes] [j]e les travaille sur le plan musical, je les travaille sur le plan rythmique, je veux toujours produire des images immédiates, comme si je désirais qu'il se passe quelque chose à toutes les lignes ; mais en même temps, cette grande attention extrême au mot, produit un autre effet. C'est comme si les mots appelaient les mots⁴⁸.

Je suis l'esclave du rythme, je suis l'esclave de la musique. J'ai toujours travaillé le rythme, travaillé le rythme. Je fais aussi des formules ; j'obéis à des nombres, à des séquences, à des planifications, à toutes sortes de choses. SI : — *Pour la phrase ou pour la structure du roman?* Pour la structure du roman, pour la structure des phrases, pour la structure des textes, pour l'ordre, pour le nombre d'éléments qu'il y a dans une énumération, le nombre de syllabes qu'il y a dans certains passages, etc⁴⁹.

Alors que Bouchard travaille le texte finement, tel un artisan des signifiants, fidèle à cette conception stratifiée de l'œuvre, nous examinerons chacun des niveaux (thématique, structurel, formel) pour valider que les caractéristiques propres au baroque — principalement l'instabilité et le mouvement — s'y trouvent représentées. C'est donc pourquoi, dans un dernier temps,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁷ Joubert Satyre. (2002). *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*. (Thèse). Université de Montréal.

⁴⁸ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 89.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

nous nous pencherons sur la forme de ses œuvres lesquelles orchestrent une construction instable rendue par une hybridité générique.

En puisant à la fois dans la culture populaire et dans la culture officielle, l'œuvre de Bouchard se révèle particulièrement intéressante dans la mesure où elle participe à une hétérologie à double sens mêlant allègrement vernaculaire et culture savante. De plus, la part de mystères que composent ses récits est toujours balancée par un incessant rappel au corps, lequel, comme le rappelle Alexandre Cadieux, est livré par des personnages « fantastiques mais pas tant : ces gens-là chient, comme tout le monde⁵⁰. » Comme le mentionne Bouchard : « Moi, c'est ça qui m'intéresse dans la littérature. Les affaires qui ne se font pas, ça m'intéresse, les affaires qui ne se disent pas, ça m'intéresse, et les petites affaires intimes que les gens ne font qu'en présence d'eux-mêmes, cette duplicité, le rapport entre le montré et le caché, ça, ça m'intéresse. Car c'est là que l'humain arrête de jouer : quand il pense qu'on ne le regarde plus⁵¹. »

⁵⁰ Alexandre Cadieux, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *op. cit.*

⁵¹ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, *op. cit.*, p. 87.

CHAPITRE I

LE PERSONNAGE EN MORCEAUX

[...] *nous sommes des pauvres écartés, des
pauvres en morceaux, des mal taillés*
(PA, 114)

— Hervé Bouchard

Fidèles à ce « Raconte » de l'incipit de *Mailloux* auquel le narrateur s'assujettit, les œuvres d'Hervé Bouchard s'érigent, à quelques exceptions près⁵², sur la base de personnages se racontant eux-mêmes. Point de départ de la fiction, comme le mentionnait Yves Reuter, « L'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence. Sans lui comment raconter des histoires, les résumer, les juger, en parler, s'en souvenir⁵³ ? » Or, nombre de personnages de Bouchard sont physiquement désarticulés ou en morceaux :

l'orphelin de père numéro trois
[...] je porte en mon corps l'éparpillement du six dans sa boîte qui est là. Que la grâce de
notre dernier-né en miettes accompagne votre chant, frères. (PA, 104)

Témoignant d'un éparpillement de soi, le personnage bouchardien se compose tel un être protéiforme. À la fois, déconstruit et abstrait, il se présente, jusqu'à un certain point, de manière non anthropomorphe. Puisque le rapport qu'impliquent les modalités touchant au personnage est garant de l'illusion réaliste et des jugements sur l'acceptabilité du texte, ils scellent également le *pacte de lecture*⁵⁴. Ainsi, les qualifications à la fois réalistes ou au contraire invraisemblables qui déterminent le personnage bouchardien agissent comme des marqueurs intranarratifs relayant la fracture référentielle conforme à l'ontologie baroque qu'ils portent en

⁵² *Le père Sauvage* et *l'Histoire de Momo* sont deux contes de Bouchard — respectivement le conte numéro trois et le conte numéro cinq —, tirés tous deux de l'ouvrage postulé le *Supplément au petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière*.

⁵³ Yves Reuter. (1988). « L'importance du personnage ». *Pratiques : linguistique, littérature et didactique*, (60), 3-22, p. 3.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

eux, de telle sorte que leur hétérogénéité inhérente apparaît comme le relais d'une instabilité constituante.

1.1. L'hétérogénéité des personnages : une instabilité substantielle

Protée est le premier emblème de l'homme baroque, il désigne sa passion de la métamorphose jointe au déguisement, son goût de l'éphémère, de la "volubilité" et de l'inachevé. Il incarne une inconstance foncière.

— Jean Rousset

Les textes d'Hervé Bouchard mettent en scène des personnages qui ont la caractéristique d'être débilisés. Affaiblis par plusieurs tracas de la vie quotidienne et de l'existence, les personnages centraux sont, entre autres, la veuve et les orphelins (*Parents et amis sont invités à y assister, Harvey, Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*), l'enfant victime d'intimidation (*Mailloux*), le joueur de hockey médiocre (*Numéro six*), le voisin furieux et abusé (*Le père Sauvage*). À ces diverses manifestations de l'accablement qu'incarnent les personnages se joint la représentation du mouvement. En effet, parce que les personnages sont à la fois faibles et démunis face à des situations problématiques qui perturbent leur existence, ils sont aussi plus susceptibles d'être instables. Ainsi, l'instabilité de leur vie, que suscitent entre autres la mort du père ou l'intimidation dont ils sont victimes, génère une forme de chaos que le texte se charge de nous transmettre. Comme figuré dans le terme « flot » qu'emploie l'auteur pour désigner les enfants de ses œuvres, les personnages se présentent telle l'eau, instable, hétérogène et multiple, symbolisant ainsi en eux l'inconstance qui les gouverne. De cette manière, condensant en leur caractère l'instabilité substantifique qu'ils dénotent, ils sont analogues à Protée : dieu multiforme et incarnation divine de l'homme baroque par excellence.

1.2. Le morcellement : « les corps ont vissées à leur tronc des têtes » (*M*, 31)

Hétérogènes en eux-mêmes et à eux-mêmes, nous observons que la thématique du morcellement se décèle chez les personnages de Bouchard et se manifeste particulièrement par le recours à trois cas de figure que sont les êtres hybrides, le démembrement et la dissolution. La division du corps du personnage, par le principe de la dissolution homothétique au thème de l'eau, va au-delà du découpage en morceaux. Poussant à son paroxysme la représentation de l'instabilité, le personnage en vient à se morceler si finement qu'il se dissout et disparaît.

Les êtres hybrides, la figure de la Chimère

Les fictions d'Hervé Bouchard mettent en scène des personnages fragmentés. Par cette propension à se morceler, à se livrer en morceaux, certains personnages en viennent à représenter des *êtres hybrides*, à la manière de collages corporels, telle la Chimère. Parce qu'ils sont composés d'éléments hétéroclites, ils requestionnent l'identité même de leur personnage. C'est le cas notamment d'un personnage secondaire de *Parents et amis*, Sirois que l'on décrit comme étant pourvu d'un corps d'oiseau :

Si t'entends ça, Sirois, communique avec moi. Si t'entends pas, je te rejoins chez les morts pour voir si ton corps d'oiseau te va toujours. Son air de plumé, quand je le vois dans cette chambre d'hôpital, ça me marque au point que je lui arrange la fenêtre en l'équipant d'une grille où accrocher ses mains au-dessus de sa tête, mais pas plus. (*PA*, 98)

Ainsi, Sirois a non seulement « un corps d'oiseau », il a également un « air de plumé ». Néanmoins, il conserve un aspect humain puisqu'à ce corps aviaire se greffe des mains et une tête. On lui attribue alors une morphologie hybride, mi-oiseau et mi-humain. Analogiquement, le personnage de Sabine Rioux présente tout aussi une physionomie particulière : « elle qui me fait marcher, oui, la madame Rioux elle a l'air d'être là, mais comment vraiment savoir avec toutes les pattes qu'elle cache sous son sarrau ? » (*PA*, 55) On lui suppose alors des membres inférieurs d'origine animale en nombre inconcevable. Tout comme les sœurs de la veuve manchée décrites par les orphelins de père comme « Des mensongères à pattes, des frotticiennes de salon, des dérapières à cornes, des policiennes de sons » (*PA*, 66), ayant pattes et cornes, les sœurs de la veuve manchée rappellent-elles aussi la figure de la Chimère.

Or, l'un des récits du centre fait également allusion à une bête hybride. En effet, l'une des sœurs de la veuve est décrite comme « la matante Fionalinée sautillant comme une poule croisée avec quelque autre bête, une chamelle il dirait, une chamelle portant bosses et fichu et gants jaunes, et qui va répétant ta turque, ta turque, avec une voix d'oiseau » (*PA*, 60). Véritable collage circassien, la constitution de cette bête hybride composée d'une poule, d'une chamelle et d'une autre bête — que le texte ne parvient pas à nommer — contribue à donner à la sœur de la veuve l'apparence d'une Chimère. La métaphore animale pour désigner cette sœur de la veuve manchée, rappelle un autre extrait de l'œuvre où l'on se propose de « vider » un personnage pour découvrir sa véritable nature :

l'orphelin de père numéro deux⁵⁵
[...] Et nos tantes elles ont des pattes dont le nombre change tout le temps, des corps gras pour ne pas qu'on les attrape, des plumes peut-être, on s'en assurera quand on en videra une. (*PA*, 97)

Le texte soutient en cet endroit que les sœurs de la veuve seraient remplies de plumes. Le questionnement sur l'intériorité des sœurs constitue une manière d'instaurer dans le texte un doute sur l'intégrité de ces personnages, supposant, par le fait même, l'altération de leur personne. De facto, la modalité par laquelle elles se voient représentées dans la description qu'en fait l'orphelin de père numéro deux traduit l'incertitude. Nous avons donc, cette image chimérique de cette tante sautillant comme une bête hybride, elle-même semblable à l'épouvantail que le petit Jacques Mailloux suggère au père Sauvage.

Dans le même ordre d'idées, on relèvera que la figure du pantin est, par ailleurs, pleinement mise de l'avant dans le texte : « Vos sœurs défilent en folles dans la maison où nous vivons, déguisées en nous, elles sont déguisées en nous, avec Rogère en père et un pantin qui vous joue, vous. » (*PA*, 60) On constate alors que c'est ainsi toute humanité des personnages qui est remise en cause. Êtres chimériques ou pantins, dans les deux cas le texte suppose une différence entre l'intérieur et l'extérieur, caractéristique typique à l'esthétique baroque : « La métamorphose, dans l'esthétique baroque est le dévoilement sans fin de l'être à travers le paraître : elle exprime la propension du baroque à jouer sur les apparences, les déguisements,

⁵⁵ Pour les extraits provenant de *Parents et amis* comme du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, nous avons fait le choix de reproduire le texte en affichant, lorsque c'était le cas, les didascalies fonctionnelles, afin de ne pas oblitérer les codes propres au caractère théâtral relayés dans ces textes.

les masques et les illusions⁵⁶. » Ainsi, nous constatons que les descriptions d'êtres hybrides que nous venons d'exposer viennent conférer un aspect fantastique au texte lequel dispose le lecteur dans un univers du « tout possible ». Si donc tout est illusion et faux-semblant, l'écart avec la réalité que crée la présence de ces figures établit la conception d'un monde éclaté et invraisemblable.

De manière semblable, nous retrouvons par ailleurs dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, le personnage de l'actrice — celui qui auditionne pour jouer le rôle de la veuve manchée — rapporte les pensées de la mère de la veuve qui croyait que ses filles étaient, non pas ses propres enfants, mais bien les brus des fils pantins qu'elle aurait eus :

l'actrice
[...] Ma mère elle racontait au prêtre Morovitch qu'elle avait eu des garçons pantins et qu'ils étaient décédés. /
Elle racontait au prêtre que moi et mes sœurs nous étions les restes de ses brus. /
Elle racontait au prêtre que tous ses fils étaient morts en bas âge et que mes sœurs et moi nous étions les femmes qu'ils auraient épousées s'ils avaient vécu. (*LFP*, 37)

Une distance en regard des propos émis par la narratrice est instaurée alors qu'elle affirme « Ma mère racontait ». Dans cette phrase, le verbe *raconter* semble puiser dans le sens premier de sa définition, soit celui de « faire le récit de », lequel peut sous-entendre la fiction, l'invraisemblance. C'est-à-dire que le personnage se dégage par conséquent des propos qu'il rapporte de sorte que nous pouvons entendre dans « ma mère racontait », « ma mère, elle se prêtait au jeu de conter », et ceci notamment parce que la suite de l'explication rapporte une logique qui est complètement alambiquée. En effet, selon la logique se dégageant des propos rapportés, les sœurs et la veuve seraient les conjointes hypothétiques des garçons — définis comme pantins — que la mère de la veuve aurait eus, et qui seraient, de surcroît, décédés en bas âge. Nous constatons dans ces énoncés que le temps chronologique est complètement déconstruit. Alors que ces garçons pantins seraient décédés en bas âge — soit bien avant qu'ils aient la possibilité de se marier —, les femmes qu'ils auraient épousées seraient la veuve manchée et ses sept sœurs. Cette conception que rapporte le récit complètement saugrenu de l'origine et donc de l'identité de la veuve et de ses sœurs, et l'impossibilité de concevoir dans

⁵⁶ Joubert Satyre. (2002). *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*. Université de Montréal, p. 37.

la réalité de telles figures, place d'emblée le lecteur dans un univers où prennent place des réalités invraisemblables.

C'est aussi dans cet esprit que le lecteur se saisit d'une réplique de l'orphelin de père numéro deux qui suppose que les tantes ont un corps insaisissable tout comme le leur :

l'orphelin de père numéro deux

Nous avons l'air de quoi? Nous avons l'air de quoi? Ça me picosse l'intérieur. Quand je vois ce qu'on dit, faut que je vérifie, je me sens le cul qui découd. Rien plutôt que ça plutôt que rien qui va. Nous avons des corps d'hommes et des têtes de veaux, des queues pendantes en peau de porc, nous nous partageons l'âme d'un chien qui n'aurait vécu que pour manger. Et nos tantes elles ont des pattes dont le nombre change tout le temps, des corps gras pour ne pas qu'on les attrape, des plumes peut-être, on s'en assurera quand on en videra une. Quand en videra-t-on une? Quand en tuera-t-on une pour voir dedans si la vie nous ment? (PA, 97)

Le corps chimérique, fantasmagorique, rapiécé de l'orphelin est tel qu'il menace de se morceler, de se découdre : « je me sens le cul qui me découd ». Il est aussi question de l'image qu'ils projettent et du regard des autres : « Nous avons l'air de quoi? Nous avons l'air de quoi? » L'extrait met de l'avant l'esprit du doute, puisque, comme le dit l'orphelin de père numéro deux, « il faut qu'il vérifie ». Le corps des personnages témoigne d'une inconstance foncière exprimant de la sorte la métamorphose. Les textes de Bouchard deviennent ainsi des bestiaires vertigineusement hybrides : la tante est susceptible d'être à la fois poule, chamelle et autre bête, tandis que l'orphelin de père est veau, porc, chien et humain. Le morcellement se double également d'une inconstance temporelle : « elles ont des pattes dont le nombre change tout le temps ». De plus, la figuration de l'insaisissabilité est construite et rendue par l'image suggérée de porcins à piéger dans une arène de boue : « des corps gras pour ne pas qu'on les attrape ».

De surcroît, il appert que de nombreuses figures burlesques traversent le corpus d'Hervé Bouchard. C'est le cas du personnage Hivert de long dans *Numéro six* qui nous est présenté muni de quatre mains :

J'ai obéi aux commandements de l'entraîneur-chef qui s'appelait alors Hivert de long. Il avait un Sherwood d'apparat qu'il poussait au bout d'un bras mort, une *main* dans un gant tricolore emprisonné sous ce bras, une *main* nue accrochée au sifflet qui pendait à son cou, une *main* dans un autre gant aux mêmes couleurs qui pointait la direction correspondant aux ordres qu'il donnait et une autre *main* dans un autre gant aux mêmes couleurs fermé sur sa hanche. (N6, 26)

Fantoches à quatre mains, le corps du personnage nous est décrit comme une construction ou un collage. L'accumulation que crée l'énumération par l'enchaînement des propositions contribue à créer un effet cumulatif de telle sorte que le personnage, au lieu de figurer un homme, il paraît, au contraire, muni d'un nombre irréal de mains. Telle une marionnette à plusieurs bras, la figure du guignol est d'abord énoncée dans le texte par le nom de l'équipe que dirige l'entraîneur Hivert de long. Comme le spécifie le personnage Numéro six, « J'ai fait le camp d'entraînement des Orioles qui n'étaient pas de Baltimore, mais d'Arvida. /On va les appeler les Arguignoles comme le faisait la naine captive avec sa manière de dire les choses en grec sans le savoir. » (N6, 24) Alors que la ville d'Arvida est une urbanisation qui est le fruit d'un projet industriel d'une compagnie minière tirant son nom des trois premières syllabes du président : Arthur Vining Davis, on peut lire dans le nom d'Arvida, le mot *vida* issu du mot latin *vita*. Ainsi, en remplaçant *vida* par guignol — *Arvida* versus *Arguignol* —, le terme Arguignol place sur le même plan la vie et la marionnette grotesque. Ceci agrmente donc d'une signification comique et grossière le nom de l'équipe. Ainsi, il va alors de soi qu'apparaisse la figure même du guignol dans l'entraîneur de l'équipe des Arguignoles, laquelle rappelle, en son nom de « Arguignoles », les notions de théâtre et de jeu de la représentation que nous développerons dans notre troisième chapitre.

L'idée du collage est aussi évoquée lors de la description que fait le personnage de la naine captive à Numéro six de Minier Desroches : « Sur le côté glacé on dirait Bing Crosbing avec des gants en cuir mou et des épaules de serpent sous son chandail aux couleurs des Bruns de Beauport. On dirait que sa tête a été rajoutée en collage sur le corps d'un autre qui pousse devant lui le bâton qui n'est donc pas le sien. » (N6, 19) Alors que des attributs hétérogènes définissent le personnage, l'ensemble crée une figure composite et hétéroclite. C'est donc un amoncellement de divers morceaux qui composent ce personnage. En plus de la figure de la Chimère, on voit comment ce dernier peut être hétérogène à lui-même : il a sa propre tête rajoutée sur le corps d'un autre qui pousse un bâton qui n'est donc évidemment pas le sien. « [La Chimère] appartient à ces créatures dont la difformité horrifiante rend compte d'un certain état d'inachèvement du monde ou en révèle l'inquiétante imperfection. Elle rejoint ainsi le cortège effrayant des monstres qui jalonnent l'aurore de l'univers, en étalonnent l'immensité

ou en circonscrivent les limites⁵⁷. » La Chimère ou les êtres hybrides qui sont représentés dans la prose de Bouchard mettent donc de l'avant la division du corps du personnage, lequel retransmet par sa corporalité fragmentée l'idée même du morcellement.

Le démembrement

Flotter déguisée en nénuphar blanc dans ma robe en bois, sous l'œil de Laurent Sauvé, une dernière fois. Ça achève. Je le sais qu'il y a rien. Mais ça me comble, ça me donne l'enthousiasme d'une spécialisée en démembrement. (PA, 27)

— Hervé Bouchard

Outre la représentation des êtres hybrides et du morcellement du corps que cela traduit, la désagrégation que subissent les corps des personnages dans la prose de Bouchard prend aussi la forme du démembrement. En effet, la division du corps et des parties de celui-ci est représentée de manière constante dans le corpus de l'auteur. Un extrait de *Parents et amis* exploite par ailleurs explicitement cette division du corps : « Au début [la brouette bleue] je la roulais poussais à vide, il s'agissait de trouver l'équilibre, puis on me donna des membres à mettre dans la cuve, des bras, des jambes, des mains dans des sacs, etc., que j'allais jeter dans une fosse pas loin, puis on me donna des corps en quartiers puis des sacs de têtes puis des corps entiers, ceux-là fallait les transporter un par un. » (*PA*, 49-51) Dans cet extrait, le narrateur — le Brancardier — nous relate qu'il passe du transport des membres, à des corps en quartiers, enfin à des têtes et à des corps entiers. Dans la progression de la charge qui lui est transmise, allant de la brouette vide au transport de corps entiers, l'extrait nous place face à une représentation de corps démembrés, mais aussi à la mort, voire à l'hécatombe.

Analogiquement, le prêtre Morovitche offre aussi un excellent exemple du démembrement qui caractérise certains personnages de l'œuvre de Bouchard. La première

⁵⁷ Olivier Le Bihan. (1998). « “À chacun le sien” : Images et interprétations de la Chimère de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle ». Dans Patrick Baudry (dir.) et al., *Corps, art et société : chimères et utopies* (p. 31-56). Paris : L'Harmattan, p. 31.

didascalie nous indique que : « La langue coupée du prêtre doit tenir à un peu moins de six pieds du sol, au bout d'un tronc à jambages masqué par une longue robe. » (*PA*, 7) C'est ainsi que, avant même que le texte ne mentionne son nom, le personnage du prêtre Morovitch se voit d'abord décrit par l'amputation de sa langue. Cette caractéristique est à ce point centrale pour ce personnage que le nom qui trône au-dessus de ses premières répliques dans le drame de *Parents et amis* est « la langue coupée du prêtre » (*PA*, 9). De plus, la condition mutilée de cette langue a pour effet de déformer les paroles qu'il énonce et que le lecteur peut percevoir à même l'orthographe de ces dernières : « Dijons une çapelet » (*PA*, 9), « Manhez-en tous » (*PA*, 98) :

l'orphelin de père numéro cinq
 [...] Le prêtre Morovitch, c'était difficile de comprendre ses mots. Il s'est fait couper la langue en Pologne. Je le revois penché sur nous, j'étais en compagnie de cousins de mon âge, il était penché sur nous, on ne comprenait rien de ce qu'il disait. (*PA*, 11)

Cette distorsion articulatoire, à laquelle le contraint son handicap, a aussi son lot de conséquences dans l'histoire. Les défis de prononciation qui résultent de l'amputation de la langue du prêtre Morovitch nous apparaissent au départ de peu d'importance :

l'orphelin de père numéro cinq
 [...] C'est là que je comprends le mot que répète le prêtre Morovitch avec sa langue coupée, il dit coulage, coulage, coulage mon enfant » (*PA*, 11).

Pourtant, plus loin dans le récit on saisit, dans la lettre que la veuve écrit à ses fils, que l'amputation du prêtre Morovitch a eu des incidences bien plus majeures :

[...] qui est ce fils assassiné, elle a demandé, que vous appelez Charron, que vous appelez Chaudron, que vous appelez Charnier? fallu remonter loin dans l'époque jusqu'à l'annonce que nous fit la langue coupée du prêtre de la malédiction qui pesait sur ce fils premier qu'il était en train de baptiser, vous lui poserez la question, nous étions alors, votre père Beaumont et moi, je revois le geste hésitant du prêtre saisi par la vision qu'il eut dans le silence qui surgit au-dessus du petit qu'il mouillait, et je l'entends proférer d'une voix de coq, dans la sacristie vide, qu'on allait lui percer ses oreilles de pauvre petit et qu'il allait passer sa vie derrière sa queue en lavette, le pauvre petit, et qu'il en ferait ce qu'il veut de sa queue, c'est-à-dire nettoyer des culs, ma tête alors s'emplit de sacres, je m'en souviens, et votre père Beaumont et moi nous nous sentîmes contraints de le jeter en syndrome de mort né jeune afin d'échapper à ce mal si mal dit par le prêtre et sa diction de Polonais sans bout de langue [...]. (*PA*, 55)

En effet, dans les paroles que rapportent la veuve c'est « le mal si mal dit par le prêtre et sa diction de Polonais sans bout de langue » qui contraint la veuve et son mari à « jeter en syndrome de mort né jeune » leur premier enfant. Alors que la tournure tragique des

événements sous-tend la question surréelle de l'orientation sexuelle supposée à ce nouveau-né, la faute se voit entièrement attribuée au handicap du prêtre. Cet exemple montre bien à quel point le démembrement est non seulement représenté dans le récit, mais qu'il possède aussi une force d'action.

Les orphelins de père offrent également un exemple du démembrement qui se trouve représenté dans les textes de l'auteur. En effet, la didascalie initiale nous informe que « Les orphelins de père numéro un, numéro deux, numéro trois, numéro quatre et numéro cinq peuvent être joués par un seul et même pourvu que sa tête de seul et même s'ajuste facilement et rapidement à des corps de différentes tailles. » (*PA*, 6) Alors que des corps décapités et de différentes dimensions attendent qu'une tête vienne se fixer à leur tronc, l'orphelin de père numéro six nous dit qu'il eut « pour père lui qu'on entendit crier de douleur avant qu'il s'évanouisse voyant coupé un bras qu'il avait jusqu'alors de la même longueur que l'autre attaché au corps. Camion des vidanges lui ayant mangé le susdit, il ne put le pauvre mettre la main qui lui restait sur le membre qui lui venait d'être arraché. » (*PA*, 86) Non seulement la scène décrite par l'orphelin de père numéro six rapporte directement un cas de démembrement, mais tout porte à croire que l'intérêt de l'orphelin en regard de ce père réside dans la condition même de l'ablation de son bras par le camion à ordures. La scène n'est d'ailleurs pas étrangère à celle au Jean Dequen que nous rapporte le texte dans le troisième tableau où l'on apprend la mort de cet l'orphelin et le démembrement de son corps :

S'est mis la tête dans le four, on l'a peut-être aidé, chercher ailleurs dans les autres chambres, dans les salles, au restaurant, dehors s'il le faut, le reste du corps pour voir s'il va avec cette tête-là, un tronc trouvé, il est long, le dégât, montrer ça à la madame, deux jambes attachées ensemble, les mettre dans le sac, on ne garde rien, on va tout jeter, il manque des bras, examiner le tronc pour savoir combien il en manque, il en faut trois, on cherche trois bras, on se déploie, le champ pas loin, le brancardier demande si on connaît le champ pas loin, voici un bras droit, personne ne semble connaître le champ dont parle le brancardier, c'est celui qu'il faut, tout jeter là, tout jeter là, manque encore deux bras, non, manque plus qu'un bras, on cherche un bras, tout nettoyer, rien dire, c'est important qu'on sache rien de l'endroit, on a notre bras, c'est bien un bras, on peut s'en aller, fermer le sac, voilà, s'est rien passé. (*PA*, 116-118)

S'il faut non seulement localiser « le reste du corps pour voir s'il va avec cette tête-là » et que des jambes sont retrouvées attachées ensemble, il s'agit aussi de savoir si le tronc découvert comporte un nombre adéquat de bras. En plus du démembrement, on ne peut que noter l'aspect irréel de la scène alors que trois bras semblent manquer : « examiner le tronc pour savoir

combien il en manque, il en faut trois, on cherche trois bras ». Le démembrement dans cet extrait est ainsi complet : la tête est séparée du tronc qui est lui-même séparé de ces membres inférieurs — au nombre deux — et supérieurs, au nombre invraisemblable de trois. De plus, si on veut « tout nettoyer » pour « qu'on ne sache rien de l'endroit », c'est parce que le champ sera le bouc émissaire pour cacher le suicide ou le meurtre : « voilà, s'est rien passé », rappelant ainsi la mort suspecte du cousin qu'on prétend aussi avoir retrouvé là : « un champ hors du monde où célébrer le ci-après » (*PA*, 95) peut-on lire dans la didascalie initiale du troisième tableau.

Alors que la scène au Jean Dequen met en lumière le démembrement dans toute sa nitescence, la veuve manchée incarne aussi un exemple frappant de cette caractéristique du texte bouchardien. La didascalie initiale nous présente d'ailleurs cet élément du personnage de manière à la fois catégorique et explicative :

Si la veuve Manchée s'appelle la veuve Manchée, c'est qu'elle est manchée. Si elle est manchée, c'est qu'on ne voit pas ses bras, c'est qu'elle manque de sous, c'est qu'elle est en morceaux, c'est qu'elle parle à travers un tube, c'est que ses bras qu'on ne voit pas sont quand même des bras de mère, c'est qu'elle a de quoi tenir, c'est qu'elle ne sait pas trop, c'est qu'elle n'est pas très vite, c'est qu'il faut la couper, c'est qu'elle est plutôt tendue.
(*PA*, 6)

Comme s'il s'agissait de multiplier le démembrement, la veuve manchée « est en morceaux », mais « il faut [aussi] la couper ». Portant une robe de grasse lui descendant jusqu'aux genoux, le personnage central de *Parents et amis* est dit démembré, en pièces, n'étant qu'un long « tube » à la fois œsophagien et digestif émettant des paroles. Le démembrement de la veuve est loin de n'être qu'une figure dans le drame de *Parents et amis*. La veuve sera aussi décrite de la sorte par l'orphelin de père numéro cinq qui dira au début du drame : « Quand je vois ma mère dans la porte, ses bras sont arrachés » (*PA*, 11) confirmant ainsi dans la fable du drame les indications contenues dans la didascalie initiale. Un extrait de la didascalie du second tableau réitère également le fait que la veuve soit, comme son nom l'indique, manchée : « veuve et mère et manchée sait qui être et ses bras sont en moins, ce qui l'oblige à élever la voix pour désigner les choses. » (*PA*, 24) Néanmoins, cette deuxième didascalie ne se contente pas de présenter la perte des membres supérieurs de la veuve, la description va ici plus loin :

veuve et mère et manchée dans sa vieille robe en bois d'esseulée, d'évorée, de maison, bouche au centre, un évier blanc au ventre et tout le jauni des années dans la tête malgré ce qu'elle voit et qui là la corrompt. Sa robe changeant de couleur au gré de son humeur

et de celle d'un qu'on ne voit pas. L'épisodique Laurent Sauvé plane d'apparition dans la tête de veuve que la veuve a plantée dans la robe. (PA, 24)

La veuve a une tête plantée dans sa robe dont on dira tantôt qu'elle est de bois, tantôt de graisse. Toujours est-il que la manière dont le texte traite de son chef laisse croire qu'elle constitue qu'un morceau d'elle qu'on aurait découpé pour lui apposer au-dessus de sa robe. Le démembrement de la veuve est aussi perceptible dans la formulation avec la double coordination « veuve et mère et manchée » qui est, par ailleurs, répétée à deux reprises dans la description qu'en fait l'orphelin de père numéro cinq. Les deux conjonctions de coordination « et » ont l'effet de sectionner et de souligner, à même la structure syntactique de la phrase, la division qui affecte le corps de la veuve.

Mais outre les didascalies et la mention de l'orphelin de père numéro cinq, la veuve elle-même s'exprime sur son démembrement. Elle dira :

veuve manchée

Chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, il me manque deux bras, les deux que j'avais à la place du cœur, et puis j'ai mal dans le dos, chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, mon dos me le dit : Lainée, Lainalinée, t'es mal amanchée. » (PA, 25)

Le « chaque fois que je me réveille » répété à deux reprises rappelle les deux bras qui lui manque et qu'elle avait à la place du cœur. Et puisqu'il est dit qu'elle est « mal amanchée », elle devient ainsi « manchée » qui signifie, comme l'explique la première didascalie, « sans bras ». Si elle est *mal amanchée*, c'est parce qu'elle est à la fois sans bras, sans sous, sans mari, qu'elle n'est pas très vite et qu'elle est tendue et c'est bien toutes ces caractéristiques qui se trouvent au fondement de son démembrement physique. Elle dira au personnage du Brancardier, que c'est à cause de ses semblables si elle n'a pas de bras : « Parle-moi dans le dos si tu veux, elle jeta, j'ai connu tes semblables, une belle bande d'arracheurs en camion, des méchants, des voleurs, des menteurs, des brise-fer, des sans-gêne à pilasses qui m'ont pris mon mari et mes bras. » (PA, 48) Le morcellement de la veuve se voit donc non seulement représenté, il s'intègre aux échanges entre les personnages. D'ailleurs, le personnage tambourineur à barbe raide affirmera aux orphelins de père « Je me suis fait des bâtons des bras de votre mère » (PA, 98) tandis que la seconde didascalie du troisième tableau poursuivra en annonçant : « Barbe raide tambourinant avec les bras de la veuve. » (PA, 105)

La figure du démembrement est aussi évoquée par la veuve lorsqu'elle mentionne : « je dors dans ma robe en bois comme l'esclave coupée d'un magicien » (*PA*, 25) rappelant à l'esprit le célèbre tour de magie de *la femme coupée en deux*, où, par un jeu de miroirs, des cobayes féminins paraissent avoir le corps sectionné. La veuve poursuit d'ailleurs en disant :

veuve manchée

[...] Et puis mes jambes, mes jambes, ça fait longtemps que je les ai pas vues, je leur sens toute dure la graisse. Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer? qu'on lui tue le mari? qu'on lui orpheline six fils prêts à la manger? Si je parlais pas, probablement que je cicatriserais. Faut pas se fermer, peu importe la couleur de robe de l'humeur qu'on a, je pense ça et ça sort comme ça, ça me déguise, c'est mon fard de pitrée du châtement, ô sans bras, viarge. (*PA*, 25)

Le personnage de Laurent Sauvé dira d'ailleurs : « Elle répond à l'ivresse de son corps scié. » (*PA* : 129) À ce démembrement explicite qu'elle réitère lorsqu'elle mentionne « Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer? » et qu'elle répète lorsqu'elle invoque « ô sans bras, viarge », le personnage voit dans la parole la condition qui empêche la cicatrisation de ses membres : « Si je parlais pas, probablement que je cicatriserais ». C'est bien parce qu'elle continue de parler, d'énoncer que ses blessures demeurent béantes. Ainsi, sous l'emprise d'un rythme qu'elle ne peut contenir « je pense ça et ça sort comme ça », elle répond à l'exigence de la parole qui, comme le signale l'auteur est de l'ordre de « parle ou meurs, il n'y a pas d'alternative, il n'y a pas d'autre moteur que celui de la parole, il n'y a pas d'autre lumière⁵⁸ ».

Le démembrement de la veuve fait d'elle un personnage physiquement déconstruit, qui se présente en morceaux. Or, tout comme la veuve manchée, l'araignée qui hante son lit est sans bras : « Une araignée qui s'épuise, c'est rien qu'une araignée qui s'épuise. Elle va s'en aller ou elle va mourir là, c'est ça qui va arriver. Elle a peut-être bien huit pattes, mais elle a pas un seul bras. » (*PA*, 26-28) Présenté ainsi, c'est-à-dire en mettant l'emphasis sur le fait qu'elle est sans bras, que souligne la formule restrictive « pas un seul », nous croyons que le motif de l'araignée dans *Parents et amis* fait écho au personnage de la veuve manchée :

veuve manchée

J'ai mal aux jambes, j'ai pas fini de parler. Où qu'il est mon bonnet, que je regarde au fond si mon nom y est? Je suis née quelques six après l'an quelque six où Rogère t'es née. Ton histoire de grenouille vaut bien mon araignée. Appelez les brancardiers, qu'ils

⁵⁸ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 77.

viennent avec leurs machettes. Préparez le salon pour la danse de ma disparition. Parents et amis sont invités à y assister. (PA, 37)

Ainsi, les brancardiers sont appelés à venir avec leurs machettes pour découper la veuve en vue de sa disparition. Le démembrement de la veuve est ainsi lourd de signification. Elle affirme d'ailleurs : « [...] il faut dire malgré tous les bras qui me manquent, ils me donnent donc de l'ouvrage, c'est moi, les choses paraissent sans importance d'abord, mais elles nous font » (PA, 54). En effet, ne pas avoir de bras n'est pas qu'une caractéristique négligeable, mais bien une manière de constituer la veuve en tant que personnage. Parce qu'elle n'a pas ses bras, l'ouvrage qui lui revient est plus pénible et plus grand et elle a surtout besoin de ses sœurs pour, entre autres, « traduire en bras l'amour que j'ai pour mon petiot » (PA, 30). Ainsi, le démembrement de la veuve a des conséquences qui se manifestent directement dans le récit dans la mesure où il conditionne ses actions. Ce personnage disloqué métaphorise la situation que la famille Beaumont traverse, laquelle met de l'avant la décomposition qui les affligent tous, ils sont littéralement et figurativement en morceaux.

Dissolution et disparition

Au-delà du morcellement, la dissolution, mais plus encore la disparition, sont aussi une manière de déconstruire le personnage. Nous avons dans *Harvey* l'exemple de Scott carré qui, tout comme le motif du film *The Incredible Shrinking Man*⁵⁹, en vient à devenir si petit qu'il se dissout complètement. Le personnage est en effet étrangement victime d'un phénomène incompréhensible qui le fait devenir aussi minuscule qu'un grain de poussière pour finalement disparaître.

Alors que le personnage de Scott carré s'amenuise jusqu'à l'invisibilité, la veuve manchée gorgée d'eau se liquéfie : « Elle coule de partout, seule au milieu dans sa robe en bois, faut la tordre. » (PA, 20) Liquéfiée, elle affirme dans le quatrième tableau : « Me suis jamais habituée à n'avoir pas de bras pour donner mon amour et me suis tout laissé prendre. Suis disparue » (PA, 129). Disparition qu'on suppose achevée à la fin du drame alors qu'il est mentionné pour une dernière fois de la veuve manchée et que l'orphelin de père numéro trois rapporte : « Ce

⁵⁹ Jack Arnold. (1957). *The Incredible Shrinking Man*. [Fantastique]. *Universal International Pictures*.

fauteuil est bon, Maman, il vous engouffre entière. Ça valait la peine de se ruiner pour que vous y disparaissiez. » (*PA*, 133)

La disparition touche aussi le personnage éponyme de *Numéro six* : « Se jeter dans le jeu et y trouver la joie de disparaître à soi-même, je me suis dit, c'est ça l'attrait des choses que nous faisons. Cet homme de Sporama devait connaître l'entraîneur Hivert de long, les deux pensaient de la même façon. / La disparition est le travail de l'art, il dira. La disparition comme fascination de la présence. / Et je ne comprendrai pas. » (*N6*, 39) Numéro six cherche constamment à disparaître et c'est le jeu qui lui garantit cette possibilité : « Puis me joignant à eux je disparaissais dans le jeu. » (*N6*, 6) Le récit s'achève d'ailleurs alors qu'il annonce son retrait du hockey : « Ainsi s'achève le passage du six dans le hockey mineur. / Comment, c'est fini? les deux demandent. / Leur annoncer que je ne joue plus. » (*N6*, 67) « Je ne joue plus » sont les dernières paroles du personnage-narrateur Numéro six. C'est ainsi non seulement que se termine le récit, mais aussi que l'énonciation du narrateur homodiégétique cesse et qu'il disparaît. En effet, « Hors du jeu il n'y a pas de vie, hors du jeu ce sont des morts, montreur du Ford a voulu conclure enfin, hors du jeu sont des morts qui ne comptent pas. » (*N6*, 21)

Le personnage morcelé est ainsi un personnage hétérogène comme nous l'avons vu avec la représentation de la Chimère. Fait d'approximation et du collage de morceaux hétéroclites, la représentation de ce que nous avons présenté comme des *bêtes hybrides* se comprend comme des collages baroques, à la manière des peintures d'Arcimboldo. La conception d'un corps divisé et morcelé est en outre partagée dans les récits par la schématisation du démembrement. Évoqué ou alors prenant place lors de scènes des récits, le démembrement est également une manière de transmettre l'éclatement et l'instabilité que ces personnages traduisent. La disparition du personnage qui rétrécit, se liquéfie, se dissout et au bout du compte disparaît traduit l'hétérogénéité qu'incarnent les personnages. Une fracture référentielle importante émane donc des récits où l'identité se voit être évanescence, condition qui est en partie imputable à une représentation problématique du corps. En effet, le personnage déconstruit, non unifié, c'est l'être en mouvement que le personnage baroque représente : « [...] nous sommes, des pauvres écartés, des pauvres en morceaux, des mal taillés » (*PA*, 114). Il se trouve ainsi dans les textes de Bouchard une insistance presque obsessionnelle sur le démembrement, lequel entre en opposition évidente avec toute forme de réalisme. Cette esthétique met donc en

cause toute forme de stabilité d'essence. La parole est ainsi liée thématiquement et mais également de manière énonciative au démembrement, de telle sorte que, chez Bouchard, le « Verbe » lui-même « met en morceaux », multiplie voire invente des formes « monstrueuses ».

1.3. Le principe de *mort-vie* : « c'est qu'une question de corps » (*M*, 78)

Vous vivez dans des corps et vous l'ignorez.
(*LFP*, 74)

*Nous parlons en même temps que ces morts
qui coururent pour rien.* (*PA*, 69)

Voyons maintenant comment l'ambiguïté, voire la non-détermination des personnages, correspond à la dynamique *mort-vie* présente dans l'œuvre d'Hervé Bouchard sous plusieurs formes. L'une des manifestations explicites de cette dynamique s'exprime par la présence du premier fils de la veuve, celui qui, comme le dit le texte, a été « jet[é] en syndrome de mort né jeune » (*PA*, 53). Le personnage en question, le Brancardier Chaudron, Charron, « Canardier Branchon, peu importe ton nom » (*PA*, 47) dira la veuve, se compose comme une figure exemplaire du principe dynamique de *mort-vie* qui parcourt les textes de Bouchard. Alors qu'elle écrit depuis son internement à ses orphelins de père, elle leur livre cet aveu : « vous avez un frère assassiné, pauvre enfant qui dut vivre en mort » (*PA*, 55). Ce « brancard de Chaldée qui vécut dans le feu » (*PA*, 55) est décrit comme « un homme sans âge » (*PA*, 44). Véritable spectre, il « vit en mort » plongeant des huit heures durant dans des fours à calcination, où ensuite il refroidit parmi les pins et les siens : « Après chacun des quarts de travail qui divisaient ensemble la journée en trois j'allais m'étendre sur un tertre parmi les pins et les morts où je refroidissais puis on venait me chercher et je retournais plonger. » (*PA*, 48) La veuve lui profère d'ailleurs ces paroles : « Carnassier Ponton, Barcassier Pilon, je t'ai donné la mort, apprends-moi la reptation. » (*PA*, 52) De manière paradoxale, affirmant être responsable du décès du Brancardier, la veuve nie d'abord à six reprises (comme autant d'orphelins), l'existence de cet être revenu des morts : « J'ai des fils, tu n'es pas, tu n'es pas. » (*PA*, 47) Un passage de la pièce *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* reprend cet extrait. Dans la « Scène de la répétition », le personnage de l'actrice — qui incarne la veuve manchée — discourant de ce premier fils, émet la réplique

suivante : « Et aujourd'hui on sait que ça n'a pas marché. /Qu'on ne s'en est pas débarrassé » (*LFP*, 67) réitérant ainsi l'idée que celui-ci avait survécu à sa mort. La veuve prétend alors elle-même à cette condition : « Au-delà de ma mort, je vais parler. /Comme c'te brancard de Chaldée qui vécut dans le feu. » (*LFP*, 67) L'antithétique posture que traduit ce fils par la double opposition d'être et de ne pas être enfant de la veuve, en plus d'avoir été condamné à vivre en mort, témoigne de l'instabilité ontologique inhérente aux personnages de Bouchard. Comme l'indique Claude-Gilbert Dubois l'être dans la conception baroque s'appuie sur l'antithèse « être est ne pas être⁶⁰ », où « le terme *vivre*, développé et étendu dans ses éléments analytiques, se manifeste en fait comme une succession de morts et de naissances⁶¹ ».

Alors que le personnage éponyme de *Numéro six* échappe à sa mort : « J'ai reçu le trophée de la mort par collision légale lors d'un match contre le Bourbier de Saint-Normal-qu'Il-Reste-à-Terre. On me l'a par contre retiré au bout d'une séance réussie de réanimation » (*N6* : 65), la résurrection constitue un élément diégétique qui revient constamment dans la prose de Bouchard. À l'instar des figures de Lazare et de Jésus évoquées dans *Parents et amis*, plusieurs personnages de ses récits ont cette disposition à se ressusciter :

Je vois parmi vous la mère en bois de ce cadavre qui parle et j'ai honte de ce que je vous viens de conter et de ce que je vous vais dire de ce que je vous viens de conter. [...] On pense que chaque mort il veut qu'on lui raconte cette histoire que je viens de vous lire dans sa version pour les simples, du Lazare, le ressuscité le plus connu après notre Seigneur le grand J, Lazare le célébré, l'aidé de Dieu, comme le dit Éléazar son nom en plus long, Lazare le mort qui bouge, le mort qui mange à table à la fête de ses propres funérailles, oui, l'affreux en fait, le mort pas mort, Lazare l'écarté, comme le dit Elzéar son nom en plus proche. On se le représente généralement comme un qui ne parle pas. [...] Que se passe-t-il donc pour vrai, quand on entend que la foi peut tout accueillir, surtout l'impossible, et que la parole qui s'y loge est la vie même? [...] Mais à la vérité le corps triomphant de la mort est pareil à l'éparpillement du monde révélé dans sa gloire par les paroles qui le raniment et le refont entier. Et ce cadavre qui parle aujourd'hui, là, nous dit qu'on ne peut rien cacher, qu'on ne doit pas se dérober à la vue du mort qu'il est, que le rite qui nous rassemble est en vrai la douloureuse épreuve de la parole qui remue parmi les saletés qui nous font et au bout de laquelle on voit et on entend que nous sommes des hosties et que c'est le corps de nous-mêmes que nous mangeons. (*PA*, 108)

En effet, l'orphelin de père numéro six partage ce destin fictionnel commun de la mort et de la résurrection. Il apparaît dans l'extrait cité sous l'anaphore « ce cadavre qui parle aujourd'hui,

⁶⁰ Claude-Gilbert Dubois. (1973). *Le baroque — profondeurs de l'apparence*. Paris : Larousse, p. 129-140.

⁶¹ *Ibid.*, p. 134. L'auteur souligne.

là ». Pareil à ce Lazare « le ressuscité le plus connu après notre Seigneur le grand J », « le mort qui bouge, le mort qui mange à table à la fête de ses propres funérailles [...] le mort pas mort », l'orphelin de père numéro six a cette caractéristique d'être un personnage ayant « le corps triomphant de la mort [...] pareil à l'éparpillement du monde révélé dans sa gloire par les paroles qui le raniment et le refont entier » (*PA*, 108). Dans cet extrait qui prend part à la fin de l'homélie prononcée à l'occasion des funérailles de l'orphelin de père numéro six par le prêtre alpiniste, nous retrouvons une allusion directe au motif de l'Eucharistie qui implique, dans la division du corps, la multiplication de ce dernier et aussi le partage par ingestion. En effet, l'Eucharistie par la transsubstantion sous-tend la division du corps comme un processus continuellement repris. De plus, comme nous l'avons vu, selon le précepte bouchardien de « parle ou meurs » dont nous avons précédemment fait part, nous considérons que « ce cadavre qui parle » revient à la vie justement par la parole. De manière analogue au Christ qui s'incarne indéfiniment dans l'hostie à chaque fois que l'on procède à l'Eucharistie, les paroles prononcées par le prêtre confèrent au corps du personnage de l'orphelin numéro six sa forme. Alors que le texte avance que « chaque mort il veut qu'on lui raconte cette histoire que je viens de vous lire dans sa version pour les simples, du Lazare, le ressuscité le plus connu après notre Seigneur le grand J », et puisque c'est « parle ou meurs », l'extrait suppose, par le fait même, que chaque mort souhaite par la parole s'affranchir des frontières qui le séparent de la vie et le maintiennent dans la mort. Ainsi, « le corps triomphant de la mort », c'est par « les paroles qui le raniment et le font entier » qu'il revit. En effet, on se rappellera que le suicide de l'orphelin de père numéro six nous est rapporté à l'intérieur de l'avant-dernier récit qui porte pour titre : « Dans la maison où sont toujours les orphelins de père et leurs tantes, on fait tourner des hypothèses pour expliquer la disparition du six. Le vieillard à l'agonie. Le suicide à vélo » (*PA*, 78). Et c'est justement suite à l'homélie du prêtre que ce même personnage prendra la parole. L'orphelin de père numéro cinq annonce effectivement la résurrection de l'orphelin de père numéro six en affirmant :

l'orphelin de père numéro cinq

Mon frère est là dans une boîte en peuplier montée sur un accordéon à roulettes, couché là-dedans sur le côté, dans le noir sûrement, on n'avait pas d'argent. Tu parles d'un déguisement. Il ne peut plus rien arriver puisque tout est arrivé. C'est un bienheureux qui attend, il guette l'heure propice. Il va déclarer faux tout ce qu'on sait de lui. Le peuplier c'est un bois qui sonne faux. (*PA*, 97)

Alors qu'on suppose qu'« il va déclarer faux tout ce qu'on sait de lui », on comprend que son cercueil est un déguisement, tel un paravent face à la vérité de sa mort puisque le personnage demeure actif : « il guette l'heure propice ». Le cercueil est ainsi analogue à la robe en bois de la veuve : « déguisement de morte » (*PA*, 59), « déguisement de tonneau, déguisement de chauffe-eau, déguisement de vache morte noyée plutôt, prête à s'enfouir dans la terre. » (*PA*, 21) De part et d'autre de l'homélie énoncée par le prêtre alpiniste, et qui sectionne en deux parties le troisième tableau, le mort s'exprimera sur les conditions de sa propre mort : « Je me souviens de mon suicide comme de ma dernière action avant de, avant de, avant de, avant de. Je descendrai sans freiner la côte Shipshaw et je raterai le pont en bas. » (*PA*, 83) La résurrection de l'orphelin de père numéro six s'exprime, comme nous le mentionnions précédemment, par sa prise de parole alors qu'on le décrit tel un cadavre prisonnier de sa bière. Pourtant, le personnage paraît incapable d'énoncer de manière distincte sa résurrection, conclusion que nous tirons de la quadrirépétition « avant de, avant de, avant de, avant de » où le verbe à l'infinitif attendu par la formule « avant de » est absent; la phrase paraissant ainsi être avortée. Son suicide est en effet sa dernière action avant de revivre en mort, avant de *ressusciter*. De plus, l'emploi du futur est problématique dans l'extrait. Deux hypothèses s'offrent à nous : soit le temps futur relève d'un emploi historique, auquel cas nous comprenons que l'orphelin de père numéro six fait le récit passé de son suicide, ou alors, et c'est vers cette deuxième hypothèse que nous nous tournons, l'orphelin de père numéro six, en tant que ressuscité, emploie un langage prophétique balayant toute chronologie diégétique. Hétérogène en lui-même, l'orphelin de père numéro six est à la fois le prophète ressuscité à la suite du suicide à vélo et le personnage qui dans un futur énoncé « descendra [...] sans freiner la côte Shipshaw et [...] ratera [...] le pont en bas. » L'orphelin de père numéro cinq évoque d'ailleurs un événement antérieur au suicide de son frère et, en parlant de lui, il raconte :

l'orphelin de père numéro cinq
Il était déjà mort, la pluie tombait. Ça ne fait rien, il pensa, je sors pareil. Il sort pareil, il part à pied, l'imper sur le dos, la tête au loin dans le capuchon. (*PA*, 99)

Déjà mort avant son suicide, l'orphelin de père numéro six est une fois de plus décrit comme un mort-vivant. Mort, il marche, s'exprime et pense. La condition faisant que le personnage revive à la suite de son suicide amène le personnage du directeur dans *Le faux pas de l'actrice*

dans sa traîne à affirmer : « Il fut un temps où la cervelle étant ôtée, l'homme mourait, c'était fini. /Pas lui. /Vierge, pas lui. » (*LFP*, 16).

Une autre piste interprétative nous suggère de voir, dans le verbe que l'orphelin de père numéro six refuse de prononcer, celui de « mourir » : « Je me souviens de mon suicide comme de ma dernière action avant de, avant de, avant de, avant de » *mourir*. Or, ce verbe est en effet dans les faits imprononçable et impossible, comment peut-on raconter sa propre mort? Pourtant, les fictions bouchardiennes laissent place à des questions sur l'eschatologie individuelle et sur l'existence improbable de la vie après la mort. Nombre de fragments de ses récits nous suggèrent qu'il n'y ait pas de délimitations bien distinctes entre ces deux éléments, comme si les frontières devant séparer la vie et la mort étaient inexistantes. De cette manière, les personnages sont en mesure de dépasser les limites de la mort, tout comme l'affirme la veuve, ils vivent au-delà de leur mort : « je vais parler, je vais toujours parler, au-delà de ma mort je vais parler » (*PA*, 53). Pourtant, un peu plus loin dans le récit, on constate que la disposition de l'orphelin de père numéro six, à être à la fois mort et vivant, semble revêtir un caractère problématique que l'orphelin de père numéro cinq souligne :

l'orphelin de père numéro cinq
Il avait commencé une liste de pères, elle n'était pas terminée, il ne pouvait pas la terminer, il était mort. (*PA*, 101)

Alors que mort il pouvait réfléchir et se balader à la pluie, il paraît maintenant exclu qu'il puisse terminer la liste de ses pères précisément parce qu'il est mort. Comme Hamlet, l'orphelin de père numéro six cherche parmi des spectres son père :

l'orphelin de père numéro cinq
[...] Il montait sur l'estrade, ça puait comme d'habitude dans la ville morte, et il murmurait devant personne les noms de ceux dont il aurait pu être le fils s'il avait vécu. S'il avait su qui être. En vrai obsédé de l'origine, en pauvre Hamlet qui magasine. » (*PA*, 101)

Ce « pauvre Hamlet », lui-même figure spectrale, trouve chez les spectres une paternité absente :

Portait cheveux longs, jamais de casque, devint mon père parmi les étincelles qu'il fit en glissant avec sa bécane sous un Dodge Ram au repos. Bang ! que ça fit, et on fit tous oh ! Il s'extirpa seul comme un héros dépourvu d'effets spéciaux, son corps resta là. On le regarda renaître sous la camionnette où sa moto flambait. C'était fini, j'étais orpheliné. (*PA*, 86)

Cet homme que nous décrit l'orphelin de père numéro six a la capacité de devenir son père précisément parce qu'il meurt : « devint mon père parmi les étincelles qu'il fit en glissant avec sa bécane sous un Dodge Ram ». Mais c'est aussi, et plus encore, par son aptitude à renaître que le pacte de paternité entre cet homme et l'orphelin de père numéro six se confirme : « On le regarda renaître sous la camionnette où sa moto flambait. C'était fini, j'étais orpheliné ». Pourtant, l'orphelin de père numéro six n'est pas concrètement orphelin puisqu'à la différence de ses frères, il n'est pas le fils du défunt père Beaumont, mais plutôt le fruit de l'adultère⁶² commise par sa mère, la veuve manchée, avec « l'épisodique », Laurent Sauvé. Or, comme nous l'indique la didascalie initiale, le personnage de Laurent Sauvé est lié à la figure du ressuscité : « L'épisodique Laurent Sauvé peut être joué par un collier de barbe portant lunettes et voyant bleu. Pour ce rôle, si le théâtre a des moyens, qu'on engage le fils d'un dieu pour se tenir derrière. Sinon, un ressuscité quelconque fera l'affaire. » (PA, 7) Dans un heureux mélange de profane et de sacré, les symboles s'entrechoquent. D'un côté, les exigences de la didascalie convoquent une divinité : « qu'on engage le fils d'un dieu », et de l'autre, elles réfèrent à la banalité et au tout à fait ordinaire : « un ressuscité quelconque ». Ainsi, tout en gardant l'aspect surnaturel attaché au personnage, le texte ironise sur la référence à la sainteté entourant la figure du ressuscité. C'est ainsi que nous pourrions comprendre la fin du quatrième tableau mettant en scène l'orphelin de père numéro six et Laurent Sauvé où les deux personnages se répondent et se partagent certaines sensations :

l'numéro six tout seul en l'air

Vous m'avez oublié parce que je puais et que j'étais affreux. C'est ce qu'il fallait. Suis ailleurs désormais. Déguisé, remis, épuisé.

ceux qui veulent dire ensemble comptent jusqu'à trois

Non pas. Non pas. Tu n'es pas, c'est tout.

la tête en bas du six

Je suis celui qui tremble d'avoir vu mourir, chaque fois que des paroles sortaient pour ne jamais revenir, l'amour de ceux qui m'entouraient. J'ai le bouger des ormes. Et, quand l'été s'allonge jusques aux plages du lac Saint-Jean, malgré la lumière qui refuse de s'en aller, je m'assèche et tombe. Je n'ai plus à manger ni à boire. Je vais m'écrouler vivant si vous... Je ne sais pas. Je vis en chambre chez un brancardier qui vous connaît et vit en

⁶² La veuve manchée rapporte voir Laurent Sauvé faire l'annonce à son père que son dernier enfant, connu dans le récit sous le nom de l'orphelin de père numéro six, est son fils : « Je lirai sur ses lèvres l'annonce qu'il fera à son père de sa vie avec moi, je le verrai lui dire la naissance de mon petiot qui est le sien. » (PA, 35)

mort depuis des ans. Il a vu comme moi l'autre côté. Il n'y a rien. Ça veut dire que nous sommes éternels.

laurent sauvé

Je suis celui qui tremblera chaque fois que tu trembleras. Je suis vivant, dis-le, sortant des paroles du centre où l'amour s'assécha. Ce n'est pas facile à prononcer. Ne pleurez pas les tombes. Ne pleurez pas les tombes. Mais tombez, qu'on rie, un peu, d'épuisement, vivant jusqu'aux abords du lac sans âge.

le six sur pieds

Vous m'avez mis l'oubli au cœur. Je ne sais rien de vous. Je ne sais rien de vous. Il fait froid. (*PA*, 132)

L'orphelin de père numéro six et Laurent Sauvé, unis par leur condition de ressuscités et le lien de sang — ils sont père et fils —, comme les deux versants d'une même chose, s'imbriquent l'un l'autre jusqu'à ne plus pouvoir discerner leur propre parole :

laurent sauvé

Qui a hurlé, moi, lui ? /Son coup de voix m'a grandi, et tiré de la fatigue. (*PA*, 118)

Au-delà de la figure du ressuscité, la toute fin du drame suggère également que le personnage de l'orphelin de père numéro six⁶³ perd son identité et s'abstraie. En effet, on remarque déjà que la transformation du nom figurant dans les didascalies fonctionnelles⁶⁴ témoigne de ce phénomène d'abstraction, en plus de l'audience qui s'exprime catégoriquement en disant : « tu n'es pas, c'est tout ». Or, l'évanescence du corps de l'orphelin de père numéro six paraît liée au pourrissement et à la décomposition de la chair : « Vous m'avez oublié parce que je puis et que j'étais affreux. C'est ce qu'il fallait. Suis ailleurs désormais. Déguisé, remisé, épuisé. » La perte du pronom personnel devant les verbes « être », « déguiser », « remisier », « épuiser » traduit, à travers la syntaxe, cette confusion identitaire que le texte mentionne.

L'orphelin de père numéro six est ainsi un personnage complexe et immortel. Dans un chant à la première personne du singulier émis par « le chœur entier des sœurs innées » et rapportant des paroles de l'orphelin de père numéro six, on annonce :

le chœur entier des sœurs innées

⁶³ À la toute fin du quatrième tableau, le personnage de l'orphelin de père numéro six est désigné par les didascalies fonctionnelles par des noms différents à chacune de ses répliques : « l'orphelin de père numéro six, la tête sous un abat-jour » (*PA*, 131), « l'numéro six tout seul en l'air » (*PA*, 132), « la tête en bas du six » (*PA*, 132), « le six sur pieds » (*PA*, 132).

⁶⁴ Nous développerons plus en détail cet élément dans notre deuxième chapitre qui portera sur l'onomastique littéraire.

Je n'ai trouvé la mort au bout de ma vie/Je n'me suis pas relevé tout seul/Je n'ai trouvé la mort au bout de ma vie/Ma vie, ma vie n'est pas ma vie/Ma vie, ma vie, elle est sans bout/Ma vie, ma vie, elle a deux bouts/Je n'ai trouvé la mort aux bouts de ma vie/Je n'me suis pas relevé tout seul/Tu planais au-dessus de moi/Et tu chantais/Et tu chantais. »
(*PA*, 114)

En effet, l'orphelin de père numéro six ne trouve pas la mort au bout de sa vie, au bout de sa mort. Non seulement sa vie ne connaît pas de fin « ma vie, ma vie, elle est sans bout », sa vie est aussi extérieure à lui-même : « Ma vie, ma vie n'est pas ma vie ». De plus, nous comprenons que sa condition de revenant, il la doit à son père biologique, celui qui planait en sustentation au-dessus du cabanon⁶⁵ : « Je n'me suis pas relevé tout seul/Tu planais au-dessus de moi ».

Alors que l'orphelin de père numéro six est présenté comme morcelé — « l'éparpillement du six dans sa boîte qui est là » (*PA*, 104) —, en ressuscitant, c'est sa condition mortelle qu'il refuse, si bien que l'orphelin de père numéro un acceptera de jouer le mort à la place de son frère :

l'orphelin de père numéro un
[...] J'accepte tous les noms qu'on voudra me donner, et certainement celui de Lazare, je vais jouer Lazare à la place de mon frère qui s'est écroulé et refuse de faire le démembré, son corps maintenant est aspergé, c'est dit, et me voici tel que vous êtes, tout en morceaux dans ce carton. Désignez-moi comme celui qui sent le mort, comme le premier défigurant, comme la face cachée du rond chantant. (*PA*, 98)

Comme le mentionne l'orphelin de père numéro un « mon frère [...] refuse de faire le démembré ». L'orphelin de père numéro un prend alors l'apparence du mort-vivant : « Désignez-moi comme celui qui sent le mort ». Il ajoutera : « me voici tel que vous êtes, tout en morceaux dans ce carton » suggérant ainsi le démembrement des autres fils de la veuve. L'orphelin de père numéro deux et cinq acceptent également de tenir le rôle du mort :

l'orphelin de père numéro cinq
Non, ce sera moi, je dirai rien à tout le monde.

l'orphelin de père numéro deux
Non, ce sera moi. (*PA*, 98)

⁶⁵ « Laurent Sauvé gardera l'œil sur lui, dit-elle, il peut descendre quand il veut. Elle le voyait toujours en sustentation au-dessus du cabanon, au bout d'une corde que le vent arquait, chantant pour elle des chants de respiration que son petit billot imitait. » (*PA*, 44)

C'est ainsi que nous constatons que la situation des autres orphelins de père évoque aussi le principe dynamique de mort-vie :

l'orphelin de père numéro un
J'ai mouru comme j'ai vécu, au bout d'une vraie terrible dépression qui commença quand je naquis. (PA, 98)

Les autres orphelins de père paraissent de même avoir une condition de mort-vivant : « Ce sont des morts qui respirent/Ce sont des empilés qui bougent » (LFP, 42), déclare l'actrice dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, répétant à l'identique une phrase énoncée par le personnage de la veuve manchée⁶⁶ dans *Parents et amis*. En effet, les orphelins de père affirment vivre en morts :

Puis nous montons pour voir l'évolution de la liste nécrologique au mur. Les noms s'ajoutent en noir sur le papier jaunissant vite. Nous y inscrivons les nôtres pour vivre en morts parmi les morts et chanter mieux. Mais ça ne change pas grand-chose à la vie que nous avons ni à la mort que nous chantons ni à rien, nos inscriptions ne valent rien. Notre théâtre est un salon de crayonnés. (PA, 60)

Leur inscription sur la liste nécrologique, leur permet de vivre en mort. Pourtant, comme on peut le lire dans le texte « nos inscriptions ne valent rien », rien n'est pour vrai, même pas leur théâtre qui « est un salon de crayonnés ».

La figure de l'immortalité est également travaillée dans *Mailloux*. La mort du flot Dèches en offre un bel exemple :

T'as appris en arrivant que Dèches, un flot comme toi, un flot de dix ans, son père l'a trouvé hier matin, il baignait dans son sang. Regarde. La veille Dèches il se plaignait de maux de tête, ç'a l'air. Au matin il était mort. Il va avoir dix ans pour le restant de ta vie le flot Dèches, il va toujours porter son piqué brun avec une ceinture aimantée, il va toujours attraper le ballon mieux que les autres, t'auras beau le pitcher de toutes tes forces de Mailloux il va toujours l'attraper Dèches, le ballon. (M, 91)

Le flot Dèches contrairement au Brancardier, à l'orphelin de père numéro six ou à l'épisodique Laurent Sauvé ne ressuscite pas, mais ne meurt jamais; pour le restant de la vie de Mailloux, Dèches sera inchangé et par conséquent immortel puisqu'il continuera à porter son « son piqué brun », à « attraper le ballon mieux que les autres ». Sa figure d'immortel permet ainsi une représentation de l'hétérogénéité des personnages. Bien que l'extrait exprime une confusion

⁶⁶ « Il arrive enfin, je tombe, pas longtemps, je sais pas, une petite secousse, la maison se balance au souffle des orphelins endormis, j'ai raté quelque chose, je me lève, je vais vers eux dans le noir, je vois rien, ce sont des morts qui respirent, ce sont des empilés qui bougent. » (PA, 33)

entre le souvenir et le présent qui aurait pour conséquence de figer éternellement Dèches, puisque les textes de Bouchard font abondamment place, comme nous avons pu le voir, à cette absence de frontières entre la vie et la mort, on peut croire que le « flot Dèches » est là représenté dans une posture fantomatique mais éternelle.

Outre le flot Dèches, le personnage éponyme et narrateur autodiégétique de *Mailloux* est aussi appelé à mourir et à renaître. La renaissance ou le caractère immortel de Mailloux s'argue par sa capacité à narrer sa propre mort. Le texte le compare d'ailleurs à un Nazaréen, où l'on peut croire que la figure de Jésus est aussi ici convoquée : « Mailloux m'accroupissant, je commence, tel un Nazaréen, à faire des traits sur le sol graveleux » (*M*, 56). Alors que, l'épisode « La tante à Busse; son neveu et Jacques Mailloux ; séance de patinage au fond de la coulée » relate sa mort, la résurrection du personnage de Mailloux se déduit du fait que le récit débute par l'incipit : « J'ai été Jacques Mailloux, comédien de naissance, enfant sans drame, dehors tout le temps » (*M*, 5) attribuant et scellant à la fois l'identité de la voix narrative. Ainsi, tout comme le personnage de l'orphelin de père numéro six, Mailloux revit et raconte son histoire. Or, avant même que ne survienne dans le récit le chapitre rapportant la mort de Mailloux et de Busse, le motif de l'événement est annoncé :

Noyade d'un Mailloux d'onze et d'un copain Busse de dix en février d'année olympique, retrouvés un mars plus tard sous le ciel ouvert d'un ruisseau d'égout où ils étaient allés par temps sale patiner avec rondelle bâtons casques et toute la quincaillerie qui avait contribué à les garder bien au fond sous la glace de l'eau noire dans une coulée près de la route 16 a entre Jonquière et Chicoutimi. Conterai cette histoire en novembre ou en juin même si c'est pour rien. (*M*, 35)

Notons par ailleurs que le narrateur précise qu'il racontera cette histoire, pointant ainsi indubitablement le caractère paradoxal de rapporter sa propre mort. Voici donc comment se présente dans le récit la mort de Mailloux et de Busse :

Ils sont vraiment très seuls les flots dans le fond de leur coulée. Et la nuit arrive plus vite dans le fond des coulées que nulle part ailleurs. À la veille de mars se geler les membres dans le ruisseau puis s'enfoncer, se noyer le corps dans la vase putride pour un peu de proute, c'est pas la peine. Observons un moment de silence pour les flots engloutis. (*M*, 45)

[...]

Pour repousser dans l'inconnu la mort des flots coulés, la mère Mailloux a demandé s'ils ne se seraient pas perdus dans le bois au sud plutôt que noyés sous la glace comme on le pensait. Ça a fait parler tout le monde jusqu'au lever du soleil de mars. Mais fallait entendre son cri à la tante à Busse quand elle les a découverts les flots patineurs, et fallait voir aussi l'expression qu'ils avaient les flots glacés dans le drame. (*M*, 45)

On remarque que l'extrait est ici relaté à la troisième personne du singulier⁶⁷. Pourtant, il ne fait aucun doute que nous sommes en présence du même Jacques Mailloux, élément qui se voit entre autres choses appuyé par le fait qu'il est mentionné dans ce même chapitre que Mailloux pratique son lancer frappé sur le mur de la maison familiale : « Ça faisait longtemps qu'il le pratiquait son snap. Hiver comme été, sur la bande de la patinoire du pavillon paroissial ou sur le mur extérieur de la maison de Mailloux père » (*M*, 43) Or cette connaissance est expressément réitérée plus loin dans le récit : « T'es dans l'arbre, dans l'ennui d'un juillet du dimanche et c'est la mort parce que le père Mailloux est en train de sommeiller et que puisqu'il dort tu ne peux plus snaper des rondelles contre la maison comme tu le faisais tout à l'heure, ça bang bang trop, c'est fatigant. » (*M*, 91) Il n'y a donc aucun doute, le Mailloux dont il est question dans cette histoire — nous nous rappellerons que *Mailloux* est constitué de plusieurs petits récits —, est à la fois le narrateur-personnage et le flot patineur englouti « dans le drame » avec son ami Busse.

Ces divers extraits que nous avons rapportés et l'étude des différents personnages nous ont montré qu'un rapport mort-vie se construit de manière particulière dans les fictions de Bouchard. En effet, la mort et la vie ne sont pas des barrières infranchissables et définies pour les personnages, frontières qui les contraindraient à demeurer d'un côté ou de l'autre. C'est ainsi que peut se comprendre le fait que la veuve manchée puisse parler aux morts, paroles que nous rapporte le personnage de l'actrice dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* : « Parce que dans mon enfance les morts me parlaient déjà » (*LFP*, 63), « il y avait un mort dans la maison de ma sœur. / Le premier qui me parla. / Il y avait un mort dans la maison voisine de celle de ma sœur. / Le premier qui me parla » (*LFP*, 68), « j'entendis petite la mort me dire. » (*LFP*, 70)

À cet effet, le récit de *Mailloux* fait place à une réflexion sur la mort alors que le personnage éponyme mentionne : « la mort est elle aussi un mensonge et [...] le corps a lui aussi quelque chose de bidon » (*M*, 23). Dans la logique qui est celle du baroque, le vrai et le faux se confondent : « Pas grand nouveau, il faut répéter, tout le temps répéter, faire tout le bruit de la vie prêtée aux morts frais avec des paroles anciennes de morts vrais. » (*PA*, 66)

⁶⁷ Nous verrons au deuxième chapitre que l'alternance entre la première et la troisième personne du singulier est un phénomène qui a cours dans *Mailloux*.

Alors que par un effet de paronomase le texte joue avec les signifiants « frais » et « vrais », le chiasme suppose également qu'une « vie [soit] prêtée aux morts ». De sorte que l'impossibilité de discerner entre la vie et la mort ainsi que l'acceptation d'un entre-deux concourt à créer un clivage référentiel et à donner une teneur fantomatique aux personnages. De surcroît, le caractère ambivalent de l'identité et du statut — mort ou vif — des personnages, octroie à ses derniers cette possibilité d'être à la fois mort et vivant. Leur corporéité absente ou particulière participe à donner aux personnages une valeur légendaire, les rendant ainsi plus grands que leur simple nature. De personnages représentant des mortels, ils deviennent à l'exemple de Jésus ou de Lazare, des ressuscités, ce qui contribue à donner plus de puissance à leur parole puisque comme l'affirme la première sœur à la veuve manchée : « On ne ressuscite pas afin de revenir habiter chez sa mère. » (*PA*, 126) Les personnages, de par leur condition de « morts vivants », signalent la banalisation du surnaturel qui a cours dans les récits de Bouchard. De plus, parce qu'ils se transcendent, ils matérialisent en eux la métamorphose et l'hétérogénéité. Comme le mentionnait le personnage de l'alpiniste reconnu pour prêtre : « Il n'est pas question de mourir. Il est question de jouer à renaître, d'aller chercher dans le récit d'un mort la vérité et la vie. » (*PA*, 109)

1.4. Le personnage multiple

Dans l'intérieur secret de mon six, on est plusieurs à voir clairement la scène pas drôle de mon ratage où c'est le singe Thérèse qui a raison de moi et qui rigole en compagnie de ma Clairon, les deux joyeusement enivrés alors que je rampe à leurs pieds presque immobilisé dans plusieurs pouces de renvoyat, c'est une image. (N6, 48)

— Hervé Bouchard

Par sa disposition au morcellement et à la conjugaison de la mort et de la vie, le personnage chez Hervé Bouchard est multiple. En effet, au-delà de l'hétérogénéité interne, le personnage est aussi appelé à représenter plusieurs êtres différents à la fois. Il est vrai que le principe dynamique de mort-vie nous rapprochait de cette caractéristique, néanmoins le personnage multiple est à entendre autrement. S'il marque aussi l'inconstance, il est capable de duplication

identitaire. Cette expression du multiple, de l'être protéiforme s'exprime de différentes façons chez Bouchard. D'un côté nous avons le personnage qui se transforme pour devenir plusieurs autres, ce qui est le cas du personnage éponyme de *Mailloux*, de l'autre côté nous avons le personnage qui est constamment « autre » dans le regard des autres, c'est le cas notamment du père Beaumont dans *Parents et amis* et du père Bouillon dans *Harvey*, deux figures analogues dans l'œuvre de Bouchard⁶⁸.

Pour ce qui est de *Mailloux*, le roman⁶⁹ expose dès le début le thème du travestissement avec cette mère du petit Mailloux qui se transforme en mère-monstre. Poursuivant dans la même veine, le second chapitre fait allusion aux songes et à la constitution propre du personnage : « J'ai la tête retournée et mon épaule est une colline que des mots dévalent si vite que je n'arrive pas à en lire un seul. » (*M*, 11) Le roman s'ouvre donc dans une atmosphère où le travestissement des perceptions est d'emblée proposé au lecteur. Ainsi, ce dernier fait-il face, dès le quatrième chapitre, à la première disparition du personnage principal, lequel se trouve responsable de la narration du récit, et ce, depuis le « Raconte » impérieux de l'incipit :

Mais comment faire en sorte que le bruit du panneau s'ouvrant ne soit pas entendu, Mailloux se le demande et ignorant de la physique y petit répond. En se bouchant les oreilles, mains enfoncées dans la tête et fessant du genou dans le panneau qui l'accueille comme un trou, Mailloux déjacques d'un coup seul capture le bruit du panneau à ressorts qu'il rote ensuite dans un silence de mort, signe de sa première disparition. Gisant mou dans l'armoire à tournant plateau avec sur le corps collées les boules sucrées les boules colorées les boules pour un temps valant mille fois la mort engueulée à laquelle cois les parents Mailloux assistent voyant leur fils dans un sans bruit tournoi. Fils de Mailloux, c'est à ce moment que je mue en plein dans ce qu'il y a, sans comprendre. (*M*, 14)

Ainsi, nous voyons comment Jacques Mailloux sort de son propre corps alors que le texte mentionne « Mailloux déjacques », qu'on peut comprendre comme une sortie de lui-même. En effet, si Jacques sort de lui-même, c'est bien parce qu'il « mue » comme le ferait un serpent se délaissant d'une peau usée. Comme nous sommes au début du récit, le personnage, en s'extirpant hors de son corps, se transforme et devient autre, ouvrant ainsi la porte à sa multiplication. Ceci est le signe de « sa première disparition », disparition qui est la condition même lui permettant de se transformer, de s'afficher comme diversiforme :

⁶⁸ Il sera question au troisième chapitre de voir comment par l'intratextualité la forme même du contenu se métamorphose.

⁶⁹ Dans le troisième chapitre, nous reviendrons sur la question du genre.

Noyade à quatre d'un fils Mailloux tombé du quai, contée dans le journal d'un six juin. Noyade à vingt-quatre d'un gars Mailloux parti en Grèce en compagnie d'une fille Thibault de vingt-deux, laquelle conta au téléphone le vent, les vagues de mètres, la disparition puis la réapparition en gonflé maillon du compagnou. Noyade à huit fois sept d'un chien Mailloux craintif du canot. Noyade à trente d'une Mailloux par alliance, repêchée du fond de la rivière où elle avait plongé dormant au volant de son char. Noyade d'un Mailloux d'onze et d'un copain Busse de dix en février d'année olympique, retrouvés un mars plus tard sous le ciel ouvert d'un ruisseau d'égout où ils étaient allés par temps sale patiner avec rondelle bâtons casques et toute la quincaillerie qui avait contribué à les garder bien au fond sous la glace de l'eau noire dans une coulée près de la route 16 a entre Jonquière et Chicoutimi. (*M*, 35)

Mailloux est ainsi tous à la fois. Il est ce fils tombé du quai, il est cet autre parti en Grèce, il est le chien, il est la Mailloux par alliance. Mailloux est dans cet extrait présenté comme une variable susceptible de prendre n'importe quelle valeur, n'importe quelle identité : c'est ainsi qu'il se voit en mesure d'être à la fois le narrateur et l'enfant, l'homme, le chien et la femme noyés. Mailloux est donc multiple au sens mathématique du terme. Si l'on comprend que le chiffre désigne un âge, on ne peut ignorer non plus le fait que la jonction de Mailloux et d'un chiffre contribue à faire de lui un indice variable, de sorte qu'il paraît être la variable d'une équation : il est le huit fois sept, le quatre, le vingt-quatre et le trente. Mailloux se module à tous les nombres et représente ainsi un être protéiforme. De plus, parce qu'il est sans corps et que, comme il le prétexte, il a la teneur de la boue : « J'ai la teneur de la boue » (*M*, 11), Mailloux est divisible et indéfiniment modulable. Néanmoins, s'il est dit qu'il a la teneur de la boue, il soutient également que « la teneur de la boue [l]'a » (*M*, 11). Encore une fois l'auteur recourt à la rythmique du chiasme laquelle lui permet de mettre sur le même plan une chose et son contraire : la boue le salit autant qu'elle le modèle. Le personnage poursuit d'ailleurs en énonçant :

Noyade à la noix d'être à la fois Mailloux Jacques et je moi dans les phrases d'écriture à chaque passage de la boue qui est. Mouillade à boue dix-huit d'un noi manuel, éclipsé seul vivant mourant nu dans l'ombre à cache. Vois tous les mots. Vois tous les mots mouilloux te tromper dans ton tuba long. (*M*, 35)

Si « l'écriture à boue fait son travail d'embrouille sur Mailloux » (*M*, 26), on en vient effectivement à ne plus savoir qui est Mailloux. Pourtant, alors qu'il se noie dans d'autres identités, les mots le trompent : « Vois tous les mots mouilloux te tromper dans ton tuba long » (*M*, 35).

Dans l'épisode « Où l'on voit Jacques Mailloux dans un arbre à divers moments ; le frère dans son harnais ; Dèches ; imagination morte ; les coups d'arbre à zouigne. » (*M*, 91) le personnage de Jacques Mailloux énumère 148 fois le prénom Jacques suivi d'un nom de famille différent. Entamée avec « Jacques Mailloux », l'énumération se termine alors que le narrateur mentionne : « Défile-moi ça jusqu'au bout de la terre, traduis, inonde, féminise, donne aux Jacques tous les prénoms, fais des Mailloux de tous les noms, qu'on soye tous, le même et pas un seul. » (*M*, 134) On voit ainsi comment Jacques Mailloux, tel ce « grand coulement de moi qui cherche » (*M*, 11), est à même de devenir plusieurs. Il y a là la figure de Protée se métamorphosant sans cesse. Ne pas être « un seul », mais multiple, plusieurs fois le même : « qu'on soye tous, le même et pas un seul ». Ainsi le petit Jacques Mailloux dans son arbre muni de sa branche à *zouigne* opère poétiquement la multiplication et la transformation, pareilles à ceux qui cherchent dans la coulée noire les enfants engloutis par le ruisseau : « le Mailloux qui passe quel que soit son nombre peint la mort » (*M*, 46) où nous avons encore une fois l'évocation de cette idée du multiple et du pareil : des gens portant le même nom et agissant de la même manière. Ainsi, nous croyons, tel que le conçoit Le Breton, que dans les œuvres de Bouchard « les frontières du sujet débordent les limites de son propre corps, pour englober sa famille, ses biens, à la manière d'un enchevêtrement typique de la structuration communautaire où l'homme n'est pas un (individus), mais un-homme-en-relation ou plutôt un tissu de relations⁷⁰ », mais aussi un tissu de langages.

Que ce soit le père Beaumont ou le père Bouillon, parce que comme nous le verrons l'un n'est que l'homologue de l'autre⁷¹, la manière dont ils sont décrits porte à croire qu'ils sont plusieurs à la fois. En effet, parce que l'orphelin de père numéro cinq est trop petit, comme c'est aussi le cas pour Harvey, ce sont les paroles des autres venus le voir qui permettent de l'observer :

l'orphelin de père numéro cinq
[...] Je peux à peine voir mon père dans son cercueil. Faudrait un marchepied comme pour les fontaines où boire. Avec un marchepied, je pourrais voir mon père dans son cercueil sans fatiguer personne. Je pourrais voir son front qui ne luit pas et sa bouche étirée et sa maigreur et ce costume où on l'a mis et qui ne lui va pas. Je peux à peine voir mon père

⁷⁰ David Le Breton. (2013). « Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé ». Dans *Anthropologie du corps et modernité* ([1990] éd., p. 39-80). Paris : Presses Universitaires de France, p. 54.

⁷¹ Nous reviendrons à cette question lorsqu'il sera question de l'intratextualité.

dans les paroles de ceux qui défilent et qui viennent un temps se poster derrière moi. Tantôt blême, tantôt rose, tantôt sévère, tantôt blanchi, tantôt lui, tantôt méconnaissable, tantôt bien, tantôt ah !, tantôt oh !, tantôt propre comme jamais, tantôt gris comme toujours, seul comme un homme, tantôt pâlot des lèvres, tantôt maigre des os, tantôt bombé du front, tantôt creusé des joues, tantôt bouché des pores, tantôt menton pentu, tantôt plié des ailes, tantôt lissé du col, tantôt sec du sillon, tantôt fléché du trait, tantôt salé des trous, tantôt concave des tempes, tantôt lâché du cou, tantôt connu du pli, tantôt fumant du d'avant, tantôt crasseux du cil, tantôt sentant d'la ride, tantôt pommé d'l'écorce, tantôt singeant d'l'ovale, tantôt pesant du chef, tantôt chevelu du vase, tantôt mou du poitrail, tantôt tarte du doux, tantôt fiché de l'ongle, tantôt goulu du lobe, tantôt foulé du long, tantôt gaufré du rond, tantôt noirci du cercle, tantôt brisé d'la mine, tantôt caillé du teint, un homme un, seul et laid comme une carpe, dur comme un mort sourd du tout. (PA, 8)

« Tantôt lui, tantôt méconnaissable », le personnage du père se présentera au lecteur tout comme à l'orphelin de père numéro cinq ou à Harvey puisqu'aucune autre description physique ne permettra de juger de son apparence. Il affiche ainsi une multiplicité qui vient se contredire en disant « un homme un » alors qu'on a, au contraire, plutôt l'impression que c'est un homme multiple qui s'offre à la vue ou, à tout le moins, nous nous trouvons loin de la représentation d'un homme unifié comme le suggère la double répétition de « un » venant encadrer le mot « homme ». S'il est « laid comme une carpe », c'est bien parce qu'il est décrit par tous les travers physiques que parents et amis venus le voir lui attribuent. Inkel propose par ailleurs d'interpréter cette scène comme « une image kaléidoscopique en constante métamorphose⁷² ». En se présentant de la sorte, les personnages du père Beaumont et du père Bouillon paraissent multiples. En effet, à travers le filtre de chacune de ses descriptions, le père Beaumont se transforme, phénomène qu'a pu reproduire avec brio l'illustratrice Janice Nadeau dans le roman graphique *Harvey* qui reprend la même scène. Le personnage d'Harvey, à la suite de l'énumération des caractéristiques évoquées par les gens venus le voir, dira d'ailleurs : « Je ne comprenais pas grand chose, papa occupait entièrement mon esprit et je trouvais qu'à lui tout seul ça faisait beaucoup de monde dans ma tête. » Alors que le père paraît se transformer à la suite de chacun des commentaires, on voit comment la conception de l'être peut afficher la multitude puisque comme le souligne Harvey « à lui tout seul ça faisait beaucoup de monde ». De plus, tandis qu'on peut lire que le mort n'est « pas sourd du tout », on peut supposer que le père Beaumont est tel le personnage de l'orphelin de père numéro six, c'est-à-dire couché dans sa bière et attendant patiemment le moment propice pour prendre la parole.

⁷² Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 21.

L'indistinction

De l'expression du multiple se détache une autre thématique prenant place chez les personnages des récits de Boucard qui est celle de l'indistinction. En effet, les personnages d'Hervé Boucard affichent un caractère indistinct qui s'actualise notamment par les personnages des sœurs et des fils de la veuve manchée. Or, comme le mentionne la première réplique du drame de *Parents et amis* « sans les nombres on ne sait rien » (*PA*, 8), ainsi les sœurs de la veuve manchée sont au nombre de sept :

l'épisodique laurent sauvé
[...] Je l'ai entendue recevoir sur elle les paroles de ses sœurs, elles sont toutes là : Adélinée, Ritalinée, Madelinée, Ionalinée, Fionalinée, Monalinée et Rogère dont le visage est plus rouge et rond que celui des autres qui l'ont rond, mais moins et rouge, mais moins. Ça fait une sœur de trop, mais les paroles qu'elle recevait d'elles venaient d'elles et c'étaient d'authentiques paroles de sœurs commentant sa pauvre robe en bois où elle était sans bras. Laïnalinée, disaient-elles. (*PA*, 20)

Pourtant, les orphelins de père rapportent que « leur domination en nombre est invraisemblable par sa constance » (*PA*, 62) :

Vos sœurs dansent tout le jour, elles tapent du pied, elles font des lignes, elles font des ronds, elles crient, elles chantent aussi, pas moyen de les écœurer avec notre vacarme à nous. Nous perdons l'impression d'être chez nous. Elles sollicitent notre compagnie, nous n'arrivons pas toujours à refuser. Elles font le ménage tout le temps, leur joie est insupportable, leur carnaval est permanent. Nous ne savons pas où elles passent la nuit, si elles restent ici ou si elles s'en vont retrouver les leurs, elles sont là au moment de notre coucher, elles sont là au moment de notre lever. Peut-être se séparent-elles quand la nuit tombe, mais nous n'en savons rien, leur domination en nombre est invraisemblable par sa constance. (*PA*, 63)

De sorte qu'elles sont effectivement sept alors qu'on ne compte que six orphelins de père, leur domination quantitative est indéniable. Mais outre cette domination numérique, le mouvement des sœurs contribue à étourdir les orphelins de père et par conséquent à brouiller leur identité. En effet, « elles dansent tout le jour », font à la fois « des lignes » et « des ronds » si bien que leur mobilité permanente, tel un tourbillon, ne permet pas aux orphelins de distinguer leur personne. Elles se représentent ainsi comme en groupe plutôt qu'individuellement. D'ailleurs, nous voyons dans cet extrait, comment les deux groupes que constituent, d'une part, les sœurs et, d'autre part, les orphelins semblent s'opposer. En dehors de la question numérale — les sept sœurs versus les six orphelins —, la question relative aux bruits est également source de

compétition : « elles crient, elles chantent aussi, pas moyen de les écœurer avec notre vacarme à nous. Nous perdons l'impression d'être chez nous. » Les sœurs se présentent aussi comme ayant des pouvoirs surnaturels dans la mesure où les orphelins de père paraissent incapables de contrôler leurs allées et venues : « Nous ne savons pas où elles passent la nuit, si elles restent ici ou si elles s'en vont retrouver les leurs, elles sont là au moment de notre coucher, elles sont là au moment de notre lever. Peut-être se séparent-elles quand la nuit tombe, mais nous n'en savons rien. » (*PA*, 63) Ainsi, dans le va-et-vient des tantes, les orphelins de père mentionnent qu'ils ont du mal à les différencier : « Dans la cuisine, la matante là qui l'accueille c'est matante Fionalinée peut-être ou matante Madelinée, nous les distinguons mal » (*PA*, 60). Cette constante oscillation fait en sorte qu'ils ne parviennent pas à pouvoir identifier précisément leurs tantes entre elles, conséquemment elles semblent ainsi se présenter toutes de la même façon :

l'orphelin de père numéro un
[...] C'est quoi là-bas, la rangée de pleureuses en col roulé ? (*PA*, 98)

Elles ne sont donc pas vues individuellement, mais comme un groupe d'unités indiscernables entre elles :

l'orphelin de père numéro deux
[...]Et nos tantes elles ont des pattes dont le nombre change tout le temps. (*PA*, 97)

Tel un monstre à plusieurs têtes et plusieurs pattes, les tantes des orphelins de père « bougent tant qu'il nous est impossible de savoir laquelle d'entre elles est endeuillée. » (*PA*, 67) Les orphelins perdent tous leurs repères face à leurs tantes qui leur paraissent telle une incarnation de la déesse hindoue Shiva munie de plusieurs bras :

Elles font des danses de confusion dont on ne sait pas les pas, des chants cycliques dont on ne sait rien des sons. Elles nous torchent par surprise, nous bourrent, nous remplissent comme des trous, elles nous torchent en nous gueulant après comme si nous étions des pores bruns malheureux de leur sort de pores et de bruns. Elles nous foulent de paroles inventées, de viande tirailleuse, de foin vert. Puis nous nous échappons, nous descendons en cave nous regrouper en orphéon. (*PA*, 63)

La confusion émanant à la fois de leurs danses et de leurs chants fait en sorte que les orphelins de père n'arrivent plus à s'orienter. Trompés par leurs sens, les orphelins sont assaillis par leurs tantes qui prennent le contrôle de leur quotidien. Le désarroi des orphelins face à leur tante est ainsi complet : « Laquelle d'entre elles raconte, je ne peux pas, nous ne pouvons pas l'affirmer

tellement elles dansent toutes pareil et savent rythmer leurs sauts de manière à maquiller leur délire en douleur. » (*PA*, 62 -64) En effet, l'indistinction est notable, les orphelins n'arrivent plus à savoir « laquelle d'entre elles raconte » parce qu'« elles dansent toutes pareil », mais aussi parce qu'elles « savent rythmer leurs sauts » de sorte qu'elles paraissent n'être qu'une seule et même personne en plusieurs exemplaires. Nous comprenons donc que les sœurs de la veuve manchée sont conscientes de la force qui résulte de leur union et de l'impossibilité de les distinguer entre elles.

La didascalie du deuxième tableau présente les sœurs innées ainsi : « Et les sœurs innées, faites-les entrer dans le portrait de la veuve et de sa joie colorée. Qu'on entende leurs placements dans les paroles crayonnées qui les rompent elles aussi dans leurs corps d'emprunt. » (*PA*, 24) Ces « paroles crayonnées qui les rompent dans leur corps d'emprunt » puisque nous sommes au théâtre, répondent assez bien à la didascalie initiale et le défi qu'elle suppose pour la représentation des orphelins de père :

Les orphelins de père numéro un, numéro deux, numéro trois, numéro quatre et numéro cinq peuvent être joués par un seul et même pourvu que sa tête de seul et même s'ajuste facilement et rapidement à des corps de différentes tailles. Aux moments où plusieurs orphelins de père doivent en même temps parler, le seul et même qui les joue s'arrange pour les jouer tous en même temps afin qu'on croie qu'il est plusieurs. (*PA*, 6)

Ces personnages tout comme ceux des tantes résultent d'une indifférenciation constitutive. À vrai dire, les conditions mêmes de leur apparition sur scène convoquent le thème de l'indistinction. Les orphelins se partagent une tête qui s'ajuste à différents corps et, nous dit-on, « le seul et même qui les joue s'arrange pour les jouer tous en même temps afin qu'on croie qu'ils est plusieurs. » La possibilité même d'être tous à la fois est une marque probante de la non-individuation des orphelins de père parce qu'alors qu'on « croi[t] qu'il est plusieurs », il n'est en fait qu'« un seul et même ».

C'est ainsi que lors du récit des deux orphelins de père partis en Ontario, jamais il n'est mentionné lesquels des deux frères ont quitté la maison familiale. Sortis de chez eux, ils tentent de devenir des hommes et d'acquérir un statut abandonnant de la sorte leur nom et leur condition d'orphelin de père, pourtant ils n'y parviendront pas et ne feront qu'acquérir des noms les décrivant. Les noms d'emprunt changeants à chacune des répliques ne contribueront cependant pas à leur donner une identité propre et distincte. Par cette attribution d'un nom différent à chaque réplique, l'indistinction est telle qu'on n'est plus en mesure de déterminer

lequel des deux prend la parole et donc de qui relève chacune des répliques. Comme le propose Louis-Daniel Godin⁷³, dans un dialogue à deux interlocuteurs, on peut supposer que les orphelins de père procèdent à l'alternance de la parole, mais au courant du texte s'ajoute un troisième interlocuteur ce qui a pour conséquence de venir empêcher le lecteur de retracer l'ordre des tours de parole. Les orphelins sont donc indiscernables.

Outre la question du nom à laquelle nous dédions notre second chapitre, l'indistinction est aussi mise de l'avant par leurs corps qui se confondent. Fidèle à la première didascalie voulant que les orphelins de père se partagent une enveloppe charnelle, leurs corps sont concomitants : « Lendemain j'ai une verrue au pied de mon frère, chaque fois que je fais un pas il grimace de douleur. » (*PA*, 73) Au-delà de l'indistinction se reflétant sur leurs tours de parole, les orphelins de père partis en Ontario se partagent un corps ou alors paraissent vivre dans celui de l'autre :

l'orphelin de père numéro trois
Frères, voici dans ce carton les morceaux d'un homme qu'on entend, il gratte les parois.
Ses doigts ont un goût de moi après une nuit de lutte avec les vers où j'ai voulu me les
sortir du trou. C'est dire qu'il est en moi et qu'il vit, car il grouille, c'est dire que ses doigts
sont au bout de mes mains et que je vis en lui. Voyez ces grosses lettres : je vous écris de
sa propre main. (*PA*, 103)

Alors que « ses doigts ont un goût de moi », on comprend que les personnages se divisent effectivement un corps. Ce frère est dit être en lui parce que la sapidité de ses doigts correspond à celle des vers qui se trouvent dans le corps de l'orphelin de père numéro trois. Il y a là une confusion entre les corps qui est de l'ordre physique. Le personnage l'exprime par ailleurs clairement en disant : « c'est dire qu'il est en moi et qu'il vit car il grouille ». Et non seulement il affirme être en lui, l'extrait prétend que « ses doigts sont au bout de [s]es mains et qu'[il] vi[t] en lui. » Enfin, l'extrait se termine par « je vous écris de sa propre main » supposant ainsi la négation du corps « propre » du personnage. L'indistinction est ainsi perceptible dans l'idée même que les corps ne se correspondent pas entre eux, que les voix ne se correspondent pas non plus et que les noms ne signifient rien : « J'ai la voix du six, mais je ne suis pas le six, je suis un nombre qui parle à la suite des autres. » (*PA*, 78) Dans l'entretien que Bouchard accorde

⁷³ L.-D. Godin-Ouimet. (2018). *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*. (Thèse). Montréal: Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/11852/>, p. 118.

à Stéphane Inkel, il affirme à ce sujet que « le mot d'ordre est : abolissons toute distinction possible, le lecteur s'arrangera, mettra les corps qu'il veut⁷⁴. »

1.5. « le corps a lui aussi quelque chose de bidon » (*M*, 23)

La tromperie du corps, du corps qui parle malgré la volonté de s'y cacher, est tout à fait fondatrice de ma poésie.

— Hervé Bouchard

Au premier rang dans les fictions de l'auteur nous rencontrons un imaginaire collectif construit par un labyrinthe de personnages qui se présentent comme les divers membres d'un même tout, d'un même corps. C'est ainsi que ces personnages, de manière individuelle, semblent accessoires, c'est-à-dire extraits, à titre d'échantillon, de cet imaginaire. Leur histoire personnelle est moins signifiante en elle-même que l'exemple de la communauté qu'ils fournissent par la déclamation de leurs faits et gestes représentés dans les fictions. Hervé Bouchard affirmait que *Parents et amis* était un drame bassement comique : « Or les histoires que je raconte sont celles de personnages qui ne sont certes pas plus grands que ne le sont les lecteurs ou les spectateurs; et leur drôlerie est souvent le fait de préoccupations petites, liées au corps, au quotidien, à l'ordinaire de la condition humaine qui est une condition risible, quand on y songe⁷⁵. » L'auteur ajoutait également à ce sujet : « Je fais des textes qui sentent le corps, où l'on sent tout le temps un corps qui raconte⁷⁶ ».

Dans les œuvres de Bouchard, l'enveloppe charnelle des personnages paraît être une fausse frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Leur(s) corps ne les contient(nent) pas comme il(s) n'est (ne sont) pas garant(s) non plus de la vie et de la mort. Pourtant et paradoxalement, nous pourrions dire qu'il est question que de corps. En effet, le corps est l'une des problématiques centrales de l'œuvre de Bouchard et la représentation qui en est faite s'avère être complètement paradoxale, en ce sens où ses limites ne sont pas celles que suppose la

⁷⁴ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

réalité. Dans les fictions de Bouchard, le corps peut être partagé, se ressusciter peut se présenter comme démembré :

l'orphelin de père numéro un
Si j'étais moi-même une de mes tantes, j'aurais honte en me chiant dessus de voir mon neveu me sortir du cul. Si j'étais ma propre mère en bois, j'aurais honte d'avoir en moi les vers d'un autre passant la nuit de son cul au mien. Et si j'étais mon père mort, je serais mort et ça irait bien, mais je ne saurais pas où. (*PA*, 97)

Le personnage de Bouchard divulgue de par sa composition une manière de figurer la division du sujet affichant ainsi une représentation vacillante de l'être. Il n'est donc pas le reflet d'un être unilatéral, mais, au contraire, il affiche une pluralité constitutive dans laquelle la mort ne représente pas une fin, mais le commencement d'autre chose, une transformation. Alors que le personnage de Bouchard s'écarte d'une représentation fidèle, réaliste de la typologie de la personne, il s'inscrit dans des réalités qui évoquent le surnaturel, l'étrangeté. Pourtant les textes de l'auteur sont pleinement inscrits dans une représentation des situations rituelles prenant place dans divers lieux communautaires : l'église, l'aréna, l'école et le salon funéraire. En plus de ces quatre lieux, les récits se déroulent dans « l'espace ménager qu'on connaît, et les mots qui le mangent » (*PA*, 23). Néanmoins, si le rapport entre le personnage et la personne paraît a priori irréconciliable, il n'est pourtant question que de corps. L'une des problématiques centrales des œuvres bouchardiennes est ce rapport conflictuel au corps. Nous avons en effet, dans ses textes la représentation d'un corps grotesque et ouvert tel que l'entend Bakhtine⁷⁷. Alors que le personnage comme nous l'avons vu est morcelé et hétérogène, une vision de l'intérieur du corps est constamment représentée :

Quand l'enfant grand Gagnon s'immobilise tout près du plus long de mes cousins Perron, je n'ai dans la tête que mon tas que j'imagine avec force lui sortant de la bouche, mon tas dans la signification de son mot d'heurque prêt à jaillir comme un flux d'immondices dont tous ceux qui sont me verront couvert. (*M*, 56)

Cependant, les personnages vacillent-ils eux-mêmes entre deux types de représentation qu'ils condensent, c'est-à-dire des êtres de chair soumis à la nécessité des besoins corporels — tout ce qui a trait à la nourriture, à la sexualité, à la défécation — et des êtres, au contraire, affranchis des contraintes de la chair, « *des actes du drame corporel*⁷⁸ ». Ainsi le personnage de Bouchard

⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, p. 36.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 316. L'auteur souligne.

est fait de mots, de paroles, et pourtant son rapport au corps est crucial. À ce sujet la veuve dira à ses fils :

Et maintenant je sais bien que ce sont des histoires qu'il vous faut pour vous donner le sentiment de respirer. Mais d'où vient que vous êtes obligés de respirer? Une nouvelle année qui commence, et je souhaite rien, j'ai tout vécu ce qui se mange. Ça va finir, on va finir par éprouver plus rien. Rapport au corps usé, son poids de fatigue. Le repos. Mais je suis au centre, hein, ç'arrête jamais d'arriver, on dirait. Les histoires. Discours. Tout vécu dans la mort des autres. Jamais de plaisir sauf un frémissement de temps en temps, une pensée assez belle pour faire marcher les glandes. Toujours sur le bord de tomber, dans ce fauteuil à roulettes, mettez-moi de niveau, faut que je me crispe du ventre et ça me fatigue. Qu'est-ce que vous attendez? Qu'est-ce que vous attendez? (PA, 121)

Tandis que c'est à partir du corps que les personnages s'expriment, c'est aussi à propos de ce dernier qu'ils échangent. Alors que la veuve questionne ses fils sur la nécessité de respirer, par le fait même elle remet en cause leur existence en tant que personne et les fait voir en tant que personnage de mots : « je sais bien que ce sont des histoires qu'il vous faut pour vous donner le sentiment de respirer. Mais d'où vient que vous êtes obligés de respirer? » La veuve sort ainsi de la diégèse en remettant en cause l'existence de ses fils et, par répercussion, questionne sa propre existence. Pourtant, dans un esprit contradictoire, l'actrice qui dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, incarne la veuve manchée, formule la réplique « vous vivez dans des corps et vous l'ignorez » (LFP, 74) laquelle est dirigée vers les orphelins de père.

Selon l'expression célèbre de Valéry définissant les personnages comme des vivants sans entrailles, les personnages de Bouchard, dans un rapport paradoxal qui les éloigne de la typologie de la personne sont pourtant représentés du point de vue de leurs entrailles, ils sont vus à partir du dedans :

veuve manchée
[...] les paroles, et ce sont des gaz qui empestent la place. J'en ai plein la robe, vous sentez rien, j'en ai plein la robe de la marde, de la vraie marde de viarge de mort de marde. C'est en train de me traverser le bois. (PA, 120)

C'est ainsi que nous dirons que les textes de Bouchard sont construits autour de contradictions où l'antithèse, thème cher au baroque, trouve toute son expansion. Le déguisement, le mensonge, la folie, le rêve, le sommeil et la mort sont des thèmes très présents dans l'œuvre de Bouchard, lesquels transmettent une représentation de l'incertitude et du chaos. Ainsi, ils permettent d'énoncer l'inconstance, l'ambivalence, la métamorphose qui s'exprime de manière particulière à travers les personnages.

En proie à un étiolement identitaire, le personnage de Bouchard est multiple, indéfini, morcelé, Chimère, démembré, à la fois mort et vivant :

Je suis celui demain qui sera, je suis celui qu'on retrouvera, je suis celui dont on dira qu'il eut pour pères tout un troupeau, je suis celui dont on cherchera la tête de veau, je suis le bras aimant de ma mère, je suis l'étrangleur au fil blanc, je suis le dernier né du premier jour de l'an prochain, je suis l'attendu, l'espéré, le fêté de fin juin, le noyé de fin mai, le découvert d'avril, le tombé de mars, ça devrait aller comme ça. (*PA*, 85)

Semblant emporté dans un tourbillon, le personnage qui s'énonce évoque sa mort et son démembrement : « je suis celui dont on cherchera la tête de veau ». Aussi, la figure de l'être hybride s'exprime par l'idée même d'une tête de veau et d'un bras de mère qu'actualise le verbe être : « je suis le bras aimant de ma mère ». Ensuite, la multiplication s'affiche par la diversité des qualificatifs : « je suis l'étrangleur au fil blanc, je suis le dernier né du premier jour de l'an prochain, je suis l'attendu, l'espéré, le fêté de fin juin, le noyé de fin mai, le découvert d'avril, le tombé de mars ». Ainsi, être tout à la fois simultanément ou parallèlement est une caractéristique des personnages d'Hervé Bouchard.

À cet égard, la didascalie initiale du troisième tableau de *Parents et amis* illustre cette idée selon laquelle l'identité singulière est secondaire : « Dans l'église entourée d'échafauds des Saints-Tombés-du-Toit-du-Temple, les figurants sont assemblés. On en compte une centaine, ils portent des manteaux, ils dorment, ils sont debout, ils s'évanouissent à cause de la chaleur, ils sont à genoux, etc., ce qu'ils font importe assez peu pourvu qu'ils bougent et que de temps en temps l'un tombe. » (*PA*, 155) *Figurants*, ces personnages nommés rappellent la question du pantin. En effet, comme le texte le mentionne « ce qu'ils font importe assez peu » et même, sera-t-on tenté de croire, ce qu'ils sont importe encore moins dans la mesure où ils figurent au lieu d'être. Ostentatoires, ils se présentent davantage comme des éléments du décor. L'incipit de *Parents et amis* : « Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée. Quand les *persons* parlent, ils disent et on voit » (*PA*, 11) impose également, de manière explicite, cette idée selon laquelle les personnages tiennent ce rôle de peindre par l'exemple l'imaginaire de la communauté. En d'autres mots, les *persons* figurent la collectivité, par leur présence en tant que « figurants », et par leur énonciation en tant que « *persons* ». Tandis que Daniel Canty affirmait : « Comme chez Shakespeare ou Faulkner, des personnages verbomoteurs se fondent à la trame de son langage. Entièrement présents à la parole, ils sont sans intériorité autre que celle de la langue

qui leur donne lieu⁷⁹ », nous croyons que les personnages de Bouchard, s'ils ne sont présents que par leur parole, laissent abondamment présager de leurs mouvements intérieurs, et ce tant au niveau émotionnel qu'au niveau corporel.

Dans un esprit de retournement, de multitude où s'entrechoquent des conceptions éloignées, voire opposées, la présence des êtres hybrides et des Chimères tend à amener le lecteur dans le territoire du merveilleux et du fantastique ou du moins dans un monde où l'irréel se conçoit. « La chimère, rappelle Bernard Andrieu, n'est pas une métamorphose interne du corps, mais un corps complexe. La chimère nie moins la forme du corps qu'elle n'interroge par sa présence sur la constitution et sur l'origine de l'identité corporelle⁸⁰. » De sorte que, composés d'éléments hétéroclites, les personnages nous paraissent d'un côté complètement fantasmagoriques et de l'autre pleinement de chair.

Ainsi, en regard des personnages, l'esprit baroque qui se manifeste dans l'œuvre de Bouchard n'est pas seulement formaliste comme dans le Nouveau Roman où le personnage n'est qu'une question de forme. C'est dire que ses œuvres font place à la fois à un discours déconstructiviste sur les personnages, lesquels paraissent ne pas être, pourtant de manière complètement paradoxale, ces derniers semblent à l'inverse être à outrance; ceci étant véhiculé dans le texte par toute la matière corporelle et grotesque qui occupe une place centrale dans l'histoire. En effet, il est constamment question d'être un corps, et de vivre avec ce corps, lequel fait pourtant tout aussi constamment défaut aux personnages d'Hervé Bouchard. Ainsi, comme nous avons pu le voir, au niveau élémentaire de l'œuvre, les personnages concourent à transmettre le principe du mouvement agissant comme des marqueurs qui témoignent de l'inconstance qui se retrouve dans les œuvres. Ces derniers, en étant déconstruits, hétéromorphes, désarticulés, participent à une incertitude diégétique propre au baroque que relaye et érige le système onomastique qui les désigne.

⁷⁹ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 67.

⁸⁰ Bernard Andrieu. (1998). « Incarner la Chimère ». Dans Patrick Baudry (dir.) et al., *Corps, art et société : chimères et utopies*. Paris : L'Harmattan, p. 81.

CHAPITRE II

UNE ONOMASTIQUE BAROQUE

Nous sommes les riverains du temps. Chaque sensation sera inscrite sur le registre infini des eaux qui vont, chaque geste d'homme sera inscrit sur le registre infini des eaux qui vont, chaque événement sera inscrit en ligne auprès des noms qui sont sur le registre infini des eaux qui vont, et les paroles de ceux qui sont seront ces eaux qui vont. (M, 73)

— Hervé Bouchard

L'importance de nommer traverse l'œuvre de Bouchard. Dès les premières pages de *Mailloux*, il est d'emblée question de l'interpellation et du nom : « Ç'a commencé par des appels qui n'avaient rien d'anonyme, bien au contraire, il s'agissait toujours de dire un nom. » (M, 12) Cette importance de la nomination est soulignée une fois de plus lorsque le narrateur explique le fonctionnement du « Jeu de ballon au poteau des crucifiés » où il s'agit de crier un nom, et ainsi, de convoquer un joueur : « On lance un ballon dans les airs. Celui qui lance le ballon dans les airs, en même temps il crie, il crie un nom, il crie bien fort le nom. Et le crié dont le nom est dans les airs faut qu'il attrape le ballon tout de suite avant qu'il retombe. Pendant que le crié court sous le ballon, les autres, les pas nommés, ils courent aussi loin que possible du crié pis du ballon, O.K. ? » (M, 20) Cet extrait place en son centre la question du nom en délimitant de manière précise « les pas nommés » et celui au contraire qui est « le crié dont le nom est dans les airs ». Nous pouvons voir dans l'évocation de « la manière d'aller chercher quelqu'un » (M, 12) ou dans l'explication du « jeu de ballon au poteau des crucifiés » (M, 20) deux occasions dont se saisit le récit pour traiter, de manière métaphorique, de l'importance du cadre onomastique dans les œuvres de Bouchard. Nous prenons ainsi acte de comment, au sein même de la diégèse, une attention toute particulière est portée sur ces questions. Alors que l'orphelin de père numéro deux nous rappelle, lors du troisième tableau, que « les noms sont des tares auxquelles il faut s'habituer [...] » (PA, 102), la veuve manchée, au tout début du drame, avance que c'est par le fait de nommer que les choses prennent forme :

veuve manchée

[...]Je suis pas plus là qu'elle, je suis même pas avec moi, j'ai trop de peurs à nommer, j'ai trop de peurs à nommer, ça s'arrêtera pas. Et chaque fois que je dis quelque chose, je parle. Et je parle, et chaque fois je dis quelque chose et ça me fait une peur de plus et je vois et ça me fait peur. C'est comme un don qu'on me fait. Dans le noir où il y a tout à craindre. (*PA*, 32)

Nommer c'est ainsi une façon de faire apparaître les choses : « chaque fois que je dis quelque chose [...] ça me fait une peur de plus ». C'est aussi ce que relatera le personnage de l'appariteur dans le *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* au tout début de la scène d'exposition : « Le rapport entre la chose et son nom, c'est ce que chacun doit établir. » (*LFP*, 14)

S'il est intéressant d'examiner en profondeur l'onomastique des œuvres d'Hervé Bouchard, c'est qu'elle contribue largement, en tant que système, à produire l'effet d'oscillation qui se décèle dans ces œuvres. La « fluctuation dans la nomination est généralisée chez Bouchard⁸¹ » stipule Louis-Daniel Godin. En conséquence, l'étude du système onomastique constitue un champ d'analyse propre à nous fournir plusieurs indications pertinentes sur la poétique de cet auteur et des rapports qu'elle entretient avec l'esthétique baroque. Rappelons que « l'onomastique [...] est une branche de la lexicologie qui traite des noms propres de lieux (toponymes) et de personnes (anthroponymes). Par extension ce terme désigne toute réflexion sur l'origine appellative des noms propres⁸². » Or, alors que « les énoncés linguistiques sont l'objet d'une double relation de dénotation (rapport du mot à l'objet) et de signification (rapport du signifiant au signifié), les sémanticiens ne reconnaissent en général aux noms propres que la seule relation de dénotation⁸³. » Néanmoins, comme nous en ferons la démonstration, dans les œuvres de Bouchard les noms que portent les personnages les définissent. Tandis que « trois fonctions du nom propre — identifier, classer, signifier — se présentent dans le texte romanesque⁸⁴ », le rôle identificatoire des noms des personnages agit, à plusieurs égards, de façon détournée dans la prose de Bouchard. Comme le spécifie Eugène Nicole : « Il est évident que les noms propres romanesques ont pour but, comme c'est le cas dans tout ensemble d'individus, d'assurer l'identification des membres du groupe et la

⁸¹ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, op. cit., p. 113.

⁸² François Rigolot. (1996). « La lecture du nom propre : histoire et théorie ». Dans Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) et Martine Léonard (dir.), *Le texte et le nom* (p. 11-21). Montréal : XYZ, p. 11.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁴ Eugène Nicole. (1983). « L'onomastique littéraire ». *Poétique*, (54), 233-253, p. 235.

continuité de cette référence dans le procès de la narration⁸⁵. » Or, nous constatons que les signifiants onomastiques ne sont pas toujours immuables dans les œuvres de Bouchard. Si un nom complet et morphologiquement conforme à la langue — l'union d'un nom et d'un prénom — n'est pas le propre des personnages de Bouchard, une propension à ne pas avoir de nom fixe est fréquente.

En observant comment le système onomastique structure l'instabilité qui émane des récits de Bouchard, nous verrons aussi comment l'ordonnement des personnages influe à son tour sur leur dénomination. En ceci l'onomastique des récits de Bouchard rappelle le *fluctus*, concept baroque qui est en adéquation avec Protée, dieu multiforme et emblème par excellence de l'homme baroque. La désignation de « flot » pour traiter des enfants dans les œuvres d'Hervé Bouchard l'évoque par ailleurs de manière indirecte.

C'est donc par le biais de trois critères, que sont la multiplication, l'inconstance et l'absence du nom, que nous observerons comment la convention onomastique des récits de Bouchard a la propension à transmettre l'oscillation même de leur identité. Nous verrons ainsi comment, au niveau structurel de l'œuvre, l'instabilité est aussi figurée de telle sorte que notre analyse passera du niveau élémentaire de l'œuvre — celui de la fable et des thématiques que nous avons explorées au premier chapitre à travers une étude du personnage en morceaux — pour s'attarder cette fois-ci à la strate structurelle du texte bouchardien et plus particulièrement à sa structure onomastique.

2.1. La « mise en nom⁸⁶ »

Si, comme nous l'explorons, le matériel onomastique joue un rôle significatif dans les œuvres de Bouchard, ceci s'observe par le fait que ses récits procèdent à une « mise en nom » tel que l'entend Martine Léonard. De fait, ceux-ci portent presque exclusivement des titres au nom du personnage principal, en ordre de parution : *Mailloux*, *Harvey*, *Numéro six*, *Le père Sauvage*. Comme le mentionne Martine St-Pierre à la suite de Martine Léonard : « Nommer

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Martine Léonard. (1980). « Noms propres & illusion réaliste : Balzac à Zola ». *34/44*, (7), pp.81-91, p. 82.

un personnage, c'est faire sortir de l'anonymat, du néant, un individu et fixer à l'histoire une origine. En ce sens, le Nom a d'abord une fonction indicative. C'est par la suite dans la répétition du Nom que le déroulement des événements pourra être perçu dans sa cohérence, la récurrence et la stabilité du Nom étant des facteurs de lisibilité⁸⁷. » La « mise en nom » est ainsi un principe qui fédère la plupart des récits de Bouchard. En effet, nous constatons que les incipits se ressemblent en ceci qu'ils débutent pratiquement tous par une présentation du personnage éponyme :

MAILLOUX

J'ai été Jacques Mailloux, comédien de naissance, enfant sans drame, dehors tout le temps.
(*M*, 5)

NUMÉRO SIX

J'ai porté le numéro six sans savoir que ça comptait. (*N6*, 4)

HARVEY

Tout le monde m'appelle Harvey. Mon histoire commence après l'hiver, à l'époque du premier printemps.

LE PÈRE SAUVAGE

Mon père Sauvage est propriétaire d'un beau grand terrain. (*PS*, 6)

Notons que *Le père Sauvage* est le seul de ces récits à être narré par un narrateur homodiégétique, mais non autodiégétique. Selon Eugène Nicole « La fonction de l'éponymie est de donner un sens à un nom qui est censé n'en pas avoir, c'est-à-dire de trouver en lui un ou deux noms cachés, par hypothèse pourvue de sens⁸⁸. » De sorte que, lorsque Bouchard fait paraître *Mailloux*, c'est d'abord un anthroponyme relativement convenu qui fait office de premier contact avec son lectorat. Or, nous verrons que cette éponymie n'est pas toujours garante, comme l'on pourrait être tenté de le croire, d'une adéquation entre un personnage et un nom. Ce qui est cependant plus certain c'est que le nom propre « Mailloux » ait une fonction focale alors que le récit s'intitule comme le personnage central et que l'incipit est précisément centré sur la présentation de celui-ci.

⁸⁷ Martine St-Pierre. (1987). « Le bruit des noms ». *Études françaises*, 23(3), pp.99-112. doi : <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/035730ar>, p. 106.

⁸⁸ Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *op. cit.*, p. 247.

2.2. La multiplication du nom : « le même et pas un seul » (*M*, 94)

Alors que par son titre *Mailloux* paraît une œuvre conventionnelle, celle d'un personnage dont on nous contera l'histoire, le système onomastique a pour conséquence de mener, dès les premières lignes, vers d'autres horizons. Tandis que le narrateur autodiégétique Jacques Mailloux nous relate « sa première échappée », c'est -à-dire le tout premier chapitre du roman, il fait précéder le pronom supposé l'identifier de son propre nom (Jacques Mailloux) comme si ce « je » ne le désignait pas assez distinctement : « Jacques Mailloux j'allais à quatre pattes aussi vite que je le pouvais » (*M*, 5). Ce procédé aura par ailleurs plusieurs récurrences dans le récit : « Mailloux moi » (*M*, 22), « Jacques Mailloux je lui ai crié » (*M*, 25), « Pourquoi ris-tu, Bène d'onze, j'ai dit Mailloux » (*M*, 25), « Donne-lui quelque chose, je dis Mailloux » (*M*, 45), « Mailloux m'accroupissant, je commence » (*M*, 56), « Jacques Mailloux je les regarde » (*M*, 58), « Jacques Mailloux j'occupais alors une place de meilleur ami dans la vie de Cerise » (*M*, 70). Si au premier abord le nom ainsi apposé près du pronom sujet permet de préciser le lien anaphorique qui lie ensemble nom et pronom, il est aussi à comprendre comme une forme phraséologique semblable aux formulations d'affirmation solennelle de type : Je, moi, Jacques Mailloux. Cette pratique de surenchère désignative que nous retrouvons dans certains cadres officiels permet à un sujet de parler de soi comme d'un autre, c'est-à-dire en faisant usage de pronoms à la troisième personne du singulier. En conséquence, ces formules autodésignatives tendent, tout en gardant un caractère personnel, à objectiver les propos en les transmettant à la fois à la première personne et à la troisième personne. Ainsi, dans le cadre de *Mailloux* nous croyons qu'elles contribuent à l'ambivalence de la voix narrative qui chancelle dans tout le récit entre une posture autodiégétique et omnisciente, élément non négligeable du récit et sur lequel conséquemment nous aurons l'occasion de revenir.

De plus, cette fonction de renforcement anaphorique constitue aussi une manière de désigner le corps du personnage comme une chose très spécifique, très particulière et qu'il aurait « en propre » : « mon autre main de Mailloux » (*M*, 23), « il se noie l'Mailloux et se le gomme bien avec des tas mous de merde. » (*M*, 33), « tête baissée de Mailloux » (*M*, 58), « dans mon œil de Mailloux d'alors » (*M*, 82), « mon poitrail de Mailloux » (*M*, 82), « mon corps de Mailloux » (*M*, 47 et 52). Nous voyons dans cette pratique une manière d'attester l'attache à ce corps qui par ailleurs se présente comme un élément problématique pour le

personnage. C'est ce corps qui, le trahissant à plusieurs reprises dans le récit, engendre la honte et ordonne la progression du roman par l'évocation de divers souvenirs traumatiques du personnage. Dès lors, dans un rapport toujours métonymique, le nom de Mailloux se trouve placé de telle manière à désigner davantage son corps que sa personne : « je m'enfonce tout l'Mailloux dans ce qui reste de mon chocolat » (*M*, 83), « je me suis renversé tout l'Mailloux dessus en équilibre sur la tête » (*M*, 8).

Si comme nous l'avons vu le pronom personnel « je » ne suffit pas à désigner le personnage éponyme comme sujet, et ce, notamment en raison d'une multiplication et d'une généralisation du nom propre de Mailloux dans le récit, un sort semblable est également attribué à l'anthroponyme. En effet, une surutilisation du patronyme Mailloux se construit au fil de l'œuvre et celle-ci débute avant tout par la dénomination de sa famille. Le narrateur désignera d'abord sa mère comme « sa mère Mailloux » (*M*, 5) puis comme « la mère Mailloux » (*M*, 7), phénomène qui sera répété lorsqu'il sera question de son père « mon père Mailloux » (*M*, 31) ou « le père Mailloux » (*M*, 7). Notons que ce changement de perspective — « le » versus « mon » ou « sa » versus « la » — s'explique en partie par une ambiguïté de la voix narrative qui traverse entièrement l'œuvre.

C'est dire que la narration dans *Mailloux* chancèle constamment entre la première et la troisième personne, ceci se concrétisant parfois dans un même segment :

Jacques Mailloux ne l'imagine pas, il ne croit pas sa mère de ce monde où les corps ont vissées à leur tronc des têtes qui jouissent. Mon père Mailloux semble détester la caresser, il ne la lèche pas non plus, ils ne sont pas discrets, plutôt ils sont sans corps. Elle se regarde les seins parfois, elle tire le col de sa robe et elle se regarde dedans. Jacques Mailloux ne sait pas la raison de ce geste. (*M*, 32)

Passant d'une formulation à la troisième personne : « Jacques Mailloux ne l'imagine pas » ou encore « Jacques Mailloux ne sait pas la raison de ce geste », le déterminant possessif de la proposition « Mon père Mailloux semble détester » lève le voile sur l'identité « faussement » hétérodiégétique de la narration. Nous postulons que cette articulation résulte d'une formulation cherchant à faire transparaître une voix qui parle d'elle-même à la troisième personne, *modus operandi* exprimant une dualité de l'identité narrative qui a cours dans tout le roman. Dominique Garand analyse l'hétérogénéité de l'ethos narratif dans *Mailloux* comme étant le résultat d'une « division de l'instance narrative elle-même, [d'une] versatilité, [d'une] double altérité de "l'autre que soi" et de "l'autre en soi", vécue sur le mode de la

contamination⁸⁹ ». Nous partageons cette lecture, croyant que nous sommes dans la situation d'un Mailloux qui se parlerait à lui-même comme à un autre. Dans le même ordre d'idée, Louis-Daniel Godin avance qu'« [...] il est question d'un sujet qui s'adresse à l'enfant en lui. C'est l'enfance comme survivance dans l'adulte que la narration cherche à exposer, l'enfance comme éternel présent⁹⁰ ». Il ajoute aussi : « En fait, tout se passe comme si le je de “Mailloux quarante” (*M*, 37) s'adressait à “l'enfant Mailloux” pour qu'il prenne la parole avec lui⁹¹. » Si, comme nous le croyons aussi, la narration témoigne de cet échange entre un Mailloux adulte et un Mailloux enfant, elle est également la preuve d'une hétérogénéité narrative et d'un personnage duplice : « Non seulement la narration est-elle consciente de la survivance de l'enfant en l'adulte, mais elle fait de la superposition du présent de l'enfance et du présent de l'énonciation un motif de l'écriture bien visible et avoué, où l'on se plaint “d'être à la fois Mailloux Jacques et je moi dans les phrases d'écriture à chaque passage de la boue qui est” (*M*, 36)⁹². » Mailloux paraît ainsi avoir un caractère bifide et par conséquent être le lieu d'une dualité ontologique.

À l'instar d'une structure narrative qui reconduit l'aspect fragmentaire du personnage, la convention onomastique non seulement prolonge la division du sujet, mais également traduit une multiplication de celui-ci. Ainsi, en dehors de « tous les Mailloux de la maison » (*M*, 14) dont ce « Mailloux sans nombre (qui ne compte donc pas) qui zigotait dans l'avenir de l'à peine visible ventre au-dessus du con de Mailloux mère » (*M*, 85), autres parents et amis se voient aussi être désignés par l'anthroponyme qui figure sur la première de couverture. En effet, outre la famille immédiate de Mailloux, nous rencontrons dans le texte : « un oncle Mailloux » (*M*, 19), « une cousine Mailloux » (*M*, 19), « un fils Mailloux tombé du quai » (*M*, 35), « un aïeul Mailloux » (*M*, 56), « une Mailloux par alliance, repêchée du fond de la rivière » (*M*, 35), « un gars Mailloux parti en Grèce » (*M*, 35), « un Mailloux de cent jours » (*M*, 77), « tous les Mailloux qui sont alors » (*M*, 77) et enfin, versant dans le domaine animal : « un chien

⁸⁹ Dominique Garand. (2018). « Discours d'autrui et ethos narratif ». Dans Galia Yanoshevsky (dir.), *Éthique du discours et responsabilité. En hommage à Roselyne Koren* (p. 159-182). Limoges : Lambert Lucas, p. 162.

⁹⁰ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), *op. cit.*, p. 66.

⁹¹ *Ibid.*, p. 77.

⁹² *Ibid.*, p. 78.

Mailloux craintif du canot » (*M*, 35). C'est ainsi dire qu'à peu près tout et n'importe qui en vient à s'appeler Mailloux dans ce récit éponyme où ce nom propre « apparaît à 480 reprises exactement⁹³ ». C'est pourquoi, de la surabondance de l'emploi de « Mailloux » découle une impossibilité à distinguer les personnages. De sorte que, à certaines occasions dans l'œuvre, le nom de Jacques Mailloux se trouve parfois précédé de l'article défini « le ». Comme nous distinguerions un objet d'un autre, l'article défini devant le nom de Mailloux signale le besoin de singularité tout comme il témoigne à la fois de l'indistinction qui entoure la désignation du personnage : « Puis les pensées ensuite qui viennent et libèrent le Mailloux. » (*M*, 42), « le Mailloux n'avait jamais snapé avec autant de force » (*M*, 44), « le Mailloux meurtrier » (*M*, 55), « tu ne t'arrêteras pas le Mailloux à ressort » (*M*, 93). De telle sorte que cet emploi du déterminant devant le nom crée un jeu onomastique dans lequel s'inscrit un rapport entre ce qui est singulier et ce qui est pluriel, mais aussi entre le propre et le commun. Cela traduit donc une mise à l'épreuve de l'idée même de famille.

Si le prénom Jacques permet a priori de distinguer le personnage principal de toutes les autres figures parcourant l'œuvre qui se désignent par le nom de Mailloux, un passage prenant place à la fin du roman vient rompre ce repère. En effet, alors que tout au long du récit le prénom sert de seules balises marquant la distinction du personnage-narrateur, le chapitre « Où l'on voit Jacques Mailloux dans un arbre à divers moments ; le frère dans son harnais ; Dèches ; imagination morte ; les coups d'arbre à zouigne » (*M*, 91) vient requestionner cette adéquation mise au premier plan par l'incipit du roman. Dès lors, pendant que Jacques Mailloux se trouve sur la branche d'un arbre convoité par d'autres, il nomme 150 fois le prénom « Jacques » :

Dans l'arbre à mort te voilà debout sur une branche dénudée [...]. Tu ne t'arrêteras pas le Mailloux à ressort, tu ne t'arrêteras pas. Mais derrière toi il y a une file d'autres qui en veulent de la branche à zouigne. On les connaît les Payne et Ouelle et Pouque et consorts. Remplis le sentier passant sous l'arbre de noms et de nombres, Jacques Mailloux, Jacques Cousin, Jacques Parent, Jacques Voisine, Jacques Pelletier, Jacques Chassé, Jacques Routhier, Jacques Tremblay, Jacques Brisson, Jacques Fillion, Jacques Perron, Jacques Néron, Jacques Caron, Jacques Dallaire, Jacques Girard, Jacques Pomerleau, Jacques Fortier, Jacques Labrecque, Jacques Lamarche, Jacques Laforte, Jacques Laprise, Jacques Letarte, Jacques Lépine, Jacques Lafrance, Jacques Poitras, Jacques Petit, Jacques Potvin, Jacques Allard, Jacques Achard, Jacques Bouchard, Jacques Simard, Jacques Marceau, Jacques Rousseau, Jacques Bilodeau, Jacques Gaudreault, Jacques Arseneault, Jacques Martineau, Jacques Auclair, Jacques Allaire, Jacques Lambert, Jacques Leclerc, Jacques Minier, Jacques Ainsley, Jacques Gagné, Jacques Harvey, Jacques Belley, Jacques Sauvé,

⁹³ *Ibid.*, p. 127.

Jacques Landry, Jacques Denis, Jacques Patry, Jacques Boily, Jacques Archambeault, Jacques Barbeau, Jacques Bordeleau, Jacques Dionne, Jacques Côté, Jacques Fortin, Jacques Langevin, Jacques Riverin, Jacques Poulin, Jacques Boivin, Jacques Asselin, Jacques Cantin, Jacques Desbiens, Jacques Rioux, Jacques Maltais, Jacques Roy, Jacques Langlois, Jacques Lavoie, Jacques Gingras, Jacques Dion, Jacques Bergeron, Jacques Lamontagne, Jacques Jomphe, Jacques Paquet, Jacques Guérette, Jacques Rathé, Jacques Audet, Jacques Blanchette, Jacques Barrette, Jacques Bellemare, Jacques Savard, Jacques Lessard, Jacques Roberge, Jacques Laberge, Jacques Émond, Jacques Grenon, Jacques Gagnon, Jacques Tapin, Jacques Aubin, Jacques Couture, Jacques Bélanger, Jacques Saulnier, Jacques Saint-Gelais, Jacques Gervais, Jacques Fournier, Jacques Murray, Jacques Tardif, Jacques Otis, Jacques Voyer, Jacques Lalancette, Jacques Pageau, Jacques Imbeault, Jacques Turcotte, Jacques Pouliot, Jacques Pilote, Jacques Gilbert, Jacques Hébert, Jacques Beaulieu, Jacques Lemieux, Jacques Turbide, Jacques Huot, Jacques Gravel, Jacques Morin, Jacques Lapointe, Jacques Larouche, Jacques Boulianne, Jacques Rainville, Jacques Sasseville, Jacques Villeneuve, Jacques Gauthier, Jacques Racine, Jacques Desgagné, Jacques Castonguay, Jacques Cormier, Jacques Bérubé, Jacques Lemay, Jacques Bédard, Jacques Lévesque, Jacques Lefebvre, Jacques Ménard, Jacques Thibeault, Jacques Perreault, Jacques Blackburn, Jacques Corriveau, Jacques Deveau, Jacques Lajoie, Jacques Vaillancourt, Jacques Truchon, Jacques Hudon, Jacques Pedneault, Jacques Boudreault, Jacques Dufour, Jacques Corneau, Jacques Brassard, Jacques Collard, Jacques Boucher, Jacques Chouinard. Défile-moi ça jusqu'au bout de la terre, traduis, inonde, féminise, donne aux Jacques tous les prénoms, fais des Mailloux de tous les noms, qu'on soye tous, le même et pas un seul. Mailloux dans l'arbre et zouigne et zouigne, dépêche. (*M*, 91–93)

Il est ainsi question de faire des Mailloux de tous en attribuant à tout un chacun le prénom de Jacques. Mais plus encore, comme l'énonce le texte, il s'agit d'être « tous, le même et pas un seul ». On comprend alors qu'il y a là une volonté de s'extraire de l'individualité, d'être à la fois un tout et un seul. En parcourant de plus près la liste des « Jacques », on peut y voir un parallélisme avec la spirale. Débutant par le centre, soit par l'évocation du personnage principal « Jacques Mailloux », s'en suit celle de « Jacques Cousin ». Puis, nous éloignant peu à peu du cercle familial, on réfère ensuite à « Jacques Parent » et « Jacques Voisine ». Suivant cette logique spiroïdale, la condition de « Jacques » s'étend d'abord à ses proches, « cousin » et « parent », pour ensuite se commuter au voisinage et enfin à tous : « jusqu'au bout de la terre ».

Ce passage permet d'exhiber l'expression d'exacerbation du nom où l'on en vient à oublier la fonction de désignation qu'occupe ce dernier. Le lecteur se voit alors contraint d'accepter qu'il ne pourra véritablement savoir qui est Mailloux. Se profile l'idée selon laquelle le nom est détaché de sa capacité à singulariser. Il est ainsi sans sens fixe ou définitif alors que le texte souligne « traduis, inonde, féminise ». C'est donc dire que le nom n'est que costume, appareil, au final, ni plus ni moins que l'ostentation de syllabes dont l'agencement est, en définitive, sans trop d'importance. On saisit alors que « donne aux Jacques tous les prénoms »

sous-tend l'idée que le prénom Jacques comme le nom de Mailloux est l'égal de n'importe quel autre prénom ou nom, lesquels peuvent être indéfiniment substitués.

Conséquemment, l'œuvre ayant comme point de départ un nom conventionnel — « Mailloux » — apparaît, au fil des *histoires de novembre et de juin*, se transformer en un récit plurivoque. On comprend qu'être Jacques Mailloux est de l'ordre d'une condition humaine — celle de vivre avec la honte — et le passage des « coups d'arbre à zouigne » permet de mettre au jour le sens que le récit attribue à ce nom. En effet, la valeur dénomminative que revêt le nom de Mailloux — laquelle, nous y reviendrons, est associée à « mouillure » — apparaît alors se dessiner et c'est pour cette raison que le récit s'offre, comme nous l'avions mentionné, telle une « mise en nom ». Mailloux est plus que le simple nom du « comédien de naissance, enfant sans drame » (*M*, 5) que nous présente l'incipit, dans un rapport métonymique, il devient une manière de nommer un ensemble indéfini de gens contribuant, par le fait même, à la polysémie du récit. S'affranchissant des repères supposant qu'à un nom s'associe un personnage, le lecteur en vient à se demander qui est Jacques Mailloux. En lien avec le *fluctus*, le rapport métonymique se voit ainsi diffus de telle sorte que s'exprime la conception de l'être protéiforme baroque : un être qui se veut plusieurs : « le même et [pourtant] pas un seul ».

Vois tous les mots mouilloux te tromper
(*M*, 36)

– Hervé Bouchard

À cette apparence déconstructiviste du nom, où « Mailloux » en vient à représenter une manière d'être plutôt qu'un personnage, s'arrime la structure de l'œuvre qui calque la forme d'un antiroman d'apprentissage⁹⁴. De la « première échappée » à quatre pattes de Jacques Mailloux jusqu'à « Mailloux quarante » (*M*, 37), tout le roman tend à nous montrer comment le personnage se construit paradoxalement en se déconstruisant à travers des événements qui suscitent chez lui le sentiment de honte : « Chaque soir et chaque matin de l'enfant Mailloux jusqu'à Mailloux quarante, au bord d'un précipice la nuit tombant dans un lit mouillé au

⁹⁴ Nous reviendrons sur cet aspect dans notre troisième chapitre dans la section « L'éparpillement dans la forme ».

réveil. » (M, 37) Si comme le précise Martine St-Pierre il existe un « déterminisme du Nom⁹⁵ », une signification au nom propre de « Mailloux » s'élabore au fil du récit et cette dernière est dictée par la honte qui se colle à son nom autant que l'urine à sa peau : « je n'ai pas senti l'urine sortir de moi, elle est déjà vieille et froide, c'est encore très vif cette sensation du drap froid contre ma peau » (M, 104). Voilà pourquoi la mère Mailloux, dans la saynète avant le départ de Mailloux « au camp fait pour, oui, sa honte avec lui » (M, 58), dira : « Mailloux Jacques, me crie-t-elle, Mailloux de Mailloux, reste pisser ici. Ne pars pas. Les nuits du camp n'apporteront que la honte sur notre nom. Pisse parmi les tiens, qui sauront garder ton secret. » (M, 51) Comme l'affirme Grivel, « le nom propre *renforce* l'ensemble signalétique du texte et s'en trouve lui-même *renforcé*⁹⁶ ». Le sens que le nom acquiert est ainsi une construction qui s'édifie à travers l'œuvre et « le déterminisme du nom s'inscrit moins comme une donnée préalable que comme une construction du roman : “le personnage a à devenir lui-même”⁹⁷ ». Qui est cet enfant sans drame et que signifie son nom? Ce sont des questions qui trouveront des pistes de réponse dans le récit qui se referme par ailleurs sur des interrogations d'ordre existentielles : « Alors/ Je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six,/ Font six. » (M, 110)

Ainsi, les *histoires de novembre et de juin* se présentent comme des souvenirs du personnage de Mailloux (l'adulte), qui *postmodum* explique et traduit l'essence de son nom. Grivel nous rappelle que « si le Nom est au départ “chargé” culturellement, il se voit rapidement investi de traits sémantiques plus personnels qui vont permettre de saturer le signifiant onomastique⁹⁸. » Dans le cas de Mailloux, tout le roman se charge d'établir un lien entre son nom et sa condition qui est principalement développée dans le récit comme celle d'un garçon énurétique. Mais chez Bouchard l'association des liens et des traits sémantiques qui se greffent au nom passe aussi par des jeux morphophonologiques. En effet, si nous pouvons stipuler qu'il existe une adéquation entre « Mailloux », « mouillé » et « maillot » c'est en majeure partie parce que le recours aux figures de l'allitération et de l'assonance est un trait qui trouve une constance dans l'esthétisme des textes de Bouchard. C'est notamment ce

⁹⁵ Martine St-Pierre, « Le bruit des noms », *op. cit.*, p. 109.

⁹⁶ Charles Grivel. (1973). *Production de l'intérêt romanesque un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. La Haye : Mouton, p. 136. L'auteur souligne.

⁹⁷ Martine St-Pierre, « Le bruit des noms », *op. cit.*, p. 109.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

qu'illustre un extrait tiré de la lettre que les orphelins de père écrivent à leur mère manchée dans l'un des récits du centre de *Parents et amis* :

Elle dit *mon fils mort beau, mon mien beau mort, mon mien fort bon bis mort fond beau, fond faux bord miss, mort fond beau miss, bord mot fils corps, bien faux corps bis mon tort*, et ses sœurs autour d'elle lui répondent par des chaînes de mots semblables et en y mettant des pas qui nous mêlent. (*PA*, 65)

Un jeu de commutation des consonnes *b, c, f, m* et *t* est ici mis en place. Ainsi « beau » résonne avec « bord », pendant que « mort » se reflète d'abord dans « fort » puis dans « corps », « mon » retenti avec « fond ». « Fils », quant à lui, se transmute d'une part en « faux » alors qu'on l'entend également dans « bis » ou dans « miss ». Et puis « mort » est mis en parallèle avec « tort » ; de telle sorte que, comme le mentionne le texte, nous sommes face à une « chaîne [...] de mots semblables » « qui nous mêlent ». Or, on dénote également que le nom « Beaumont », appartenant au mari de la veuve manchée, résonne dans le texte alors que s'alternent les mots « mon » et « beau ». De plus, on peut être tentée de croire que le nom du père « Beaumont » dialogue également, selon cette même logique de jeu sur les signifiants, avec le mot « tombeau », et ce, notamment parce que l'anthroponyme partage toutes les lettres de ce mot, mais surtout parce que le personnage est, de fait, couché dans un tombeau lorsque s'ouvre le drame. Comme le mentionnait Benito Pelegrin « le mot baroque, souple et ductile, est choisi pour sa diversité, la perversité polymorphe du son et du sens, pour son flou, ses contours sémantiques ou sonores estompés qui brouillent les frontières avec les autres mots, qui lui renvoient ses miroitements que l'on rêve infinis⁹⁹. » Dans le même ordre d'idée, un extrait de la « Scène de la répétition » du *Faux pas de l'actrice* permet aussi d'exposer cette récursivité de l'esthétique bouchardienne :

l'actrice
Laissez faire les *fleurs coupées des fleuristes* qui mentent.
Ils ne savent rien de ce qu'ils font. (*LFP*, 72)

l'actrice
Laissez faire les *cœurs découpés des pleuristes*. (*LFP*, 73)

l'actrice
Doutez des *pleuristes*.

l'actrice
Les affaires, les malheurs, les cahiers des *choristes* qui chantent. (*LFP*, 74)

⁹⁹ Benito Pelegrin. (1985). *Éthique et esthétique du baroque; l'espace jésuitique de Baltasar de Gracian*. Paris : Actes sud, p. 45.

l'actrice

Laissez braire l'épeleur de poupées défloriste qui bande. (*LFP*, 74)

Dans ces diverses répliques contiguës du personnage de l'actrice, « les cœurs découpés des pleuristes » répondent aux « fleurs coupées des fleuristes » puis aux « cahiers des choristes » et enfin à « l'épeleur de poupées défloristes ». Alors que se dénote une allitération qui se construit des consonnes *d, f* et *p*, se dessinent également au moins trois groupes de morphèmes qui produisent un rapport d'assonance harmonique.

D'abord, nous avons « laissez faire » qui trouve écho dans « les affaires » ainsi que dans « laissez braire », ensuite l'ensemble « fleurs », « cœurs », « malheurs » et « épeleur », et enfin, le quatuor lexical « fleuristes », « pleuristes », « choristes » et « défloristes ». Par les figures de l'allitération et de l'assonance, se créent ainsi des réseaux de mots qui, dans un rapport d'homophonie, sont porteurs de sens. La phrase « laissez faire les fleurs coupées des fleuristes qui mentent » est alors mise en miroir avec « laissez braire l'épeleur de poupées défloristes qui bande. » Les figures de l'allitération et de l'assonance ont pour effet de mettre certains mots ou segments en parallèle, telle la paronomase, et, dans une dynamique associative, elles charrient un sens nouveau par l'adjonction d'une valeur sémantique. Ainsi, la concomitance des mots entrechoque leur portée de telle sorte que « les fleuristes » se voient comparés à « l'épeleur de poupées défloristes qui bande ». Les réseaux associatifs que mettent en place ces jeux sur les signifiants sont révélateurs d'un déplacement sémantique qui nous entraîne vers le grotesque et la satire. Cependant, parce que ces réseaux passent du coq à l'âne et font usage de néologismes, leur portée dérive aussi vers le jeu et l'absurde, les liens qu'ils instaurent sitôt balayés par d'autres, telle l'image du kaléidoscope dont nous avons fait mention lors de notre premier chapitre. Ces réseaux exposent en somme des jeux langagiers qui montrent à quel point le langage est matière malléable et dérivative.

Dans cette perspective, voyons maintenant comment, dans le récit de *Mailloux*, s'élabore une signification propre au nom du personnage éponyme. Dès les premières pages du roman, un rapport est établi entre les mots lui étant associés et l'identité du personnage. Le second chapitre de *Mailloux* s'intitulant « Où il est dit que Jacques Mailloux reçut en songe les mots qui le font » (*M*, 11) met de l'avant l'idée selon laquelle les mots le définissent : « Je [...] vois [les mots] m'embrunir d'incompréhension face à l'empêchement qu'ils font de moi » (*M*, 11).

On peut découvrir dans le récit que le nom de Mailloux, par effet de paronomase, est intégré au réseau allitératif : « Mailloux — mouillé — maillot ».

Le maillot en question est celui que porte le personnage lors de l'épisode narré au cinquième chapitre et qui, à la piscine paroissiale, le trahit alors qu'il laisse échapper ses excréments sur la roche de tous ses malheurs :

Mailloux t'allé se baigner dans l'eau verte à la piscine publique, sèche maintenant son corps enfant sur la grosse roche en face comme les autres phoques sous le couchant, une serviette sur le dos. Croit pas pouvoir se lever de la roche à cause d'une motte de merde plus dense que la roche qui tient son bout et force Mailloux à l'immobilité sinon elle sort. De toute façon elle sort, Mailloux l'a bien chaude dans le maillot. (*M*, 16)

Ce passage est significatif dans le récit dans la mesure où il évoque le traumatisme¹⁰⁰ vécu par le personnage principal à l'origine de ses problèmes d'énurésie qui fondent la trame¹⁰¹ principale du roman. Le « mot d'heurque » (*M*, 16) évoqué haut et fort par l'enfant grand Gagnon, tel un « lutteur de carnaval » (*M*, 55), retentira et hantera tout au long du récit le personnage de Mailloux. Un rapport étroit se tisse alors entre les mots « maillot » et « Mailloux ». Par ailleurs, la structure en miroir des chiasmes « Mailloux l'a bien chaude dans le maillot » ou encore de « La merde sortie de Mailloux, comment diable est-elle sortie du maillot? » (*M*, 16) renforce, par l'écho qu'ils produisent, l'établissement de ce lien allitératif.

Si Mailloux n'a « le mérite que de ce mot-là » (*M*, 38), une relation est aussi à établir entre le verbe « mouiller » et son nom : « Mailloux chaque matin dans un lit mouillé. Mailloux chaque soir au bord d'un précipice. Mailloux chaque matin dans un lit mouillé. Chaque soir et chaque matin de l'enfant Mailloux jusqu'à Mailloux quarante, au bord d'un précipice la nuit tombant dans un lit mouillé au réveil. » (*M*, 37) Comme le suggère Martine St-Pierre « la transparence morphologique [...] du nom propre s'offre à une lecture prospective de la vie entière du personnage¹⁰² ». Tout fonctionne comme si le nom du personnage avait prédéterminé son récit, ou bien si à l'inverse ses récits avaient déterminé son nom. On pourra ainsi croire,

¹⁰⁰ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), *op. cit.*, p. 59; Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰¹ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, *op. cit.*

¹⁰² Martine St-Pierre, « Le bruit des noms », *op. cit.*, p. 109.

tout comme le suggère Martine St-Pierre dans une étude portant sur l'œuvre de Zola, qu'« en accord avec le procédé de “rétromotivation” dont a parlé Pierre Guiraud, c'est alors le Nom qui engendre l'histoire¹⁰³. »

De fait, les jeux de mots basés sur le nom « Mailloux » sont multiples, de sorte qu'à plusieurs reprises nous en avons diverses déclinaisons dans le récit : « Noyade à vingt-quatre d'un gars Mailloux parti en Grèce en compagnie d'une fille Thibault de vingt-deux, laquelle conta au téléphone le vent, les vagues de mètres, la disparition puis la réapparition en gonflé maillon du compagnou. » (*M*, 35) Dans cet extrait, le Mailloux noyé de vingt-quatre fait sa réapparition « en gonflé maillon du compagnou » faisant ainsi en sorte que la voyelle nasale [ɔ̃] « on » est intervertie avec la voyelle [u] « ou » de telle manière qu'à l'instar de Mailloux et compagnon, nous avons « maillon » et « compagnou ». De manière semblable, le nom propre de Mailloux se voit aussi être déconstruit à un autre moment dans le récit :

Noyade à la noix d'être à la fois Mailloux Jacques et je moi dans les phrases d'écriture à chaque passage de la boue qui est. Mouillade à boue dix-huit d'un noi manuel, éclipsé seul vivant mourant nu dans l'ombre à cache. Vois tous les mots. Vois tous les mots mouilloux te tromper dans ton tuba long. (*M*, 36)

L'« exploitation de parents paronymiques¹⁰⁴ » fait ici place à un jeu allitératif où le nom propre « Mailloux » est mis en relation avec le mot « Mouillade » et le néologisme intercalaire « mouilloux ». « Mailloux » est donc « un signifiant théoriquement sans signifié, mais poétiquement “intégrable” à la chaîne des noms communs par sa structure formelle¹⁰⁵ » où de manière indirecte et métaphorique « Mailloux » est anaphoriquement associé à « pissou » :

Un frère de sept dort dans le lit d'à côté. La mère va venir dans le matin de Mailloux, et c'est avec elle, avec ses cris perchés dans les aigus de la honte que sa journée de Mailloux va commencer, inquiète, sombre, pleine de remords, faiblarde, sale, finie, salopée. Pissou, crie-t-elle, pissou de pissou de maudit pissou de marde ! Des cris sans fin qui étendront la boue de Mailloux jusque dans le matin du frère de sept et aussi jusque dans ceux des autres Mailloux de la maison. Tout le monde ! Voyez le pissou qui part survivre dans le camp fait pour ça ! Voyez-le se couvrir de honte en montrant ses matins de boue jaune, voyez le pissou, le pissou, le pissou ! (*M*, 47)

À cet égard, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le nom et le corps s'unissent dans *Mailloux* puisque c'est précisément celui qui trahit le personnage éponyme ; d'abord par sa défécation

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *op. cit.*, p. 247.

sur la roche du pavillon paroissial puis, chaque nuit, par ses « nocturnes coulements » (*M*, 52). Ce corps fuyant est ainsi source de honte pour le personnage tout comme la menace constante de l'évocation du « mot d'heurque » de l'enfant grand Gagnon qui révélerait à tous sa faute :

Quand l'enfant grand Gagnon s'immobilise tout près du plus long de mes cousins Perron, je n'ai dans la tête que mon tas que j'imagine avec force lui sortant de la bouche, mon tas dans la signification de son mot d'heurque prêt à jaillir comme un flux d'immondices dont tous ceux qui sont me verront couvert. (*M*, 56)

En ce sens, pour comprendre la signification sous-jacente au nom propre de Jacques Mailloux, il est essentiel de saisir que « c'est la honte encore aujourd'hui qui le prend et qui se nourrit de cette image absente que relance sans cesse le mot d'heurque d'un autre, cela dit pour la clarté. » (*M*, 58) En effet, si pour embrasser toute la complexité du nom de Mailloux il s'agit d'abord de déterminer ce à quoi ce nom est associé, soit, d'une part, au maillot qui laissa échapper la « motte » (*M*, 16) et, d'autre part, au verbe « mouiller » en lien avec son énurésie, il est également nécessaire de saisir ce à quoi il s'oppose dans le récit, c'est-à-dire à l'enfant grand Gagnon. « Les signifiants onomastiques, affirme Martine St-Pierre, connotent donc toujours un certain nombre de traits sémantiques, de sèmes culturels. Par ailleurs, ne se présentant jamais seul, le Nom fait partie d'un système à l'intérieur duquel il est mis en relation avec d'autres noms propres¹⁰⁶. » Dans le cas qui nous concerne ici, à « Mailloux » s'oppose l'enfant grand Gagnon, colossal et victorieux. Comme le suggère le patronyme de ce dernier, il est ce « lutteur de carnaval » (*M*, 55) que Mailloux affronte de manière imaginaire lors du chapitre « Départ de Jacques Mailloux pour le camp » (*M*, 47) :

Mailloux père m'accompagne. Il vient me reconduire au pavillon paroissial avec mes sacs. C'est plein de flots dans la cour, qui jacassent en petits groupes. J'en connais plusieurs. [...] Mais j'ajoute quand même à la liste le nom de l'enfant grand Gagnon car il est un parmi ceux que je connais et qui traînent dans la cour. Je l'ajoute en souhaitant qu'il ne soit pas de ceux qui partent au camp. L'enfant de chienne je l'ai aperçu avant même que le père Mailloux ait garé le char. Il était dans le soleil et portait comme toujours son maillot rayé sous une chemise de pauvre. Il était pendu à la rampe sur la galerie près de la porte du pavillon, chuchotant suivant son habitude des phrases vulgaires à travers le tube de la rampe à l'oreille d'un enfant de chienne comme lui. Non il ne sera pas au camp, il n'est pas habillé pour aller au camp. Mais s'il me voit il peut me ruiner mon séjour rien qu'en me dénonçant comme le propriétaire du tas sur la grosse roche. Ça fait des années cet épisode et tout ça mais quand même. Je descends de la voiture avec mes sacs, salue le père sans détacher de l'enfant grand Gagnon mon regard puis trouve refuge dans une encoignure du bâtiment où les fumeurs vont habituellement s'allumer les jours de grand

¹⁰⁶ Martine St-Pierre, « Le bruit des noms », *op. cit.*, p. 107.

vent, attendant l'appel des moniteurs et souhaitant jusque-là une solitude improbable.
(*M*, 51-53)

Jacques Mailloux est pétrifié à l'idée que l'enfant grand Gagnon le « dénon[ce] comme le propriétaire du tas ». Terrifié, il subit le joug de l'enfant grand Gagnon qui par son dire peut « ruiner [le] séjour » de Mailloux. Comme le mentionne Grivel : « Les termes de la nomination romanesque s'offrent au déchiffrement *par couple, en duel, sous formes d'inversions ou d'oppositions*. Leur lisibilité résulte de tout un jeu de contrastes¹⁰⁷. » Ainsi, nous voyons comment le choix du nom propre « Gagnon » se place à l'antipode de celui de Mailloux. En effet, l'onomatourge en arrêtant son choix sur le nom propre « Gagnon », sémantiquement analogue au verbe « gagner », rappelle tout autant, de manière phonétique, la notion de groupe par la similarité phonique que convoque l'anthroponyme avec le suffixe verbal de la première personne du pluriel « ons ». On peut dès lors supposer, comme c'est d'ailleurs le cas dans le récit, que c'est un ensemble de personnes qui chercheront à vaincre le personnage de Jacques Mailloux. Ce groupe se constitue d'abord des autres enfants du pavillon paroissial, que le texte présente comme « les autres phoques » (*M*, 16), ceux ayant assistés à la scène traumatique de Mailloux, c'est-à-dire son « insulte à la roche mère » (*M*, 58), mais ce sont surtout les autres Gagnon de la famille, c'est-à-dire ses « quatre frères grands » (*M*, 38) et « son père de sept pieds » (*M*, 38) à qui l'enfant grand Gagnon confie, lors d'un souper de famille, l'accident de Mailloux : « C'est vrai maman, dit-il au moment du repas du soir alors qu'il est assis en compagnie de ses quatre frères grands plus que lui et de son père de sept pieds pendant que sa mère va et vient du comptoir à la table, c'est vrai que c'est un plein de marde, Jacques Mailloux. » (*M*, 38) Tous ces personnages, parce qu'ils rient ensemble de la condition de Mailloux, « gagnent » sur ce dernier. Ainsi, comme le précisait Nicole « la simple présence d'un Nom peut faire signe en raison d'un rapport métonymique avec le contexte¹⁰⁸ » et c'est précisément ce à quoi on assiste dans le récit de Mailloux avec le choix du nom de « Gagnon ».

Alors que le nom propre « Gagnon » prend le sens littéral de « gagnons », et ce depuis la première évocation du « heurque », il s'oppose à « Mailloux » lui-même compris dans le réseau allitératif « Mailloux–maillot–mouillé ». La dynamique instaurée dans le récit est donc celle

¹⁰⁷ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, *op. cit.*, p. 131. L'auteur souligne.

¹⁰⁸ Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *op. cit.*, p. 247.

de la honte. « Ce heurque, rappelle Louis-Daniel Godin, c'est le cri de l'autre enfant qui vient marquer la scène du sceau de la honte¹⁰⁹. » La honte colle à Mailloux et il est alors noyé par ses malheurs. Cette adéquation entre la honte et les noyades est instaurée, par ailleurs, de manière limpide dans le récit :

La bite au chaud trop dans le sac de couchage, prête pour la trahison. La main entre les jambes dans le rôle d'avertisseur. Ça ne marche pas. La main tient emporté le compte-gouttes et fait sans Mailloux les histoires à repousse-mort dans lesquelles Mailloux se noie. Au matin mouillé rien n'est comme si. La honte fait son travail et c'est caché que Mailloux vit. Dans la vase au fond. (*M*, 37)

Les *histoires de novembre et de juin* sont ces « histoires à repousse-mort dans lesquelles Mailloux se noie ». En effet, à la suite de l'épisode relaté de la défécation de Mailloux sur la grosse roche, se trouve une première évocation de la noyade symbolisée par le chat retrouvé mort dans l'étang par Mailloux. Explorant plus en profondeur ce thème et le lien qui l'unit au nom « Mailloux », deux chapitres du roman constituent des listes de Mailloux noyés — « Série de noyades » (*M*, 19) et « Autre série de noyades » (*M*, 35) :

Noyade à dix-neuf ans d'un oncle Mailloux, que ma mère conte souvent. Noyade à six d'une cousine Mailloux et d'une voisine Biloq de sept, attachées l'une à l'autre à la taille à l'aide d'une corde à sauter. Noyade à douze d'une fille Mailloux non contée. Noyade chaque jour de Mailloux Jacques né sans corps dans une mare de boue parlant bouchon par le tube du cesse-respir. (*M*, 19)

On comprend alors qu'être Mailloux, c'est être mouillé par la honte : « Noyade chaque jour de Mailloux ». Et si Mailloux est terrifié à l'idée que l'enfant grand Gagnon révèle par « son mot d'heurque » l'épisode honteux de la roche, la famille entière de Mailloux vit elle aussi dans cette perspective face à ce fils et ses problèmes d'énurésie. Ceci est particulièrement mis en relief par une saynète qui prend place dans le chapitre « Départ de Jacques Mailloux pour le camp » (*M*, 47) :

mère mailloux
Tour tes bras rouges s'enfoncent à fond bien à fond dans nos corbeilles de Mailloux tous les jours, tu sais toutes nos souillures, ce qu'au monde nous cachons et qui nous fait famille qu'en somme nous Mailloux sommes. Tour ma sœur, mon fils pissou part survivre dans un camp fait pour ça. (*M*, 47)

¹⁰⁹ Louis-Daniel Godin. (2017). « Raccrocher le nom au corps : une fonction de la parole dans “Mailloux” d'Hervé Bouchard ». *Voix et Images*, 43(1), 43. doi : 10.7202/1043149ar, p. 48.

La formulation en chiasme « qu'en somme nous Mailloux sommes » explicite le lien qui unit les Mailloux face à leur condition relevant de leur nom, soit celle d'être « mouillés » et ainsi par extension « noyés » que rappelle par ailleurs le phonème [j] (ou yod) qu'on désigne communément comme une consonne mouillée ou mouillure, présent dans ces deux termes comme dans ceux du réseau allitératif englobant le nom « Mailloux ». Cette « mouillure » touche ainsi toute la cellule familiale de Mailloux : « Il aura notre honte en lui. Avec sa peur dans la nuit, notre honte. Plus fortes que notre rage et plus fortes que les coups de bâton. » (*M*, 48) En effet, c'est toute la famille de Mailloux qui est englobée dans la honte : « ils ont écouté ce qu'il y avait en eux : le fils de quatre ses âneries, la mère Mailloux son foie malade, Mailloux père sa honte de misérable. » (*M*, 85-87) En outre, la honte vécue par la famille de Jacques Mailloux face à son énurésie est aussi relayée à la toute fin de la « Scène de groupe » (*M*, 97) :

J'ai entendu le pire blond dire à des parents qui le visitaient, dans l'intimité des rideaux beiges à ses parents qui le visitaient je l'ai entendu dire que j'étais en face un Mailloux qui pissait dans la nuit. Quand j'ai entendu ça, un soir, la mère et le père Mailloux se tenaient auprès du lit où j'étais sur le dos, c'est entré dans leurs oreilles avec la honte noire habituellement liée au sexe et à la mort, la mère Mailloux s'est mise à pleurer. On n'avait pas pris la peine, contrairement aux visiteurs du pire blond, de tirer les rideaux beiges et de s'isoler, ça exposait toute l'indignité de la scène, le père Mailloux a dit à sa femme qu'il allait l'attendre dans le char, il est parti immédiatement. J'étais censé retourner à la maison dès le lendemain, la mère Mailloux a insisté pour que je fasse tout ce qu'il faut pour qu'il ait effectivement lieu dès le lendemain mon retour, elle allait venir me chercher maudite marde, elle a dit maudite marde. Et après avoir mouché son nez aussi bruyamment que possible afin de faire comprendre aux parents cachés derrière les rideaux beiges du pire blond que leurs médisances avaient été entendues, elle a fui. (*M*, 108)

La honte due au fait que le pire blond mentionne à ses parents que Jacques Mailloux « pissait dans la nuit » atteint les parents de Mailloux qui prennent alors la décision de fuir : « le père Mailloux a dit à sa femme qu'il allait l'attendre dans le char » tandis que sa mère « a fui ».

« Mailloux », nous l'aurons compris, est ainsi bien plus que le nom du personnage principal et de ses proches, il est synonyme d'une condition qui n'est nulle autre que celle d'être noyé dans la honte :

Noyade à cent jours d'âme Mailloux née salie et sans gêne dans la tristesse malade de la honte. La tristesse malade de la honte, oui, qu'on appelle le malheur. Qu'on appelle le malheur ! On l'appelle, il vient, demeure cent jours dans le petit d'où il s'abat sur tous les Mailloux qui sont alors. S'abat le malheur comme un air froid givre à mort ceux qui sont. Allergiquez-les, qu'ils tremblent et sachent que rien, que rien, que rien ! Noyade à cent

jours d'âme Mailloux née salie, trempée dur dans le petit, son corps emprunté par le malheur. (*M*, 77)

Si « la répétition d'un même nom [...] fonde [...] le récit et oriente la lecture dans l'expectative d'un destin¹¹⁰ », au bout des 480 répétitions du nom « Mailloux » que compose le roman, le système onomastique construit la représentation d'un sujet divisé : « Mailloux », tout en étant attaché à un personnage-narrateur, est aussi tout et n'importe qui à la fois. Comme le spécifie Eugène Nicole « au-delà de la simple identification, la nomination romanesque est le lieu d'un procès sémantique fondamental pour la grammaire du récit¹¹¹. » Or le nom « Mailloux » est le lieu d'une contradiction qui demeure non résolue. En effet, le chapitre « Où l'on voit Jacques Mailloux dans un arbre à divers moments; le frère dans son harnais; Dèches; imagination morte; les coups d'arbre à zouigne » présente un éclatement absolu du rapport entre le nom « Jacques Mailloux » et le personnage principal de l'œuvre. Ainsi, tandis que le nom « Mailloux » présente une absence absolument totale de signification, il relaye un vacillement de la stabilité du langage. Alors que les mots en appellent d'autres, la sur-motivation du nom « Mailloux » — tant sur le plan du signifié que du signifiant —, entraîne ce dernier dans une chaîne associative où la « mouillure », phonétique et sémantique, rappelle conjointement l'urine et la noyade, mais aussi, inévitablement la honte et enfin, la mort. Par conséquent, le nom, en n'étant pas uniquement garant de l'identité du personnage, contribue à ériger une instabilité diégétique.

2.3. Du propre au commun

les mots peignent mieux que les yeux (PA, 36)

— Hervé Bouchard

De fait, la façon dont les personnages sont nommés constitue plus qu'une simple désignation, c'est le lieu d'un *procès sémantique fondamental* dans la logique même de la fable. Ce procédé est un élément que l'on peut observer de manière concrète dans un extrait de

¹¹⁰ Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *op. cit.*, p. 236.

¹¹¹ *Ibid.*

Parents et amis repris dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, où, d'un lapsus, émerge un nouveau personnage :

l'actrice
 J'ai des souvenirs de mains dans l'eau chaude.
 N'est-ce pas normal?
 J'ai des souvenirs de Maude dans le chemin.
 Qui ça peut bien être?
 Maudasse Coudé passait le balai dans le passage menant au passé qu'auront les persons
 quand tout sera nettoyé et qu'ils seront orphelins de tout et de rien.
 Personne ne la connaît, je n'en parlerai plus jamais.
 Plantez-lui le portrait sur le mur du théâtre, parents et amis sont invités à le regarder.
 (LFP, 46)¹¹²

« Cette réplique de la veuve, affirme Louis-Daniel Godin, illustre bien la manière dont le texte de Bouchard peut faire de l'histoire avec du nom et du nom avec de l'histoire¹¹³. » En effet, dans cet extrait on remarque comment, récit et nom sont soudés l'un l'autre. Jouant encore une fois du procédé de l'allitération, de « mains dans l'eau chaude », on obtient un personnage qui n'est en somme qu'un nom : « Maude » ou encore « Maudasse Coudé ». Godin poursuit en affirmant que « le patronyme n'est rien de moins que la matière première de l'œuvre de Bouchard¹¹⁴. » Or, cette matière première est travaillée comme pure surface par le signifiant dans la mesure où il se présente comme un masque où la motivation du nom est ici sans fondement autre que ces jeux sur les signifiants. De telle sorte que le patronyme agit comme un révélateur de la possible « essence » et se comporte comme un élément ornemental de « théâtralité » traduisant un mouvement qui relève à la fois du doute, du sens et du devenir. Ainsi, comme en témoigne l'extrait, on dénote une force d'exécution de l'onomastique dans la poétique de Bouchard dans laquelle le nom est en mesure de créer à lui seul un personnage, alors qu'il se trouve dans les faits, absent de la diégèse. En effet, dans ce cas précis, tout porte à croire qu'aucune Maude Coudé n'ait jamais existé pour le personnage de la veuve : « Qui ça peut bien être? » (LFP, 46), « c'est qui celle-là », « personne la connaît, j'en parlerai plus

¹¹² Le même moment est présent dans *Parents et amis* : « J'ai des souvenirs de mains dans l'eau chaude, c'est pas normal? J'ai des souvenirs de Maude dans le chemin, c'est qui celle-là? Maudasse Coudé passait le balai dans le passage menant au passé qu'auront les persons quand tout sera nettoyé et qu'ils seront orphelins de tout et de rien. Personne la connaît, j'en parlerai plus jamais, plantez-lui le portrait sur le mur de l'entrée, parents et amis sont invités à y assister. » (PA, 25)

¹¹³ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), op. cit., p. 107.

¹¹⁴ *Ibid.*

jamais » (*PA*, 25). Il est intéressant de constater comment s'exprime un rapport concomitant entre le nom, qui caractérise le personnage, et, en retour, le personnage qui influe sur son propre nom, observant de la sorte qu'à partir de jeux sur les signifiants apparaissent des personnages.

Nous constatons que l'acte de dénomination dans les œuvres de Bouchard procède de manière récurrente de l'antonomase. Rappelons d'abord que le principe de cette figure se constitue en la dénomination d'un nom propre pour un nom commun ou à l'inverse d'un nom commun pour un nom propre. Ainsi, nombre de personnages se désignent d'un nom formé de certains attributs qui leur sont propres. Comme le mentionne le personnage de l'appariteur dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* : « Le rapport entre la chose et son nom, c'est ce que chacun doit établir » (*LFP*, 14) :

Mazout tient son nom d'une tache brune qui lui colore l'épaule, une tache brune de naissance qui a la forme d'une coquille de Shell, une épaule de Noir d'Afrique que ça lui fait sa tâche, du côté de son bras qui lance les balles et les ballons. (*M*, 20)

Mazout, personnage accessoire de *Mailloux*, ne constitue ainsi qu'un exemple parmi plusieurs autres où se révèle une logique onomastique liée à l'antonomase. En effet, un passage du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* rappelle particulièrement bien comment l'équation entre les caractéristiques et le nom sont parfois liés dans les œuvres de Bouchard :

un canadien catholique
Faudrait un ouvrage qui ait la teneur de la cage de la Corriveau. /
De solides bandes de gros feuillard avec des cercles en fer forgé. /
Dessine. /
Des bandes et des cercles liés fortement par de puissants rivets tordus, enroulés, entrecroisés et noués avec art, suis-moi. /
Avec art, à la façon des membrures d'un navire du dix-huitième siècle. /
Les bandes et les cercles qui suivent et forment tous les contours des jambes et des bras, du torse et de la tête de ce qui aura l'air d'un corps humain. /
Tout ça complété avec de forts anneaux entourant les chevilles, les genoux, les poignets, les coudes, le cou, la taille. /
Sur le sommet de la tête, un gros crochet à base pivotante pour suspendre la cage en l'air.
Qu'elle bouge. /
Qu'elle parle. /
C'est la robe d'une morte. /
C'est la robe qui parle et qui vire au vent. Dans l'air, pendue aux madriers de la potence.
Le spectacle dure quarante jours et la légende est immortelle. /
Fais voir.

l'appariteur
Il n'y a rien à voir. /
Tu vas y perdre ton nom. (*LFP*, 21–23)

Alors que l'extrait prend place lors de la « Scène de l'exposition », le personnage de l'appariteur présente au directeur, qui emprunte un nom différent à chaque réplique¹¹⁵, des esquisses de la robe prévue pour le personnage de l'actrice qui prendra le rôle de la veuve manchée. Après avoir écouté plusieurs propositions de l'appariteur, le personnage du directeur, sous le couvert du nom « un canadien catholique », émettra la possibilité que la robe soit de « la teneur de la cage de la Corriveau ». Ainsi, après avoir fait une description de la cage en question, — laquelle est décrite de manière baroque : « Des bandes et des cercles liés fortement par de puissants rivets tordus, enroulés, entrecroisés et noués avec art » — le « canadien catholique » demandera à l'appariteur à voir l'esquisse de cette robe, lequel s'opposera formellement à sa demande protestant : « Tu vas y perdre ton nom ». On comprendra alors que puisqu'il porte le nom de « un canadien catholique », il n'est pas en mesure de s'exposer à la vue de la robe de la Corriveau sans déshonorer ce nom. Ceci se conjugue bien à la convention onomastique présentée dans la didascalie initiale du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, laquelle stipule une adéquation entre le nom et le personnage :

L'acteur qui joue le rôle du directeur prendra le nom qu'il voudra parmi ceux qui vont défiler entre les répliques qui sembleront lui aller./
 Qu'il choisisse son nom pour des raisons qui sont les siennes et demeureront secrètes pour le reste de sa vie./
 Qu'il choisisse seul et secrètement son nom et garde enfouie pour toujours en lui sa dérobadé./
 [...]
 Les noms que le directeur ne choisira pas, les conserver le temps qu'il faut pour composer son caractère. (*LFP*, 6)

Ainsi, « Les noms que le directeur ne choisi [t] pas [...] compose [nt] son caractère » et dictent ses manières. C'est pourquoi les actes du personnage se doivent d'être également conformes à ce dernier.

Or, au-delà de la concordance entre le nom et la manière de se comporter, le nom est essentiel à la conception des choses :

l'appariteur
 Ça, une machine semblable aux autres mais sans nom./
 Si elle avait un nom, on la verrait mieux./
 Et encore, son nom, faudrait savoir le prononcer./
 On la regarde, c'te machine./

¹¹⁵ Nous reviendrons sur cet aspect de l'inconstance du nom dans la section 2.4.

Et moins il y a de mots qui la décrivent, moins on a d'images dans la tête pour la former telle qu'elle paraît. / (LFP, 23)

C'est l'union du son et de la vue, qui est ici mise en perspective. Comme le mentionne l'un des orphelins de père à propos des remplaçants des orphelins : « Ils ne savent pas voir mais ils entendent et c'est ce qu'il faut pour dire et pour connaître l'état de tout. » (PA, 62) En effet, dans l'extrait précédemment cité du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, on prétend que la machine, « si elle avait un nom, on la verrait mieux ». Pourtant, le texte ajoute « encore, son nom, faudrait savoir le prononcer », supposant de la sorte une corrélation entre la mélodie émanant des syllabes et les visions qu'elles sont aptes, elles-mêmes, à produire. Les mots et, par conséquent, les phonèmes dont ils sont constitués, composent des « images dans la tête ». Stéphane Inkel, dans *Le paradoxe de l'écrivain*, mentionnait à propos de l'écriture de Bouchard que « la parole est un œil¹¹⁶. » Ainsi, comme l'indique la didascalie initiale de *Parents et amis*, le nom et son énonciation font image : « Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée. Quand les persons parlent, ils disent et on voit. [...] Il dit la veuve Manchée et elle est. Le mari Beaumont, il le dit couché mort et il est couché mort au centre. Il dit une suite de six qui sont orphelins de père et ils sont. » (PA, 6)

Avant même que ne débute le drame de *Parents et amis*, la première didascalie annonce d'emblée au lecteur l'établissement d'un cadre permettant un parfait parallélisme entre la convention onomastique et les images qu'elles produisent. On saisit alors bien le lien qui définit et unit le personnage à sa condition physique et à son nom : « Si la veuve Manchée s'appelle la veuve Manchée, c'est qu'elle est manchée » (PA, 6). Pourtant, alors que la didascalie se charge de présenter le personnage sous le nom de la veuve Manchée, le récit nous dévoilera son prénom — Lainée — à la toute fin du premier tableau, et son nom — Imbeault — au début du quatrième récit du centre. C'est donc seulement à la deuxième moitié de l'œuvre que le lecteur entre en pleine possession du nom complet d'un des personnages principaux de *Parents et amis*. Alors que l'annonce différée du nom d'un personnage principal est un procédé qui, dans certains récits, peut engendrer une forme d'attente chez le lecteur, nous constatons que l'effet produit ici est d'un tout autre ordre. En effet, le prénom de la veuve manchée, ne semble

¹¹⁶ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 48.

avoir d'importance que dans la mesure où il la positionne dans la relation qui la lie avec ses sœurs :

l'épisodique laurent sauvé

[...] Je l'ai entendue recevoir sur elle les paroles de ses sœurs, elles sont toutes là : Adélinée, Ritalinée, Madelinée, Ionalinée, Fionalinée, Monalinée et Rogère dont le visage est plus rouge et rond que celui des autres qui l'ont rond mais moins et rouge mais moins. Ça fait une sœur de trop, mais les paroles qu'elle recevait d'elles venaient d'elles et c'étaient d'authentiques paroles de sœurs commentant sa pauvre robe en bois où elle était sans bras. Laïnalinée, disaient-elles. La mère Manchée luisait debout dans la pièce aux cent manteaux. (PA, 21)

Par ailleurs nous remarquons que le prénom « Laïnée » prend la forme de « Laïnalinée » venant alors expressément épouser celle du prénom de ses sœurs et ainsi permettre son inscription au sein du groupe. Cette même logique onomastique est par ailleurs mise de l'avant dans un extrait où la veuve Manchée mentionne son désir d'avoir une fille :

veuve manchée

[...] J'aurais bien voulu d'une Nellie que j'aurais appelée Nellinée, d'une Mélie que j'aurais appelée Mélinalinée, d'une petite Oumalinée, d'une Maralinée que j'aurais câlinée, d'une Minalinée, d'une Rinalinée, d'une Sabihalinée, d'une Élinalinée, tous noms ailés que je voyais passer, que je revois encore quand je retourne parmi les framboisiers en moi. (PA, 29)

Toutefois, à peine le véritable nom de la veuve est-il mentionné dans la fable que tout de suite il est de nouveau question de « La mère Manchée ». Alors que ce nom de « veuve manchée » souligne, par le fait même, sa condition de handicap, on constate que ce dernier, au-delà de simplement la nommer, agit, pour reprendre à notre compte les mots de Nicole, sur la grammaire du récit :

veuve manchée

Chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, il me manque deux bras, les deux que j'avais à la place du cœur, et puis j'ai mal dans le dos, chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, mon dos me le dit : Laïnée, Laïnalinée, t'es mal amanchée. (PA, 25)

Dans une logique de construction et de déconstruction, après la confusion et la singularisation très fortes du travail onomastique portant sur « Mailloux », l'antonomase, pour sa part, montre un autre procédé, une autre forme d'instabilité qui est celle du passage constant du nom propre au nom commun. Ainsi, là où devrait régner le propre, le spécifique et l'unicité, surgissent l'indistinction et l'arbitraire des sens.

2.4. L'inconstance des noms

elles parlent et au bout de leurs paroles nous ne savons plus rien, tout disparaît dans leurs bouches. [...] elles parlent et nous nous défaisons. (PA, 62)

— Hervé Bouchard

Dans les œuvres de Bouchard, le nom propre ne se contente pas de désigner, au contraire il signifie. De surcroît, il marque une rupture avec le réalisme et va de pair avec l'indistinction que nous avons relevée dans notre premier chapitre. Voyons maintenant comment l'inconstance onomastique à l'œuvre dans les récits de l'auteur contribue, de manière équivalente, à l'indéfinition du personnage.

2.4.1. Un nom et ses déclinaisons

Dans *Numéro six*, alors que le principe de l'antonomase régit le procédé dénommatif des personnages, nous observons que la manière dont le narrateur autodiégétique désigne ceux-ci au cours du récit est renouvelée à chacune des occurrences ou presque. Le père du personnage éponyme s'offre sans doute comme l'exemple le plus frappant de cette dynamique. Jean-François Vaillancourt relève que « le père est nommé quarante-deux fois au fil de l'œuvre, sous trente-quatre noms différents. Statistiquement, les deux tiers de ces occurrences contiennent un, deux ou trois des mots “grand” “chef” et “montreur”¹¹⁷ ». D'abord présenté par l'intertitre du premier chapitre comme « le grand chef montreur des choses » (*N6*, 4), son titre, aux apparences faussement prestigieuses, est aussitôt bafoué par une formule superlative que vient ironiquement contrecarrer la suite de l'énoncé : « Grand chef montreur des choses du monde il a toujours dit qu'il valait pas cinq cennes. /Savait pourtant rouler ses manches, virer son char, pointer son doigt. » (*N6*, 5) De sorte que poursuivant son récit, le narrateur passera de « grand chef montreur » (*N6*, 6) au « grand chose en chef » (*N6*, 6) où l'inversion des substantifs « chef » et « chose » renverse complètement le sens du syntagme. De « chef » il devient une

¹¹⁷ Jean-François Vaillancourt, *Bleu rouge bleu rouge bleu, suivi de Le monde dit du six; parole et narration dans “Numéro six” d’Hervé Bouchard, op. cit., p. 133.*

« grande chose » où l’objectivation participe de son avilissement. En effet, en partant de la formule figée « pas grand chose », on constate que « chose » est une manière d’évoquer le fait que le narrateur puisse ne pas pouvoir le nommer, ou encore lui refuser un nom. De sorte que, poursuivant dans cette lignée, on arrivera à la forme sardonique « le grand chose » (N6, 18) comme à celle dégradante du « Grand montreur des choses en sauce » (N6, 7) alors comparé à un plat nappé. Numéro six précisera davantage cette descente par le langage en mentionnant : « Montreur des choses, il avait beau être en chef, il avait son rôle d’ouvrier et son poste à disponibilité imprévisible, c’est-à-dire à liberté intermittente » (N6, 26). C’est dire que son rôle de chef n’était en fait que bien illusoire. Comme le démontre l’extrait, il ne dispose que très peu de son temps parce qu’aux côtés de son occupation de chef, il est, au contraire, soumis et subordonné aux horaires imprévisibles sous-jacents à son rôle d’ouvrier.

D’autres personnages de *Numéro six* portent aussi des noms sous forme d’antonomase qui, tout en gardant une unité sémantique, se déclinent dans leur forme. C’est le cas notamment de « L’entraînon [...] Jean-Col Banquise » (N6, 12) qui devient par la suite « Col Banquise » (N6, 13) puis « Traînon Jean-Col » (N6, 13) ou encore de « Bélanger Réchauffement » (N6, 24) qui prend par la suite le nom de « le sous-chef du réchauffement dérangé » (N6, 24). À cet égard, Melançon affirme : « Le narrateur est entouré de personnages dont l’identité est aussi floue que la sienne : son père (le “montreur”), sa mère (la “captive”), des filles aux noms souvent inventés (Pompon Julie), des personnages secondaires à l’onomastique étonnante (Minier Desroches alias Sautillant Blanchon alias Roger Santillon)¹¹⁸. »

Cette particularité dénomminative qui touche ces personnages de *Numéro six* témoigne d’un travail onomastique faisant place à la déclinaison qui se trouvait déjà présentée dans le drame de *Parents et amis* entre autres par le personnage du « brancardier Chaudron masqué » (PA, 44). On se rappellera que le personnage en question est l’aîné de la famille Beaumont « jet[é] en syndrome de mort né jeune » (PA, 55) par la veuve et son mari en raison de « la malédiction qui pesait sur ce fils premier » (PA, 53). Celui-ci, que le récit nomme le « Brancardonner Chardron » (PA, 47), « Charbon » (PA, 47), « Canardier Branchon, peu importe ton nom » (PA, 47), sera constamment appelé de manière différente. Tandis que le personnage vit en mort, il est en quelque sorte sans nom comme le reflète l’inscription sur la

¹¹⁸ Benoît Melançon, « Raconter autrement », *op. cit.*

porte de son logement. En effet, c'est ce que l'on apprend lorsque les sœurs de la veuve manchée et elle-même arrivent à la demeure du personnage en question : « il n'y avait pas de nom sur la porte mais il s'agissait bien de celle du brancardier Charron » (*PA*, 44). « Abandonné par sa famille, mentionne Louis-Daniel Godin, il ne porte pas le nom du père. Il ne conserve aucun patronyme et son nom a toujours quelque chose d'un nom commun. Ce fils, le seul à ne pas être numéroté, a d'une certaine manière raté son inscription dans l'histoire, et c'est par le biais de son nom que la narration le signale¹¹⁹. » S'il est indéniable qu'il diffère des autres fils, d'une part par sa facture onomastique, mais aussi, plus distinctement, par le fait qu'il « viv[e] en mort » (*LFP*, 67), ce fils s'inscrit de manière encore plus marquée dans le récit. Alors qu'un récit complet de *Parents et amis* lui est dédié, *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* fait place, une fois de plus, à une reprise de son histoire. Ainsi, tandis que dans la pièce on se référera à ses frères de manière exclusive par le terme « chiens », on voit comment son nom le singularise et lui donne un rôle plus marqué et distinctif.

Le brancardier est ainsi dénommé par le métier qu'il occupe : « Brancardonner Chardron, membre six trois quatre un plus de l'Union des civiéristes articulés, il y a une photo; membre huit trois six deux mille des Associés pousseurs, il y a une photo; champion dernier en titre de la course des lits à roulettes organisée par le Regroupement jonquiérois des étendus en long qui souffrent, il y a une photo » (*PA*, 46) Pour le dire avec Laurance Ouellet Tremblay, l'oscillation de la dénomination du personnage est significative quant à « la fluctuation de l'identité de ce fils délaissé¹²⁰ » : « La translation phonétique altérant les syllabes [de brancardier à brancardonner à Canardier ou encore de Charron à Chardron à Charbon] ne pervertit pas complètement le nom, mais joue plutôt sur l'indétermination¹²¹ ». Ainsi, les variations orthographiques entourant le nom de ce premier fils de la veuve laissent sous-entendre une rhétorique identitaire irréconciliable : « je lui ai parlé du brancardier chaldéen Casseron et elle a prétendu ne pas le connaître, je me suis fait à l'intérieur pouah pouah pouah ! elle veut son histoire, c'est tout ce qu'elle veut, une belle histoire d'abandonné, qui est ce fils assassiné, elle

¹¹⁹ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), *op. cit.*, p. 113.

¹²⁰ Laurance Ouellet-Tremblay, « Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 86.

¹²¹ *Ibid.*

a demandé, que vous appelez Charron, que vous appelez Chaudron, que vous appelez Charnier? » (*PA*, 54) Si l'onomastique paraît ici être amnésique, c'est qu'elle traduit en même temps l'aporie de l'existence même de ce personnage. Nous constatons alors comment par la structure onomastique se communiquent également les notions de morcellement et de démembrement du personnage. En effet, par la transformation des noms, qui va souvent dans le sens d'une profanation du signifiant, s'exprime une dégradation carnavalisante de ce dernier et donc, par extension, une forme de déconstruction du personnage. Ainsi, il appert que les œuvres de Bouchard font place à un carnaval des Noms¹²².

2.4.2. Le nom girouette

Alors qu'une des formes d'inconstance du nom dans la poétique de Bouchard se manifeste par « translation phonétique d'altération des syllabes », on observe, dans certains autres cas, que le nom du personnage change du tout au tout. Persiste alors un rapport antonomastique, c'est-à-dire que le nom, ayant la nature d'un nom commun, entretient une relation avec le lexique. Cependant on constate que le rapport anaphorique est complètement éclaté dans la mesure où un même personnage sera amené à changer complètement de nom convoquant alors de tout autres référents. Tel Protée, le personnage prend ainsi un aspect complètement distinct dans la mesure où son nom fait appel à d'autres réalités. C'est le cas notamment du directeur dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* qui est appelé à choisir son nom parmi ceux qui lui plairont.

De fait, une seule de ces répliques est émise sous le nom du directeur alors que toutes les autres sont énoncées sous d'autres noms ou descriptifs. Le « Chant premier des indications », qui consiste en une longue didascalie initiale, mentionne :

L'acteur qui joue le rôle du directeur prendra le nom qu'il voudra parmi ceux qui vont défiler entre les répliques qui sembleront lui aller. /
 Qu'il choisisse son nom pour des raisons qui sont les siennes et demeureront secrètes pour le reste de sa vie. /
 Qu'il choisisse seul et secrètement son nom et garde enfouie pour toujours en lui sa dérobadé. /
 Directeur seul à savoir laquelle parmi les répliques qu'il dira lui appartient. /

¹²² Martine St-Pierre, « Le bruit des noms », *op. cit.*, p. 105.

Aucune en vérité ne le désigne tel qu'en lui-même, mais son jeu consiste en gros à faire celui qui dissimule ce qu'il est par l'action de forcer l'actrice à être ce qu'elle est. / Les noms que le directeur ne choisira pas, les conserver le temps qu'il faut pour composer son caractère. (*LFP*, 7)

Dans la mesure où le nom est construit d'une description, d'un rôle, de divers attributs, on comprend alors qu'il ne s'agit pas simplement de prendre un nom, mais pratiquement d'incarner un personnage différent. Nous voyons alors comment chez Bouchard comme chez Pinget « le Nom n'est plus garant de vérité, il se comporte comme un simple nom commun¹²³ ». En effet, les noms qu'endossera le directeur ne sont que des caractéristiques permettant de « composer son caractère » et c'est bien en ce sens que nous voyons qu'ils se comportent comme des simples noms communs. À ce sujet, Godin mentionne que la « substitution du nom par la fonction est l'un des ressorts de l'écriture de Bouchard¹²⁴ ».

De manière analogue, c'est également ce qui se produit dans le quatrième récit de *Parents et amis* où deux des orphelins de père partent pour un séjour en Ontario. Ce récit se construit en un échange de tours de parole, un peu comme au théâtre, où l'on suppose que s'alternent les voix de trois personnages différents, c'est-à-dire les deux orphelins de père partis en Ontario, comme l'énonce le titre du récit¹²⁵ et Jean-Marie Garlindon, personnage que les deux premiers rencontrent en cours de route. Alors que tout au long de ce récit, les orphelins de père échangent des répliques, la désignation de l'énonciateur, qui figure dans les didascalies fonctionnelles, est sans cesse renouvelée :

¹²³ Martine Léonard. (1987). « Pinget et le matériau onomastique ». *Études littéraires*, 19(3), pp.29-46, p. 40.

¹²⁴ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, op. cit., p. 48.

¹²⁵ « Où l'on entend le chant d'abandon des deux n'en pouvant plus des danses des tantes. Comment ils finissent par se rendre en Ontario loin; ce qu'ils y font. » (*PA*, 68)

- | | |
|---|--|
| <p>« cycliste bleu super » (PA, 69);
 « pleurniché canicien » (PA, 69);
 « plancher capot » (PA, 69);
 « joliette mensonge » (PA, 69);
 « verrurier de viande » (PA, 69);
 « planchette perpende » (PA, 69);
 « verrurier de viande » (PA, 71);
 « peignure en paume » (PA, 71);
 « lent peintre » (PA, 71);
 « longs pieds en jaune » (PA, 71);
 « molle tête » (PA, 73);
 « filin d'ah ouais » (PA, 73);
 « connu des bois » (PA, 73);
 « gêné rougeaud » (PA, 73);
 « toupet en droite » (PA, 73);
 « courbé répons toupet » (PA, 74);</p> | <p>« panier poulaille » (PA, 74);
 « flottant bouchard » (PA, 74);
 « frère foncé » (PA, 74);
 « pauvre enfant pâle » (PA, 76);
 « boire oui » (PA, 76);
 « sait faire un feu » (PA, 76);
 « manger d'ailleurs » (PA, 76);
 « malheur tout seul » (PA, 76);
 « mathieu desmeules » (PA, 76);
 « membré en pouces » (PA, 76);
 « banda matin » (PA, 76);
 « grincement lubrifié » (PA, 77);
 « adresse n'est que » (PA, 77);
 « corps odilé » (PA, 77).</p> |
|---|--|

Ces didascalies nominatives, au lieu de reproduire le système onomastique en place dans l'œuvre, en étiquetant les paroles des personnages selon le nom qu'ils portent dans la diégèse — les orphelins de père et Jean Marie Garlindon —, empruntent plutôt des noms qui, de manière fragmentaire, concentrent en eux un lien sémantique avec le contenu des répliques qu'elles annoncent. Ainsi, les noms qui figurent dans ces didascalies nominatives se présentent davantage comme des étiquettes qui, par leur propension à décrire, agissent de manière comparable aux intertitres présents au début des chapitres de *Mailloux* comme ceux de *Numéro six*. Remplissant ainsi certaines fonctions propres à la didascalie, dans la mesure où contenant des particules sémantiques attachées aux répliques qui les suivent, ces didascalies fonctionnelles renseignent le lecteur en fournissant des indications sur les personnages qui sont de nature descriptive. Cependant, ces dernières sont aussi proprement dysfonctionnelles parce que, allant à l'encontre des fonctions inhérentes aux didascalies nominatives, elles ne permettent pas de faire correspondre l'identité des personnages aux répliques qu'ils énoncent. Parce que le rapport de désignation est ainsi rompu, la multiplicité onomastique présente dans ces didascalies engendre le doute sur l'identité des personnages. La diversité nominative contenue dans ces didascalies fonctionnelles rend donc impossible la correspondance entre l'identité des trois personnages présents dans ce récit — lequel prend la forme d'une scène — et les énoncés. Par ce procédé *didascalique* qui ne permet pas de distinguer la voix énonciatrice des répliques, le lecteur peut se demander s'il y a véritablement échange de tours de parole ou, au contraire, si ce ne serait pas toujours le même personnage qui s'exprime.

Inversement, le personnage du directeur dans la pièce *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* qui, comme nous l'avons mentionné, « choisira lui-même son nom », semble, quant à lui, se présenter comme multiple par l'impressionnante diversité de noms qui sont listés par les trois didascalies initiales de chacune des scènes :

Au cours de cette scène le personnage du directeur est appelé dans l'ordre le directeur, le jongleur des quatre salles, le tapissier coupable, le régisseur maquillé, Gercerond jaune, des câlices d'équerre, le député saucisse trempe, serrurier dramante, le tréteau sommaire, le trait d'union moral, lavage à grande eau musical du temple, la danseuse restaurée, châte naufrage d'alignement, un Canadien catholique, Jean Dequen deux, l'équarisseur d'amélanchier. (*LFP*, 13) [16 noms différents]

Celui-ci sera appelé dans l'ordre le directeur, le préau nommé flux, le méandré faquin, chanteur fille, le garçon fromage, Jérôme B. laine de plouc, pattes courtes solaires, la cassette Sainte-Josée, le palefrenier couché saoul, ceint d'une écharpe, bois de palette Jacques, Marcel-Marie Rompez-Lépine, Roberte aux grands ongles, le bûcheron élémentaire, la poche épinette, l'essieu plié en boucle, mendiant l'ancien désir, l'été pourri jauni, la chambrée magnifique, le hargneux fait divers, le rideau français. (*LFP*, 25) [21 différents, dont le nom de directeur qui revient une fois]

Celui-ci prendra dans l'ordre les cent quatre noms suivants : le ménager Blouin, Mécano Gilles, le plombier Gosselin, le bâton concierge, la baguette Germain-Guy, le chalumeau Paul-Léon, Armand le sous-main bancaire, le concessionnaire automobile Francis, le tabouret de cantine Louise, le notaire Asselin, l'onglet Geneviève T., le couturier Robin à vapeur, Langevin dit l'infirme, le char fourni, Sandra Viens, soudeur à barbe longue, le pont roulant foulard, la casquette à Turpin, le pompier Nicol à la barre fixe, l'armurier Grégoire aux doigts, le prêtre bronzé Raymond-Marie, l'hygiéniste Manon, la chaise haute, le marin Clément, le maillot de Suzanne Nolin, mondaine Hamel, le serrurier Fortin Marcel, Desbiens l'bedeau Desbiens, phrases courtes de câlce, l'aquarelliste Moulin, le libraire à calculette, le bonnet pompiste, le charcutier de Nancy, le cõtiste étagé d'escabeau, Jean-Roch Roy danseur nu, reculons le brancard, les sous-vêtements rayés de l'archiviste, synonyme de lexique, le lunettier Salesse, dentier de l'oncologue, la Pominville, brigadier Lalancette, Rodrigue France photographe, filet cuisinier, l'Antonin Voisine, Lefort Gilbert appétit, Sergerie le mineur, la jaquette Boilat, teint pâle Pearson, pellicule financière du zéro six, Lerouge du four, le paysan à capuche, Brisson postier, le tour de cuisse Proulx, sauce incendiaire, le mouton Philippe, Cyril l'itinérant, la correction Verreault, le foyer d'épreuves, pupitre bas Laure, l'orthophoniste lorrain, parka Solange, Lecouturier au sol, commis Vézina, semelle intercalaire de remplacement, tortichier inspecteur, Vincent Saint-Gelais dit la longue, le sifflet linguiste, Spencer cabine, conseil Calixte, conseil Belley, l'aliment Dallaire, le chroniqueur automobile Hudon, le vitrier à dos rond, le gendre exclu, la tôle noircie de Valérie, le chapelier Munger, l'épaulé Sabin, la parabole Castonguay, rembourreur Gingras, Carl va-nu-pieds, le maître-nageur à longue tige, l'animateur de pastorale Victorien Aubé, l'antiquaire Robertson, l'enchaîné Forestier, voix rauque ta gueule, sinistre Mario, Lefebvre en claques, nettoyeur à sec, Jean-Yves Trottier François-Madeleine, l'évaluateur en raquettes Rosario, sans bâton de colle Martel, patère du vallon, creux d'une joue d'Ève, boucher Lapointe, le tailleur exilé, Ouimette à l'asile, Raynald champion motoneigiste masqué, le barbier Landry, le pied pesant, le territoire du vendeur d'outils en boisson, Bérubé dans son garage, le monticule Petitquay, l'élagueur pas mort. (*LFP*, 62) [104 noms différents]

À ce sujet, Alexandre Cadieux note : « figure mouvante, le directeur-metteur en scène change de dénomination à chacune de ses répliques, la somme de ses identités formant une galerie¹²⁶ ». En effet, au total le personnage du directeur est appelé de 140 manières différentes au cours de la pièce. Alors que certains noms présentent une morphologie de nature plutôt conventionnelle — prénom, nom ou nom, prénom —, la plupart des dénominations sont de l'ordre de la description et se présentent, ici aussi, comme des étiquettes. Tandis que le texte mentionne : « Les noms que le directeur ne choisira pas, les conserver le temps qu'il faut pour composer son caractère » (*LFP*, 7), on voit comment le texte suggère que l'onomastique entourant le personnage du directeur, retransmise par les didascalies nominatives, fonde son personnage. Or, l'éclectisme dénomiatif produit sur le personnage du directeur l'effet d'un être protéiforme, comparable à l'« image kaléidoscopique en constante métamorphose¹²⁷ » qu'observe Inkel dans la scène de la description du père Beaumont au salon mortuaire.

Ainsi, l'inconstance des noms entourant le personnage du directeur nous montre comment l'onomastique peut jouer un rôle déstructurant dans la poétique de Bouchard. De manière contiguë, nous notons que l'usage de la liste relève également de la même fonction. Pourtant, tout comme le suppose le personnage de la veuve, en règle générale, la liste remplit la mission d'ordonner le réel, elle est « un petit triomphe sur le vide, la joie de dérober au chaos un rien encore, un rien qui compte, un rien de plus pour faire l'avenir » (*PA*, 123). Cependant, nous constatons que sa vocation est tout à fait différente dans les fictions de Bouchard. L'absence de règle apparente dans la construction des listes que l'on retrouve en grand nombre dans les textes de Bouchard renverse complètement sa mission pratique, soit celle d'engendrer l'organisation. Ceci fait donc en sorte que la liste agit de manière opposée chez Bouchard en participant à l'élaboration d'une multitude et du chaos. En s'appuyant sur l'exemple du catalogue des navires chez Homère, Eco avance que les listes de nature poétique surgissent quand « on n'arrive pas à énumérer quelque chose qui échappe aux capacités de contrôle et de dénomination¹²⁸ ». C'est donc de cette façon que l'on peut passer « d'une liste s'intéressant aux référents et, en tout cas, aux signifiés, à une liste s'intéressant aux sons, aux valeurs

¹²⁶ Alexandre Cadieux, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *op. cit.*

¹²⁷ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁸ Umberto Eco. (2009). *Vertige de la liste*. Paris : Flammarion, p. 117.

phoniques de l'énumération, c'est-à-dire aux signifiants¹²⁹. » À ce sujet, Laurance Ouellet Tremblay observe que « l'écriture de la liste instaure ici la nécessité d'un travail sur l'opacité révélée du signifiant, sa matérialité¹³⁰. » Ainsi, ajoute-t-elle, « les listes de Bouchard semblent fonctionner à rebours, inversant le processus de sémiotisation en creusant le sens plutôt qu'en le stabilisant¹³¹ ».

Bouchard mentionne « la description, comme la liste, est une descente. On peut toujours descendre plus bas¹³² ». L'un des exemples frappants de cette dynamique dans les récits de Bouchard est sans aucun doute le parallèle que nous pouvons tracer entre le long générique final¹³³ de *Parents et amis* et la didascalie introductive de la « Scène de la répétition » dans le

¹²⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹³⁰ Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *L'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 37.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Hervé Bouchard, « *Je suis un écrivain local* », *op. cit.*

¹³³ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 66. « Dans le rôle de sa vie, Lucienne Blouin, ménagère économe. Dans le rôle de sa vie, Gilles Poulin, mécanicien d'entretien chantant. Dans le rôle de sa vie, Jacques-Pierre Gosselin, plombier en camion. Dans le rôle de sa vie, Luc Alain, concierge à bâton. Dans le rôle de sa vie, Germain-Guy Germain, professeur à baguette. Dans le rôle de sa vie, Paul-Léon Potvin, restaurateur à chalumeau. Dans le rôle de sa vie, Armand Sylvain, directeur à sous-main de succursale bancaire. Dans le rôle de sa vie, Francis Guérin, concessionnaire automobile diplômé. Dans le rôle de sa vie, Jeanne-Louise Cantin, caissière à tabouret. Dans le rôle de sa vie, Julie-Anne Asselin, notaire inquiète. Dans le rôle de sa vie, Geneviève T.-Morin, secrétaire médicale à onglets. Dans le rôle de sa vie, Denise Robin, couturière à vapeur. Dans le rôle de sa vie, Jeanine Langevin, infirmière de nuit du mois. Dans le rôle de sa vie, Pauline Godin, comptable à char fourni. Dans le rôle de sa vie, Sandra Viens, directrice adjointe d'école primaire à interphone. Dans le rôle de sa vie, Claude-Éric Jauvin, soudeur à barbe longue. Dans le rôle de sa vie, Réjean Moyen, opérateur de pont roulant à foulard. Dans le rôle de sa vie, Daniel Turpin, chauffeur d'autobus à casquette et à gants. Dans le rôle de sa vie, Nicol Julien, pompier à barre fixe. Dans le rôle de sa vie, Grégoire Sabourin, armurier à gros doigts. Dans le rôle de sa vie, Raymond-Marie Martin, prêtre bronzé. Dans le rôle de sa vie, Manon Riverin, hygiéniste dentaire à poils bruns. Dans le rôle de sa vie, Cécilia Poliquin, serveuse à chaise haute. Dans le rôle de sa vie, Clément Jobin, marin qui va et vient. Dans le rôle de sa vie, Suzanne Nolin, esthéticienne à maillot large. Dans le rôle de sa vie, Nathalie Hamelin, chroniqueuse mondaine à mains liées. Dans le rôle de sa vie, Marcel Fortin, serrurier ambulancier. Dans le rôle de sa vie, André Desbiens, bedeau à trop de clés. Dans le rôle de sa vie, Marie-Luce Boivin, rédactrice de petites annonces à phrases courtes. Dans le rôle de sa vie, Marielle Moulin, aquarelliste à traits tirés. Dans le rôle de sa vie, Nadia Beaudoin, libraire à calculette. Dans le rôle de sa vie, Ghislaine Turgeon, pompiste à bonnet de laine. Dans le rôle de sa vie, Nancy Rocheleau, représentante en charcuterie à épinglette. Dans le rôle de sa vie, Chantale Côté, étalagiste à escabeau. Dans le rôle de sa vie, Jean-Roch Roy, danseur nu à rubans. Dans le rôle de sa vie, Gérard-André Gravel, brancardier à reculons. Dans le rôle de sa vie, Jean-Marc Rémi, archiviste à sous-vêtements rayés. Dans le rôle de sa vie, Mathieu Desmeules, étudiant à dictionnaire de synonymes. Dans le rôle de sa vie, Charles Salesse, lunettier à monture bleue. Dans le rôle de sa vie, Isabelle Claveau, oncologue à dentier. Dans le rôle de sa vie, Juliette Pominville, manucure

à jambes croisées. Dans le rôle de sa vie, Cinthia Lalancette, brigadière à pancarte. Dans le rôle de sa vie, France Rodrigue, photographe à souliers plats. Dans le rôle de sa vie, Catherine Huot, cuisinière à filet. Dans le rôle de sa vie, Antonin Voisine, machiniste tordu. Dans le rôle de sa vie, Gilbert Maurice, cultivateur à fort appétit. Dans le rôle de sa vie, Léon Sergerie, mineur à casque. Dans le rôle de sa vie, Jérémie Boillat, chimiste à jaquette. Dans le rôle de sa vie, Pierrette Pearson, fromagère à teint pâle. Dans le rôle de sa vie, Marie-Marthe Dufour, traductrice dans le rouge. Dans le rôle de sa vie, Rita Gaudreau, paysagiste à capuchon. Dans le rôle de sa vie, Johanne Brisson, postière à tour de cuisse. Dans le rôle de sa vie, Normand Proulx, incendiaire à sauce barbecue. Dans le rôle de sa vie, Philippe Demers, éleveur de moutons à champ libre. Dans le rôle de sa vie, Cyril Barrette, vendeur itinérant à sac blanc. Dans le rôle de sa vie, Louise Verreault, correctrice d'épreuves à double foyer. Dans le rôle de sa vie, Lorraine Gagnon, orthophoniste à pupitre bas. Dans le rôle de sa vie, Solange Couturier, analyste de sol à parka long. Dans le rôle de sa vie, Maxime Vézina, commis aux pièces à semelle intercalaire. Dans le rôle de sa vie, Vincent Saint-Gelais, inspecteur de police à torche longue. Dans le rôle de sa vie, Simone Harvey, linguiste à sifflet. Dans le rôle de sa vie, Henri-Jacques Spence, forestier à cabine. Dans le rôle de sa vie, Calixte Belley, conseiller financier à pellicules. Dans le rôle de sa vie, Guylaine Dallaire, inspectrice alimentaire à palais rose. Dans le rôle de sa vie, Carol Hudon, chroniqueur automobile à différentiel barré. Dans le rôle de sa vie, Sabin Boulianne, vitrier à dos rond. Dans le rôle de sa vie, Valérie Privé, pâtissière à tôle noircie. Dans le rôle de sa vie, Paule Munger, coiffeuse à chapeau. Dans le rôle de sa vie, Lina Castonguay, professeure de mathématiques à paraboles. Dans le rôle de sa vie, Carl Gingras-Lépine, rembourreur en sandales. Dans le rôle de sa vie, Régis Plourde, maître nageur à longue tige. Dans le rôle de sa vie, Victorien Aubé, animateur de pastorale. Dans le rôle de sa vie, Jeanne-d'Arc Robertson, antiquaire à chaînette. Dans le rôle de sa vie, Madeleine Hamel, pharmacienne à voix rauque. Dans le rôle de sa vie, Mario Lefebvre, expert en sinistre à claques. Dans le rôle de sa vie, François Trottier, nettoyeur à sec. Dans le rôle de sa vie, Jean-Yves Girard, cordonnier à étiau. Dans le rôle de sa vie, Rosaire Savard, évaluateur de bâtiments à raquettes. Dans le rôle de sa vie, Josée Martel, puéricultrice à bâton de colle. Dans le rôle de sa vie, Noëlle Duval, chapelière à patère. Dans le rôle de sa vie, Ève Lapointe, bouchère à joues creuses. Dans le rôle de sa vie, Doris Ouimette, administratrice d'asile à tailleurs. Dans le rôle de sa vie, Raynald Maltais, champion motonégiste masqué. Dans le rôle de sa vie, Eddy Landry, barbier à la retraite. Dans le rôle de sa vie, Martial Pruneau, représentant en boissons gazeuses à pied pesant. Dans le rôle de sa vie, Bertrand Jacques, vendeur d'outils à territoire. Dans le rôle de sa vie, Steeve Bérubé, garagiste à monticule. Dans le rôle de sa vie, Audrey Petitquay, institutrice à jupon. Dans le rôle de sa vie, Gisèle Mérette, danseuse du ventre à midi. Dans le rôle de sa vie, Lison Otis, omnipraticienne à bloc-notes. Dans le rôle de sa vie, Rose Poitras, barmaid aux quilles. Dans le rôle de sa vie, Félicia Turbide, guide touristique à cassette. Dans le rôle de sa vie, Marcellin Desgagné, asphaltteur à râteau. Dans le rôle de sa vie, Sébastien Racine, courtier en assurances à pression. Dans le rôle de sa vie, Benoît Pouliot, menuisier à bouleau. Dans le rôle de sa vie, Jean-Hugues Vachon, jovialiste à temps plein. Dans le rôle de sa vie, Donat Poisson, promoteur d'événements sportifs à cinq et demi pour cent. Dans le rôle de sa vie, Roland Quirion, sculpteur sur bois à manches courtes. Dans le rôle de sa vie, Thérèse Kirouac, éclairagiste à deux mains. Dans le rôle de sa vie, Micheline Rivard, comédienne à tête ronde. Dans le rôle de sa vie, Annie-Pierre Vaillancourt, femme de chambre à mollets. Dans le rôle de sa vie, Marguerite Rouleau, vétérinaire à l'écart. Dans le rôle de sa vie, Blandine Simard, conseillère municipale à quatre pattes. Dans le rôle de sa vie, Huguette Truchon, réceptionniste à grillage. Dans le rôle de sa vie, Réal Labrecque, électricien à ceinture. Dans le rôle de sa vie, Olivette Bergeron, animatrice à la radio de nuit. Dans le rôle de sa vie, Dominique Allaire, peintre en bâtiment à deux par dix. Dans le rôle de sa vie, Joëlle-Anne Paré, sommelière à collier. Dans le rôle de sa vie, Céline Marquis, podiatre amputée. Dans le rôle de sa vie, Dolorès Christensen, championne équestre à culotte. Dans le rôle de sa vie, Martine Bilodeau, professeure de solfège à broche pendante. Dans le rôle de sa vie, Vicky Lambert, médiatrice conjugale à chaise droite. Dans le rôle de sa vie, Adélar Boily, plongeur sous-marin à écailles. Dans le rôle de sa vie, Magella Ménard, caporal d'armée à bouts ronds. Dans le rôle de sa vie, Caroline Plante, décoratrice à rouleaux. Dans le rôle de sa vie, Stéphane Drolet, pilote de brousse

Faux pas de l'actrice dans sa traîne. En effet, plusieurs éléments apparaissant dans la première liste sont repris dans la seconde, mais ceux-ci se présentent sous une forme complètement différente et éclatée. Sous l'effet détaillé de l'inconstance et de la déclinaison des noms que nous avons observés, le nom et les différentes caractéristiques associées à celui-ci disposées dans le générique de clôture de *Parents et amis* se transforment pour former un nom que revêt, le temps d'une réplique, le personnage du directeur dans *Le faux pas de l'actrice*.

Ainsi, « Gilles Poulin, mécanicien d'entretien » (*PA*, 132) devient « Mécano Gilles » (*LFP*, 62), « Jean-Pierre Gosselin, plombier en camion » (*PA*, 132-133) devient « le plombier Gosselin » (*LFP*, 62), « Luc Alain, concierge à bâton » (*PA*, 133) devient « le bâton concierge » (*LFP*, 62), « Germain-Guy Germain, professeur à baguette » (*PA*, 133) devient « la baguette Germain-Guy » (*LFP*, 62), etc. L'on constate ainsi que les noms et occupations nommés par générique final de *Parents et amis* sont d'abord repris par la liste des noms du directeur selon le même ordre et en entretenant un rapport d'équivalence assez fidèle. Cependant, la transformation qui s'opère entre les deux listes s'oriente vers une objectivation qui est liée au métier. En effet, tandis que le générique vise à présenter des gens et leur occupation respective : « Francis Guérin, concessionnaire automobile diplômé », la liste des noms du directeur dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* présente davantage des attributs construits à partir de l'objet, de l'accessoire ou de l'occupation attachés au nom. Ainsi, c'est d'abord l'occupation qui se voit définie avant le nom. On obtient alors « le concessionnaire automobile Francis ». Ceci fait en sorte que le directeur dans la scène de la répétition parle au nom d'objets qu'il incarne le temps d'une réplique. Ces noms qu'il endosse se constituent donc sous la forme de rapports métonymiques de l'instrument pour l'agent.

Si le générique de *Parents et amis* emprunte rigoureusement la formule « Dans le rôle de sa vie, prénom, nom, caractéristiques ou attributs », nous remarquons que certains noms compris dans la didascalie de la « Scène de la répétition », ont subi une transformation qui implique la figure de l'antonomase. En effet, en plus de l'inversion prénom nom — par

au chômage. Dans le rôle de sa vie, Patrice Fradette, élagueur d'arbres à salopette. Dans le rôle de sa vie, Jonathan Pelletier, commerçant de chaudrons à sang chaud. Dans le rôle de sa vie, Édith Fontaine, pleureuse à col roulé. Dans le rôle de sa vie, Jacqueline Lamontagne, accompagnatrice à dents longues. Dans le rôle de sa vie, Thomas Siméon, conducteur de chasse-neige à fenêtre ouverte. Dans le rôle de sa vie, Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à carnet. Dans le rôle de sa vie, Laurent Sauvé, homme mort l'an dernier. (*PA*, 132-135) [Pour un total de 123 personnes nommées]

exemple « Marcel Fortin » devient « Fortin Marcel » —, plusieurs cas présentent une perte du nom morphologiquement conventionnel — nom, prénom — au profit d'une transformation du descriptif qui était apposé à côté de leur nom dans *Parents et amis*. De sorte que « Marie-Marthe Dufour, traductrice dans le rouge » (*PA*, 134) devient « pellicule financière du zéro six, Lerouge du four » (*LFP*, 62). On constate alors qu'il ne s'agit pas uniquement de prendre un nom différent, mais bien d'incarner une entité différente, laquelle a partie liée à l'occupation sociale, de sorte que, dans la mesure où le nom est construit d'une description, d'un rôle ou de divers attribut, à chacune des répliques, le directeur dans la « Scène de la répétition » se trouve à incarner avant tout une étiquette plutôt qu'un nom.

Le faux pas de l'actrice dans sa traîne s'amorce sur le « Chant premier des indications », lequel nous renseigne sur le fait qu'« il n'est certes pas important que les personnages soient interprétés par des acteurs dont le sexe correspond au genre du rôle; le personnage du directeur peut ainsi être joué par une femme » (*LFP*, 10). De leur côté les noms féminins du générique final de *Parents et amis* passent tous au masculin. C'est le cas notamment de « Lucienne Blouin » (*PA*, 132) qui devient « le ménager Blouin » (*LFP*, 62), de « Denise Robin » (*PA*, 133) qui devient « couturier Robin à vapeur » (*LFP*, 62), de « Jeannine Langevin infirmière de nuit du mois » (*PA*, 133) qui devient « Langevin dit L'infirmier » (*LFP*, 62), de « Nadia Beaudoin, libraire à calculette » (*PA*, 133) et ainsi de suite.

De plus, tandis que les noms qu'emprunte le directeur dans la « Scène de la répétition » sont d'abord calqués sur ceux du générique final de *Parents et amis*, au fur et à mesure que progresse la liste des noms du directeur, l'ordre cesse de se distinguer et cette règle se défait complètement. Ainsi, l'on remarque que certains noms qui servent à désigner le directeur sont formés à partir de plus d'un nom tiré du générique de *Parents et amis*. Par exemple, « Jean-Yves Trottier François-Madeleine » (*LFP*, 62) est l'amalgame de « Dans le rôle de sa vie, Madeleine Hamel, pharmacienne à voix rauque. Dans le rôle de sa vie, Mario Lefebvre, expert en sinistre à claques. Dans le rôle de sa vie, François Trottier, nettoyeur à sec. Dans le rôle de sa vie, Jean-Yves Girard, cordonnier à étou » (*PA*, 133) et « le monticule Petitquay » (*LFP*, 62) est alliage de « Dans le rôle de sa vie, Steeve Bérubé, garagiste à monticule. Dans le rôle de sa vie, Audrey Petitquay, institutrice à jupon. » (*PA*, 135).

Cette analyse comparative des deux listes de noms — ceux du générique de *Parents et amis* et ceux de la didascalie du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* — permet de voir comment à la fois le nom et la liste érigent l'inconstance dans les récits de Bouchard. En effet, alors que l'ordre dans lequel sont mentionnés les noms du générique paraît au départ être respecté dans la didascalie, on voit qu'au fur et à mesure que la liste de la didascalie progresse que celle-ci non seulement s'éloigne de son point de départ — le générique de *Parents et amis* —, mais également en offre une représentation déconstruite. À l'instar de la fusion entre plusieurs noms pour en former qu'un seul, de même que les divers autres procédés de transformation du nom, s'expose une dénomination des personnages qui revoie « à l'expression plus générale d'une atteinte au corps du sujet, à ce qui auparavant le faisait “tenir ensemble” et permettait de le percevoir dans son unité¹³⁴. » Alors que le personnage du directeur se voit présenté comme étant multiple par la diversité dénominative qui le constitue — au total 140 noms le définissent —, c'est aussi les personnages listés par le générique final de *Parents et amis* qui se voient, par effet de miroir entre les deux œuvres¹³⁵, être en quelque sorte décomposés par la didascalie du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*.

2.5. Quand le nom fait place aux nombres

On ne devrait avoir d'enfants qu'en nombre premier sinon le risque est grand qu'ils soyent divisés. (PA, 79)

— Hervé Bouchard

Outre la didascalie initiale, le drame de *Parents et amis* s'ouvre avec l'orphelin de père numéro cinq affirmant que « les mesures de la salle sont en mètres. Sans les nombres, on ne sait rien » (*PA*, 8); on retrouve une semblable attention aux nombres en ouverture de *Mailloux* : « Je me suis échappé d'un traîneau. Les parents le tiraient, prenant plaisir à pied dans une avenue large qui n'était pas la leur, rêvant d'années et de dollars, grisés par la modestie des nombres qu'il leur fallait pour arriver là où ils voulaient arriver. » (*M*, 5). La lecture de ces

¹³⁴ Martine St-Pierre, « Le bruit des noms », *op. cit.*, p. 105.

¹³⁵ Nous reviendrons sur le phénomène d'intratextualité dans notre troisième chapitre.

incipits nous fait prendre conscience de l'importance de la thématique des nombres dans les fictions de Bouchard. Or, cette place est à ce point cruciale qu'une grande part des personnages de ses œuvres est numérotée plutôt que nommée. En plus du personnage éponyme de *Numéro six*, ceci concerne principalement les personnages des fils et des sœurs de la veuve manchée dans *Parents et amis*, mais aussi, de manière différente, certains personnages dans *Mailloux*.

Dans la première œuvre de Bouchard, les nombres jouent un rôle onomastique significatif. Annonçant l'âge des personnages, ils servent d'indicateurs temporels nous permettant de retracer la chronologie des événements relatés dans les divers chapitres. Comme nous l'avions déjà mentionné, *Mailloux* en épousant la structure de l'antiroman d'apprentissage, propose une chronologie des événements non linéaire. Ainsi, les nombres attachés aux anthroponymes des divers personnages s'intègrent complètement à leur nom et, par conséquent, ceux-ci diffèrent selon l'épisode narré :

Mailloux douze dans un dortoir plein de garçons : Arsenault douze, Bilodeau douze, Boily quatorze, Boucher treize, Chouinard onze, Cormier treize, Desbiens douze, Deschênes treize, Dubé treize, Dubois quatorze, Fortier onze, Filion treize, Girard douze, Goroki douze, Gravel onze, Harvey treize, Lemieux douze, Lévesque douze, Moffat treize, Murray treize, Nepton douze, Ouellet treize, Pomerleau quatorze, Sénéchal onze, Simard treize, Tremblay treize, Tremblay douze, Turbide onze, Vachon quatorze. (*M*, 37)

Dès lors, l'épisode de « Mailloux douze dans un dortoir » (*M*, 37) précède celui de « Mailloux d'onze qui attend tout près sur la galerie » (*M*, 43).

Outre cette onomastique « chronologique » dans *Mailloux*, certains personnages des autres œuvres de Bouchard sont eux nommés par le principe de la numérotation ou de l'ordination. C'est le cas notamment dans *Parents et amis* des « orphelins de père » qui sont dénommés par des nombres cardinaux (numéro un, numéro deux, jusqu'à numéro six), ou encore, selon le même principe, des sœurs de la veuve manchée qui, quant à elles, sont désignées par des nombres ordinaux (première sœur, deuxième sœur, etc.). Bien que les sœurs de la veuve manchée possèdent également toutes un nom, elles sont aussi appelées les « sœurs innées » à un moment dans le récit, à deux occasions dans les didascalies fonctionnelles de même qu'à une reprise dans l'une des didascalies :

l'épousique laurent sauvé
Je l'ai entendue recevoir sur elle les paroles de ses sœurs, elles sont toutes là : Adélinée, Ritalinée, Madelinée, Ionalinée, Fionalinée, Monalinée et Rogère dont le visage est plus rouge et rond que celui des autres qui l'ont rond mais moins et rouge mais moins. Ça fait

une sœur de trop, mais les paroles qu'elle recevait d'elles venaient d'elles et c'étaient d'authentiques paroles de sœurs commentant sa pauvre robe en bois où elle était sans bras. (PA, 20)

Or, l'une des sœurs de la veuve échappe à l'ordination. En effet, c'est le cas de Rogère qui se voit qualifiée de « sœur de trop » par les personnages :

première sœur
Je retrouve pas les seaux. Où est ma sœur de trop ? » (PA, 25)

première sœur
Je retrouve pas les seaux, ils ont dû venir les prendre, faut descendre. Où est ma sœur de trop ? Où est ma sœur de trop ? (PA, 26)

veuve manchée
Où que t'es, Rogère, ma sœur de trop ? (PA, 27)

On pourra également lire dans l'une des répliques de Laurent Sauvé l'indication scénique suivante : « Rogère en surnombre caresse le lissé de sa robe » (PA, 21) placée entre parenthèses dans le texte. Ainsi, cette sœur, en se soustrayant à l'ordination, paraît différente des autres : « Vos sœurs défilent en folles dans la maison où nous vivons, déguisées en nous, elles sont déguisées en nous, avec Rogère en père et un pantin qui vous joue, vous. » (PA, 60) En effet, si Rogère est en « surnombre » c'est bien par opposition aux fils de la veuve manchée qui sont quant à eux au nombre de six. Dans une lettre à leur mère, les orphelins écrivent : « leur domination en nombre est invraisemblable par sa constance. » (PA, 63) C'est donc en ce sens que Rogère se présente comme « la sœur de trop », désignée, comme plusieurs personnages de l'œuvre de Bouchard, par une périphrase. Ainsi, si les sœurs, au compte de six « sont déguisées » en orphelins de père, Rogère, se distinguant du groupe, est alors « en père ». De plus, les didascalies fonctionnelles exposent également une différence entre Rogère et les sœurs, alors qu'elles spécifient « les sœurs et rogère » (PA, 34). Bien que les intitulés au-dessus des répliques du personnage de Rogère dans le deuxième tableau débutent par « sœur de trop » (PA, 27), les deux autres tableaux alterneront ensuite entre « rogère » et « rogère en trop ».

Pourtant, si les sœurs possèdent un nom qui leur est propre et qui permettrait au lecteur de les identifier clairement, les indications nominales au-dessus de leurs répliques sont ces nombres ordinaux. Cette désignation contribue à leur indistinction dans la mesure où l'ordre de leur naissance n'est pas précisément spécifié, de sorte qu'il est, de fait, difficile d'établir un lien entre le personnage et ses dialogues. Elles semblent aussi se confondre et s'exprimer d'une même voix. Ce ne sera qu'à la toute fin du drame, c'est-à-dire au moment de leur dernier tour

de parole, que le lecteur peut déterminer avec assurance l'ordre et l'ordination consécutive de chacune des sœurs. En effet, dans le quatrième tableau, les didascalies nominatives des dernières répliques émises par les sœurs se chargent d'indiquer la correspondance entre leur nom et l'ordination qui les dénomme : « adélinée en première sœur » (*PA*, 120), « ritalinée en deuxième sœur » (*PA*, 127), « madelinée en troisième sœur » (*PA*, 127), « fionalinée en quatrième sœur » (*PA*, 129), « ionalinée en pleurs de cinquième » (*PA*, 131) et « monalinée chialant en six » (*PA*, 131).

De manière analogue, c'est ce qui se produit avec les orphelins de père dans *Parents et amis* qui sont numérotés par des nombres cardinaux selon leur ordre de naissance : numéro un, numéro deux, jusqu'à numéro six. Ce principe de désignation censé les distinguer les uns des autres, les confond en fait dans un même anonymat. Ceci ne va pas sans une certaine confusion avec laquelle Bouchard s'amuse, mentionnant : « l'orphelin de père numéro six quatre huit dans dix et sa mère » (*PA*, 103). On remarque ici comment les numéros auxquels se trouvent attachés l'identité des fils de la veuve représentent une manière bien inefficace de les désigner.

Néanmoins, s'ils sont pratiquement indiscernables entre eux pour le lecteur comme pour eux-mêmes, ils sont cependant en mesure de se sentir différents des autres enfants de leur communauté par leur condition d'orphelin qui les dénomme (et ce) dès l'amorce du drame. Ainsi, lorsque les fils se trouvent au salon mortuaire pour les funérailles de leur père, l'orphelin de père numéro quatre sigale le sentiment mêlé de honte et de joie qu'il ressent : « je les connaissais tous, ils n'étaient plus comme moi, je n'étais plus comme eux, je ne savais pas s'il fallait me réjouir ou être malheureux, plutôt je ne savais pas si je devais éprouver de la honte rapport à la joie que je me sentais au cœur rapport à l'orphelin que j'étais alors depuis si peu » (*PA*, 20). Les répliques suivantes des autres orphelins fusent dans le même sens. L'orphelin de père numéro cinq et trois répondent respectivement : « Je me suis mis à me voir moi aussi » (*PA*, 20) et « je me suis à me voir, oui » (*PA*, 20) alors que l'orphelin de père numéro un enchaîne avec : « Nous nous sommes vus. » (*PA*, 20) Cette prise de nom, par la distinction qu'elle engendre, permet à l'orphelin de père numéro cinq de changer sa vision du monde : « Je n'ai plus vu les choses comme elles étaient avant que je sois orpheliné, je me suis mis à les voir aussi séparées et seules que je l'étais moi-même devenu. » (*PA*, 20) On voit alors comment le nom qu'ils acquièrent, celui d'orphelin de père, leur permet d'exister

différemment. Comme le mentionnait Louis-Daniel Godin « La prise du nom, c'est bien le premier pas à partir duquel le sujet peut devenir parlant, et cette prise, toute l'œuvre de Bouchard veut la rappeler par la syntaxe ou au sein d'histoires racontées¹³⁶. »

Alors que chacune des sœurs de la veuve porte un prénom, ses fils ont pour seul nom le patronyme de leur père décédé. De plus, ils ne sont désignés comme tel qu'à une reprise dans le récit : « Regardez ces pauvrets parmi les cailloux et l'eau noire, ce sont les orphelins du père Beaumont qui chantent l'abandon. » (*PA*, 69). Du fait que leur « numéro » ne se retrouve que dans les didascalies, les autres personnages de *Parents et amis*, ou ceux du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, ne possèdent pas de nom pour les désigner et doivent par conséquent recourir aux noms communs. Ceci a pour conséquence de souligner un peu plus encore leur uniformité : « C'est bien dommage en fin de compte qu'ils soient nés tous frères » (*PA*, 38). Ainsi, en dehors de « garçons » ou de « fils », un autre des termes qui revient pour se rapporter aux orphelins de père est celui de « chiens ». Dans la lettre que leur écrit leur mère, elle leur dit « vous êtes des sales chiens ça il faut que je vous, que vous le sachiez » (*PA*, 54), « il faut vous dire mes sales chiens que vous êtes des sales chiens » (*PA*, 54), « sales chiens, vous ne savez pas ce que vous avez fait, vous êtes des sales chiens, des sales chiens » (*PA*, 55), « je parle sans cesse, même si c'est pour vous dire mes sales chiens que vous êtes des sales chiens » (*PA*, 55), « pauvres chiens, vous êtes des pauvres chiens, des pauvres chiens, vous êtes des chiens, vous êtes des pauvres chiens, des sales pauvres chiens » (*PA*, 59). En somme, le recours aux nombres puis aux désignations deshumanisantes contribuent à enrayer tout caractère distinctif des personnages.

2.6. L'absence de nom : « les corps sans noms » (*PA*, 44)

Alors que Grivel affirme que « le personnage sans nom ne s'imagine pas¹³⁷ », certains personnages centraux de l'œuvre d'Hervé Bouchard ne sont pas désignés par un nom. À ce

¹³⁶ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, op. cit., p. 126.

¹³⁷ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, op. cit., p. 132.

sujet, le personnage de l'orphelin de père numéro cinq dans le troisième tableau de *Parents et amis* en parlant de son frère l'orphelin de père numéro six formule la question « d'ailleurs c'était quoi son nom? » (*PA*, 102). Soulignant une fois de plus cette absence de nom, l'orphelin de père numéro six déclare avoir perdu son nom un peu plus tard dans le récit : « Je suis le mort qui a perdu son nom. » (*PA*, 82) La réflexion de Grivel nous amène ainsi à comprendre comment la complexité de la structure onomastique à l'œuvre dans les fictions de Bouchard a pour effet de contribuer à brouiller l'identité des personnages. Ainsi, le personnage n'est pas associé à un identificateur qui lui serait propre. C'est donc dire qu'en plus d'une corporéité particulière qui a trait à l'indistinction, comme nous l'avons exposé dans notre premier chapitre, le système d'identification des personnages mis en place dans les fictions de Bouchard et le caractère quasi anonyme de certains personnages faillit à leur représentation et contribue de la sorte à faire vaciller leur identité.

Alors que l'orphelin de père numéro six est à la recherche d'une paternité, mouvement qu'expose la « liste des pères que se fit l'orphelin numéro six quand il vécut » (*PA*, 86), il meurt aussi sans nom, à la recherche de sa propre personne. En tant que facteur déterminant dans le récit, tout porte à croire que l'absence de nom contribue à la mort du personnage. Selon les travaux de Louis-Daniel Godin, l'orphelin de père numéro six serait analogue à la figure de Dieu sans nom :

Il souhaitait porter des lunettes, un dentier, une canne, un nombre grand de cicatrices ou une à tout le moins qui se remarquerait, il déplorait n'être pas boiteux ou manchot, infirme, il aurait voulu être infirme mais pas trop, un peu. Quelque chose comme une épithète, qu'il aurait voulu, une particule à son nom. D'ailleurs, c'était quoi son nom? (*PA*, 101)

Dieu est d'ailleurs celui dont le nom s'est perdu. La véritable prononciation de son nom hébreu a été perdue lors de la destruction du temple de Jérusalem ; on aura restitué des voyelles au tétragramme (YHVH) pour pouvoir prononcer le nom de Dieu — Yahweh ; Yahvé. « Je suis le mort qui a perdu son nom » (P, 145), dit l'orphelin numéro six. « D'ailleurs c'était quoi son nom? » (P, 177), demande le numéro cinq, à qui on ne fournit aucune réponse¹³⁸.

Bien que le personnage de l'orphelin de père six ne porte pas de nom, c'est-à-dire que son seul nom est l'ordination de sa naissance et, par antonomase, sa caractéristique d'être « orphelin », ce choix onomastique ou, plus justement, cette absence de nom s'inscrit à même la fiction :

¹³⁸ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), *op. cit.*, p. 142.

« Quelque chose comme une épithète, qu'il aurait voulu, une particule à son nom » (*PA*, 102). Le personnage souhaite se distinguer, posséder une caractéristique qui lui permettrait d'être différent : « Il souhaitait porter des lunettes, un dentier, une canne, un nombre grand de cicatrices ou une à tout le moins qui se remarquerait, il déplorait n'être pas boiteux ou manchot, infirme, il aurait voulu être infirme mais pas trop, un peu. » (*PA*, 102) Le personnage paraît ainsi conscient de cette défaillance identitaire dans lequel le place cette absence de nom. Il désire alors puiser du côté des noms communs pour combler cette absence de nom qu'il souligne et avec laquelle il doit composer. L'antonomase, bien plus qu'un procédé, est alors pleinement désirée. En effet, elle est le signe d'un désir qui va de pair avec la recherche de distinction et l'expression du doute quant à sa propre identité.

Ainsi, si l'orphelin de père numéro six affirme avoir perdu son nom, le personnage éponyme de *Numéro six*, pour sa part, ne possède concrètement aucune autre appellation dans le récit : « Le texte raconte le passage de son narrateur, dont on ne connaîtra jamais le nom, dans le monde du hockey dit "mineur"¹³⁹. » Le personnage en question, aussi narrateur autodiégétique, débute à juste titre son récit en affirmant : « J'ai porté le numéro six sans savoir que ça comptait. » (*N6*, 4) Or, l'adéquation entre le numéro six et le personnage paraît entière lorsqu'il rapporte : « L'an d'ensuite j'ai conservé le numéro six au bras comme s'il était à moi, comme si c'était mon nom, comme si l'ayant au bras je n'avais rien de plus à faire pour m'absenter de moi et disparaître un temps en m'enfonçant dedans. » (*N6*, 30) Dans cet exemple, les trois subordonnées de comparaison introduites par la locution conjonctive de subordination « comme si » supposent, de manière distinctive, que le numéro six lui appartient, mais aussi qui y est inconditionnellement attaché autant que si cela avait été son nom. Pourtant, bien qu'à aucun endroit dans le récit on n'en fasse mention, cette formulation conditionnelle « comme si c'était mon nom » laisse présager que ce n'est évidemment pas son nom; ce qui d'un côté entre en contradiction avec le texte qui le désigne par ce faux nom, mais de l'autre met aussi en évidence le fait qu'il devrait avoir un « vrai » nom, or visiblement, si tel est le cas, ce dernier est gardé secret. Il appert donc que plus l'œuvre progresse et plus le personnage s'identifie à ce numéro qui fait office de nom : « Où l'on voit que le six tel que je suis là a des préoccupations de la plus haute importance. » (*N6*, 39) En effet, une osmose entre le nom et le

¹³⁹ Benoît Melançon, « Raconter autrement », *op. cit.*

personnage se construit au fil de l'œuvre. Ainsi, « le six tel que je suis » expose une adéquation entre le numéro six et le verbe « être » de telle sorte qu'on s'aperçoit que le personnage s'identifie entièrement à ce nom. Poursuivant dans ce même sens, le personnage affirmera : « Je suis le contenir du six. » (N6, 61)

Nous trouvons à deux reprises un discours rapporté dans lequel on s'adresse directement au personnage en utilisant le nom de numéro six. C'est le cas de l'extrait où le personnage de Pâté-Papier l'interpelle : « Tu es le numéro six en remplacement de Jacques Mailloux, apprends ça, apprenez ça tout le monde, eh bien oui. » (N6, 41) C'est également ce qui se produit dans l'extrait suivant : « À la porte du vestiaire un homme avec un visage qui ne semblait pas lui appartenir et des cheveux d'une autre époque et les doigts couverts de poils roux m'accueille souriant en me montrant le chandail qui serait le mien. /Numéro six, dit-il. Je suppose que tu sais revêtir rapidement ton équipement, n'est-ce pas. » (N6, 40) Alors que le récit de *Numéro six* consiste en l'évocation d'une prise de nom que relatent les divers passages que traverse le personnage éponyme, l'histoire se termine conséquemment alors que le personnage annonce : « Ainsi s'achève le passage du six dans le hockey mineur. [...] je ne joue plus. » (N6, 67) Une fois hors du jeu, le personnage perd simultanément son « nom » provisoire et la voix narrative : la fin de l'œuvre étant en effet prise en charge par un narrateur extradiégétique.

Comme nous avons pu le voir, les récits de Bouchard sont le lieu de « prises de nom ». Le nom ne va pas de soi, il doit être « investi », approprié, investi d'une signification (constamment menacée, toujours changeante), appropriée par le personnage, appropriée au personnage. Ainsi, noms et récits se construisent dans une dynamique mutuelle qui est sujette à une dérive du signifiant, de telle façon que l'onomastique bouchardienne participe autant à la construction du personnage qu'à sa déconstruction :

À moi aussi des noms me sont venus au nombre de quelques, dit la veuve dépliée, mais j'ai vu plus de corps que de noms, c'est-à-dire, j'ai vu des corps dont je ne sais pas les noms, et, parmi les corps sans noms que j'ai vus, j'ai reconnu des noms de corps nus sans personne pour les porter. Ça semblait recommencer dans sa tête, la vie des morts. J'ai vu Gosselin corpu, elle continua, Gosselin corpu tenant la main d'une Bigonnesse ouverte et puis Mouillon coupé du bas rampant derrière une Babineau et puis Jomphe rongé suppliant une Coutu des joues et puis Flamain le doigt dans le goulot d'une Champoux, deux par deux filant j'ai vu. (PA, 44)

L'inadéquation entre les corps et les noms « sans personne pour les porter » brise toute possibilité de réalisme et plonge le lecteur dans un monde de réalités fantastiques telle « la vie des morts ». Ainsi les corps des personnages tout comme leur(s) nom(s) se décomposent : « une Bigonnesse ouverte » et un « Mouillon coupé du bas » rappelle la veuve. Or, il appert que la structure onomastique, dans l'ensemble des œuvres, participe à la dilution identitaire que nous avons pu observer au niveau élémentaire de l'œuvre. À ce propos, Louis-Daniel Godin mentionne : « Montrer la fragilité du rapport entre l'intérieur et l'extérieur du corps que le nom doit faire tenir en équilibre est l'un des motifs de l'œuvre de Bouchard¹⁴⁰. » En effet, l'onomastique chez Bouchard résulte d'un travail sur la langue consistant en ce que les noms que portent les personnages déterminent leur récit et dans un mouvement réciproque, que le récit soit aussi déterminé en fonction du nom.

Par ailleurs, la structure onomastique des récits de l'écrivain participe aussi à une abstraction du nom qui s'exprime de manière croissante dans sa poétique. Si au départ les noms des personnages dans *Mailloux*, tout en demeurant de facture particulière, conservent un certain rapport aux noms morphologiquement conformes à ceux de la langue française, la structure onomastique que l'auteur propose dans ses autres œuvres se complexifie davantage. En effet, *Parents et amis* expose, dans un premier temps, une prise du nom par les personnages qui est anaphorique de leur condition : veuve, orphelins, brancardiers, etc. De plus, le récit mettant en scène les deux orphelins partis en Ontario¹⁴¹ expose, dans les didascalies nominales, un jeu dans lequel le nom a trait à des étiquettes de nature métonymique. Si la troisième publication de l'auteur, *Harvey* — laquelle se présente comme une réécriture sous forme de roman graphique de *Parents et amis* —, se garde de pousser plus loin la logique onomastique voire la simplifie, *Numéro six*, à l'inverse, tout en poursuivant la dynamique mise en place par les premières œuvres, propose une structure onomastique encore plus complexe. En effet, alors que, d'ores et déjà, le personnage principal se démarquera par le fait qu'il ait comme seul nom le numéro inscrit au dos de son chandail de hockey, le jeu de translation des syllabes — d'abord

¹⁴⁰ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), *op. cit.*, p. 130.

¹⁴¹ « Où l'on entend le chant d'abandon des deux n'en pouvant plus des danses des tantes. Comment ils finissent par se rendre en Ontario loin; ce qu'ils y font. » (PA, 68) Hervé Bouchard. (2014). *Parents et amis sont invités à y assister : drame en quatre tableau avec six récits au centre* (livre numérique éd.). Montréal : Le Quartanier.

mis en place dans *Parents et amis* avec le personnage du brancardier — prend une ampleur plus grande et touche l'ensemble des personnages. Ce rapport singulier s'intensifie encore dans la dernière publication de l'auteur : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Deux tendances marquées s'observent dans ce texte. D'abord, dans la mesure où la pièce de théâtre constitue une variation de *Parents et amis*, nous constatons que les noms de l'œuvre d'origine sont évacués, en particulier pour les orphelins de père lesquels sont uniquement désignés comme des « chiens ». L'autre tendance est celle mise en place par les didascalies fonctionnelles. En effet, *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* fait place à des didascalies recourant à 140 noms différents pour le même personnage tous tissés de noms communs.

L'onomastique bouchardienne est donc emportée par le multiple, l'excès, le jeu de la surface, du masque, du théâtre, du corps brandi. En somme, si, comme le rapporte Louis-Daniel Godin, « c'est le nom qui détermine le corps, et non l'inverse¹⁴² », la fluctuation à laquelle s'adonne l'onomastique bouchardienne engendre des personnages vacillants, indéterminés, vidés et surchargés de sens à la fois, travaillés entre le rien et le tout.

¹⁴² L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, op. cit., p. 135.

CHAPITRE III

FORMES BAROQUES

C'est inimaginable, mais, si la forme est sans l'histoire, l'absence d'histoire devient criante et le souffle paraît s'éteindre. Il faut l'histoire. C'est elle qui porte la forme. Et la forme est la manière du dévoilement qui provoque toutes les sensations.

— Hervé Bouchard

Alors que les œuvres de Bouchard, à un niveau élémentaire, manifestent l'inconstance et le mouvement, les personnages en morceaux qui habitent ses histoires sont eux aussi, par le travail onomastique entre autres, porteurs de ces traits baroques. Présente à tous les niveaux de l'œuvre de Bouchard, l'instabilité qui traverse ses récits caractérise également la forme, en particulier dans les jeux de perspective : « je crois que j'écris de manière à provoquer ce genre d'épiphanie. Comme si la clarté de l'image était une conséquence du texte obscur. Il y a des moments où l'on voit, il y a des moments où l'on ne voit pas¹⁴³. » À l'instar des thématiques et de la logique structurelle des textes bouchardiens traduisant le *fluctus*, nous verrons maintenant comment, dans un jeu de clair-obscur, la forme que prennent ceux-ci témoigne d'une ouverture prête à accueillir de tels enjeux textuels.

3.1. Quand l'œuvre sort de son cadre

À partir du moment où la maîtrise parfaite de la forme est sentie, l'histoire prétend à la disparition, et le plaisir est celui de la forme qui joue à être l'histoire.

— Hervé Bouchard

Hervé Bouchard est un auteur qui se soucie de ce qui excède la mise en scène, de ce qui lui est extérieur. Dans un entretien écrit accordé à Olivier Kemeid, il affirme : « Je raffole de

¹⁴³ José Morel Cinq-Mars et Hervé Bouchard, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », *op. cit.*

ces moments, sur la scène par exemple, où l'acteur a un blanc, où le conférencier a un pépin qui le prive de son support technique; il est alors obligé de parler lui-même, et, ce qui le remue à l'intérieur, c'est l'émotion vraie d'être là, vraiment exposé, comme un mort, qui pourrait heureusement s'en sortir en parlant¹⁴⁴. » Ainsi, se décèle, à travers la forme que prennent ses récits, cette volonté de penser ce qui outrepassé l'œuvre, ce qui met à nu. Nous verrons donc comment, par diverses stratégies, l'auteur parvient à formuler l'apparence d'une œuvre sortant de son cadre, ce que rappelle par ailleurs le titre de sa pièce *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* qui, pour le dire avec Louis-Daniel Godin, insinue « le rire des spectateurs par l'intrusion sur la scène du réel du corps venu interrompre l'artifice du jeu : le faux pas¹⁴⁵. »

3.1.1. « Ç'a commencé par des appels » (*M*, 12)

Alors que le narrateur-personnage Jacques Mailloux affirme, en amorce, « j'appelle les mots comme si j'étais un écrivain » (*M*, 8), nous voyons comment se développe, au fil des récits, un type d'appel qui prend l'aspect d'une invocation. Dans un ironique rapport avec les désignations de la Genèse¹⁴⁶, les éléments de la fiction s'érigent dans ses récits à la manière d'un magicien invisible capable de faire tout apparaître : « L'un fait la liste des dans l'ordre où ils sont sans qu'on puisse le voir. Il dit la veuve Manchée et elle est. Le mari Beaumont, il le dit couché mort et il est couché mort au centre. Il dit une suite de six qui sont orphelins de père et ils sont. » (*PA*, 6) La désignation-invocation, comme processus d'appellation, est donc la condition nécessaire pour que les éléments prennent forme dans les fictions de Bouchard. En plus des cas où la désignation « fait apparaître », les éléments figurant dans les récits — idée qu'exploite *Mailloux* : « Où il est dit que Jacques Mailloux reçut en songe les mots qui le font » — le fait d'appeler, en dehors des jeux de nomination, a le sens de « faire venir ». En effet, si dans *Mailloux* « on appelle le malheur ! On l'appelle, il vient » (*M*, 77), que Pouque

¹⁴⁴ Olivier Kemeid et Hervé Bouchard, « Lecteurs et amis sont invités à y assister », *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁵ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁶ « une parodie de genèse. "Ils disent et cela est" dans une lumineuse évidence – autrement dit au commencement était le verbe... et la lumière fut. » Audrey Camus. (2011). « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée" la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard » [ressource électronique]. Dans *Pratiques et enjeux du détournements dans le discours littéraire du XXe et XXIe siècles* (p. 197-212). Québec : Presses de l'Université de Québec, p. 198.

appelle avec ses « koumbas [...] l'Afrique » (*M*, 24) et que le personnage de Mailloux « prie l'air d'appeler à lui toute la honte » (*M*, 106); tout « comme des anciens appelant la pluie » (*LFP*, 52), les morts dans *Parents et amis* de même que dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* appellent les mouches à venir les manger :

L'actrice
 [...] Et je reste à écouter les morts me dire combien leur peine est grande d'être là exposés./
 Appelant les mouches./
 Poussant la vie à les manger encore./
 Comme si rien de tout ça n'était fini./
 Rien n'est jamais fini, disent-ils./
 Et c'est ça que nos peurs nous rappellent. (*LFP*, 72)

Tandis que « chaque bouquet [...] est un cornet tendu vers la mort qui nous appelle » (*LFP*, 73), l'appel joue dans le texte une fonction d'assignation, aussi bien, des réalités diverses « citées à comparaître » dans les récits, que le lecteur lui-même, interpelle par l'énonciation.

Pour le dire avec Inkel, une rhétorique de l'adresse prenant à partie le lecteur traverse les récits de Bouchard. Ceci s'exprime notamment dans *Mailloux* quand le narrateur convoque le narrataire en recourant au mode impératif. Convoquant le champ sémantique de la vue, le narrateur réitérera à plusieurs reprises au lecteur son injonction à regarder : « *Regarde.* » (*M*, 17, 113, 131), « Ha ! *Regarde-le* savourez le moment » (*M*, 20), « *Regarde* Mailloux il est dans la chambre de sa mère » (*M*, 27), « Puis *regarde*, il se lève, il va face à la glace au-dessus d'un meuble bas et il prend des poses, il se serre dans ses propres bras » (*M*, 31), « *Regarde-la* contente la tante à Busse quand elle voit dans le soleil arriver son neveu de février » (*M*, 43), « *Regarde, regarde* l'enfant grand Gagnon. Lui m'a vu » (*M*, 55), « *Regarde* tous les ceux connus et inconnus qui s'écarteraient d'un coup pour faire large un cercle cernant sûr le Mailloux meurtrier » (*M*, 55), « *Regarde* les policiers qu'il y aurait et les ambulanciers qu'il y aurait et les parents justiciers qu'il y aurait » (*M*, 55), « *Regarde* le corps du petit dans le canapé blanc et regarde la bouteille vidée durant le bingo » (*M*, 78), « *Regarde* la mère qui panique et qui crie que jamais plus, jamais plus, jamais plus » (*M*, 88), « Mais *regarde* comme ça l'a scié le père Mailloux, l'arrivée du beau-frère qui lui arrache les siens et met fin au bonheur qu'ils avaient presque, oui, au bonheur qu'ils avaient presque. [...] *Regarde-le* sortant de son manteau une flasque de gin, l'égoïste, *regarde-le* s'en versant par le trou suffisamment d'onces pour noyer sa hargne. » (*M*, 90)

En plus des sommations à fixer le regard émises en direction du lecteur, la formulation adverbiale approbative « O.K. » (*M*, 12 ; 20) répétée à deux reprises dans *Mailloux*, est à comprendre également comme la marque d'un lien que l'on cherche à établir avec le lecteur. De manière équivalente, dans *Numéro six* le narrateur s'efforce aussi de mimer une interrelation avec ce dernier :

Temps en temps ailleurs chez la fille Rondeur par exemple à s'embrasser par couple des soirées entières à coup de longues faces de trente-trois tours. /
Ou encore au soleil de l'après-midi, les yeux dans le pli du coude, couchés dans l'herbe derrière une remise en tôle sur des couvertures hivernales, le corps couvert d'huile à frire. L'une est accroupie, regardez, et s'active au frottement, le tableau est charmant, dans la lumière éclatante, les volutes de fumée bleue qui s'élèvent. (*N6*, 47)

Ainsi, le « regardez » placé en incise a pour effet de créer une forme de dialogue avec la figure du lecteur. Un autre extrait de *Numéro six* recourt à des impératifs :

L'an dernier la pose fut prise avec casque tandis que cette année c'est sans. / Comparons ces deux portraits du six dans son uniforme d'Arguignole. / Observons ce premier. / L'original est accroché à un mur de préfini dans le sous-sol de la maison du grand chef montreur de choses dont ce portrait. / Commençons par les pieds. / N'est-ce pas que l'angle formé par la position de ces patins-là ne correspond guère au perpendiculum de l'axe prolongé du tronc ? [...] Remarquons la poussière de glace formant nuage du bas jusqu'au centre du portrait de ce vétéran à tête nue et aux tempes rasées fraîchement. [...] Observons le visage du garçon, son inquiétude, son frémissement, sa frayeur dans l'emportement du corps qui tombe. (*N6*, 33-34)

« Comparons », « Observons », « Commençons », « Remarquons » et de nouveau « Observons » se lisent comme des exhortations au lecteur d'être témoin de la diégèse. L'inclusion de la figure du lecteur au sein du récit, qui se manifeste par le recours à ce type d'apostrophes, a pour effet de contester la frontière entre ce qui fait partie de la fiction et ce qui est en est extérieur :

Selon cette méthode de la position contraire, il faut que tu soyes bon du revers. Mais en attaque, le bâton est éloigné de la bande et placé pour un lancer vers le but en ligne plus droite et c'est mieux. Et tandis que le bâton est éloigné de la bande, le corps qui le tient est dans la position la meilleure pour coincer l'adversaire contre la bande avec force et franchement dans la collision qui ne manquera pas d'advenir. Maintenant en défensive, on pratique le retour croisé en zone pour bénéficier des mêmes avantages physiques dont je te viens de parler (le bâton vers le centre et le corps vers le bord). (*N6*, 57)

Dans ce dernier extrait de *Numéro six*, le pronom personnel singulier « te » suppose un échange entre le narrateur et le lecteur. Tout se passe comme si le narrateur cherchait à induire une forme de communication avec son lecteur. Ces sollicitations, comme des missives lancées au

lecteur afin qu'il s'imisce au sein du récit, s'interprètent aussi comme des brèches dans la forme. Tels des ponts jetés, ces appels au lecteur affectent en quelque sorte directement la forme de l'œuvre qui semble ne pas être contenue et scellée, mais au contraire paraît sortir de son cadre. Ces apostrophes dirigées en direction du lecteur peuvent s'interpréter comme des entailles à la forme, que nous pourrions traduire en termes narratologiques telles des *métalepses narratives*, dans la mesure où elles supposent un monde extérieur à celui du récit : « ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte¹⁴⁷. » Ainsi, cette transgression de la frontière entre la diégèse et la narration et, de là, entre la narration et l'univers du narrataire, manifeste une absence de clôture interne à l'œuvre. Se dénote par conséquent une porosité du cadre et donc de la « mise en forme ». Cette pratique et le caractère perméable qui se dégage des œuvres de Bouchard, nous portent à voir comment ses récits prennent une forme d'*œuvre ouverte*¹⁴⁸ caractéristique de la liberté formelle propre à l'esthétique baroque.

3.1.2. « L'effet du conte est le conte » (PA, 130)¹⁴⁹

Quand la lumière se fera dans le théâtre et que ceux qui auront vu et entendu viendront vous parler, ce sera pour vous dire qu'ils sont et vous donner les contes qu'ils ont, non pas pour vous féliciter d'avoir joué comme vous êtes.
(PA, 129)

— Hervé Bouchard

Le théâtre dans le théâtre, c'est d'abord l'expression du théâtre du monde, et, partant, c'est le théâtre gagné par la théâtralité. C'est aussi l'expression d'une mentalité qui se complait dans le même, le double : ressemblances et fausses ressemblances. Le

¹⁴⁷ Gérard Genette. (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, p. 245.

¹⁴⁸ Umberto Eco. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.

¹⁴⁹ Aussi dans Hervé Bouchard, « Abrasifs », *op. cit.*, p. 94.

théâtre dans le théâtre, c'est le théâtre qui se dédouble.

— Georges Forestier

Alors que les fictions d'Hervé Bouchard sont presque exclusivement livrées à travers la voix de personnages-narrateurs se racontant eux-mêmes, certains commentaires d'ordre métatextuel, émis par ceux-ci, ont pour effet d'interrompre momentanément la progression du récit. En plus de se présenter comme des césures dans l'enchaînement des événements, ces retours à la situation d'énonciation forment également des excroissances diégétiques, sujet auquel nous reviendrons. Ainsi, les narrateurs de Bouchard ne relatent pas exclusivement des événements antérieurs, ils se positionnent et se représentent également dans le présent de leur narration. C'est d'ailleurs ce qu'établit l'incipit initial de l'œuvre d'Hervé Bouchard avec ce « Raconte » (*M*, 5), « Raconte encore » (*M*, 7) et « Continue » (*M*, 9) qui expose d'emblée cette dynamique narrative. Si nous supposons que « se raconter » constitue la quête principale du personnage de Jacques Mailloux, le « Raconte » auquel répond ce dernier, et qui permet à son récit de se déployer, donne également le ton à toute l'œuvre de l'auteur. À ce sujet, Stéphane Inkel écrivait en ouverture de sa monographie *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard* que « toute sa poétique pourrait d'ailleurs se résumer à ce “Raconte” si simple et pourtant si singulier parce qu'il est précédé d'une de ces inversions qui constituent la signature la plus reconnaissable de son style, cette urgence du dire qui fait outrepasser toute médiation et qui fait de la parole qui surgit un performatif résolu, efficace, démiurgique¹⁵⁰. »

De plus, on constate que la plupart des personnages de Bouchard sont conscients de leur statut de narrateur autant que de la situation de narration dans laquelle ils se trouvent : ils font référence à leur situation énonciative pour décrire certains éléments, certains choix narratifs. À l'instar des appels au lecteur, cette pratique conduit aussi à un retour au présent de la narration de telle sorte qu'elle se présente comme un hiatus entre les souvenirs relatés par le personnage narrateur et sa situation énonciative : « Je te raconte/Des détails sur les circonstances de cette annonce du cancer de l'un et de la cécité de l'autre, les deux états dans l'avenir de l'un et de l'autre, je pourrais en donner, mais je ne le ferai pas, ce n'est ni le temps ni l'endroit. » (*N6*, 17)

¹⁵⁰ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 11.

Ainsi, alors que le pronom personnel à la deuxième personne interpelle le lecteur, les commentaires autoréflexifs du narrateur — « je pourrais en donner, mais je ne le ferai pas » — représentent une césure dans le tissu du récit. C'est également ce que nous observons quand le narrateur de *Numéro six* relate son histoire d'amour avec Mireille Carillon, dite sa Clairon, et qu'il signale : « Puis je vais tous les jours chez elle en prenant l'escalier que j'ai dit mais que je n'ai pas décrit, on s'en souvient. » (*N6*, 45) Le narrateur se trouve ainsi à commenter sa propre narration : j'ai mentionné un escalier, or je ne l'ai pas décrit¹⁵¹. Dans le même ordre d'idée, lorsqu'il énonce « et ça continue, alors je vais dire ce que l'avenir me réserve » (*N6*, 45), on constate cette fois-ci que le narrateur projette, depuis le présent de l'énonciation, la suite que prendra son récit.

C'est par ailleurs ce que rappelle la veuve lorsque dans le second récit de *Parents et amis* qui, d'après son titre¹⁵², serait une lettre adressée à ses fils : « je vous fais cette lettre, et comment j'y arrive je ne le sais pas et je ne le saurai pas ç'a l'air, et vous ne le saurez pas ç'a l'air, considérez ma folie dans ce qu'elle a de vrai et d'amer » (*PA*, 53). Alors que le récit en question place la veuve, non seulement comme narratrice autodiégétique au présent, il est paradoxal qu'elle puisse prédire le futur pour elle-même et, de surcroît, envisager celui d'autrui, c'est-à-dire celui de ses fils. En effet, en affirmant à l'indicatif futur « je ne le saurai pas ç'a l'air, et vous ne le saurez pas ç'a l'air » ceci laisse croire qu'elle est en mesure de dicter la suite du récit, ce qui a pour conséquence de créer une distanciation entre la situation du personnage et celle du narrateur. Ainsi, cet extrait révèle la contradiction pour la veuve de se positionner à la fois comme un personnage en train d'écrire une lettre et comme narratrice omnisciente. De plus, sur un plan plus terre-à-terre, il paraît inconcevable qu'elle soit apte à rédiger une lettre manuscrite, car, comme nous le savons depuis le tout début du drame, la veuve est « manchée » et donc sans bras. Mais outre cette antilogie, on a l'impression que l'envers du décor se révèle par le fait qu'elle remette en question la cohérence même de ce

¹⁵¹ « Sa maison, rue des Cognassiers blancs, se trouvait au bout d'une entrée de gravillon, dans la paroisse voisine de Chaint-Zacques. Une longue haie de thuyas plantés sur des ressorts sur une bande de gazon le long de l'entrée de gravillon, un garage en tôle grise muni d'une porte à bascule derrière lequel un jardinet bordé par le mur de thuyas qui se poursuit, un arbre peut-être embrassant un fil électrique. Un escalier, on entre par là. » (*N6*, 44)

¹⁵² Le second récit du centre de *Parents et amis* s'intitule : « La veuve Manchée se donne du mal pour écrire à ses fils une lettre où elle parle des morts et de son dégoût des fleurs. » (*PA*, 53)

qu'elle nous livre. En tant que narratrice, elle paraît mesurer le paradoxe de son propos : « considérez ma folie dans ce qu'elle a de vrai et d'amer ». Par ailleurs, dans le même sillage, elle affirme : « je vous parle maintenant et je ne suis pas là, dans un livre peut-être où je ne suis pas nommée, on croira peut-être que je ne suis même pas » (*PA*, 54)¹⁵³. Le personnage de la veuve paraît ainsi lever le voile sur son identité de papier en affirmant ne pas être là : « je ne suis pas là, dans un livre peut-être où je ne suis pas nommée ». Cet extrait, qui fait place au sein du récit à une auto-proclamation de la veuve comme personnage d'un livre (ou de théâtre) — rappelons-nous qu'il s'agit avant tout d'un *drame en quatre tableaux* —, vient rompre le rapport mimétique supposé ou encore le sublime. Or, si d'emblée par le fait de placer au sein du récit un personnage en situation d'écrire son histoire crée un jeu de miroirs, l'improbable situation d'écriture dans laquelle est plongée la veuve manchée constitue une mise en cause logique autant que sémiotique : ceci est impossible, quel que soit l'angle sous lequel on l'examine.

Dans son œuvre, Bouchard fait régulièrement de la spécularité une mise en abyme. C'est d'ailleurs ce qu'expose le personnage-narrateur de Numéro six :

J'ai fait la description d'une joute entre deux bons-hommes dans les gradins derrière le banc des Nabots rouges.

Premier bonhomme est une vieille peau de vieil homme à grand manteau et à chapeau à large bord, il a une paire de gants en cuir souple qu'il claque dans sa main, il est prospère, son époque est celle d'avant l'invention de la jeunesse. Il ne s'assoit jamais. Il boit. Il crie du haut des gradins, derrière tout le monde, et son grand manteau en cloche porte sa voix. C'est ce qu'il vient faire à l'aréna, crier Tue-le ! Il entrevoit la possibilité d'une mise en échec et crie Tue-le ! À la moindre menace d'altercation, Tue-le ! Au soupçon d'une échauffourée, Tue-le !

Second bonhomme est quant à lui toujours assis, il a une rondelle de poils ras autour de la bouche, des yeux clairs, un bonnet en carton ciré, une longue écharpe dénouée qui tombe à terre entre ses jambes, et il empeste l'aréna avec le fourneau brûlant de sa pipe la fraise qu'il pompe comme un libidineux. Il regarde presque tout le match à travers les yeux de deux femmes dans leur fourrure derrière lui. Enlevez-la-lui ! hurle-t-il. Enlevez-la-lui ! Il faut un temps à l'assistance les premières fois pour saisir le sérieux de sa réclamation. La rondelle se trouve en possession de l'adversaire, il hurle son Enlevez-la-lui !

Tue-le ! Enlevez-la-lui ! Tue-le ! Enlevez-la-lui ! Tue-le ! Enlevez-la-lui ! Tue-le ! Enlevez-la-lui ! Tue-le ! Enlevez-la-lui ! Tue-le !

¹⁵³ Ce passage figure de manière identique dans la pièce *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* (p.66).

Au sujet de ces deux-là, pour nous remuer, l'entraîneur dit une fois que la honte qu'ils nous font, c'est l'miroir du spectacle que nous leur donnons.

On ne réfléchit pas.

La honte qu'ils nous quoi. (N6, 61-62)

Les paroles de l'entraîneur — « la honte qu'ils nous font, c'est l'miroir du spectacle que nous leur donnons » — expriment de manière directe la mise en abyme. Semblables à la « rupture » du quatrième mur au théâtre, ces éléments font éclater le pacte fictionnel, font vaciller ses bases. Cela contribue également à introduire du récit dans le récit. D'un côté, donc, le texte passe à un niveau supérieur, se désigne comme récit, s'analyse; de l'autre, il plonge dans un autre niveau de récit, lui-même susceptible d'en contenir d'autres. Il y a ainsi pli sur pli, niveau (de récit) sur niveau. Procédé éminemment baroque, la mise en abyme constitue une manière de donner une forme structurante à l'instabilité présente dans l'œuvre. C'est d'ailleurs le jeu auquel on s'adonne dans la pièce mise en scène dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Construite comme une « variation¹⁵⁴ » de *Parents et amis*, cette pièce raconte la tentative de mettre en scène le *drame en quatre tableaux avec six récits au centre*. Divisée en trois scènes¹⁵⁵ — « Scène de l'exposition », « Scène de l'audition » et « Scène de la répétition » —, la fable de la pièce met l'accent sur le personnage de la veuve qu'on cherche à représenter par une actrice. Or, il s'avère que *Parents et amis* contient déjà une mise en abyme où la veuve se montre en train de jouer son propre rôle :

veuve manchée

Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer? qu'on lui tue le mari? qu'on lui orpheline six fils prêts à la manger? Si je parlais pas, probablement que je cicatrerais. Faut pas se fermer, peu importe la couleur de robe de l'humeur qu'on a, je pense ça et ça sort comme ça, ça me déguise, c'est mon fard de pitrée du châtiment, ô sans bras, viarge. Pas dire ça. Trouvez-moi une comique et enfermez-la dans c'te robe en bois,

¹⁵⁴ Hervé Bouchard et Justine Latour, « *Des auteurs de théâtre se livrent* », *op. cit.*; Roger Blackburn. (2016, 27 mars). Une histoire qui se mange en une seule bouchée. *Le Quotidien*. Récupéré de <https://www.lequotidien.com/archives/une-histoire-qui-se-mange-en-une-seule-bouchee-5d201257967d456b701bc8bf9e66f2c3>: « La première édition de ce livre est écrite en mode théâtre, mais c'est très difficile de porter ce texte sur la scène en raison d'une distribution trop importante et autres contraintes. J'ai donc voulu répondre à la demande de certains directeurs de théâtre en écrivant l'histoire d'un metteur en scène qui monte la pièce pour qu'elle soit jouée par des acteurs. L'homme de théâtre dirige l'actrice dans son jeu et je me suis lancé dans des champs d'indication scénique à ne plus finir. Ce n'est pas du délire c'est du récit. C'est destiné à être joué au théâtre, mais il y a beaucoup de textes qui ne sont pas destinés à la scène, mais qui est juste agréable à lire ».

¹⁵⁵ *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* s'agrément de deux chants « didascaliques » : « Chant premier des indications » et « Chant des indications deux ».

j'ai dit, et je lui parlerai par le trou. Fallait une comédienne assez cave au centre pour dire, une cylindrée à travers qui souffler, une qui sache crever dans la joie qu'on donne à peindre la misère. On en a pas trouvé et je suis sortie de ma vie. (PA, 25)

En empruntant les mots de Georges Forestier, on peut y voir un cas de *folie par identification théâtrale* où le personnage « oublie sa propre personnalité pour endosser celle d'un autre, fût-il un personnage imaginaire¹⁵⁶. » Ainsi, semblable aux poupées gigognes s'emboîtant l'une dans l'autre, *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* est la mise en abyme d'une mise en abyme déjà contenue dans le *drame en quatre tableaux* :

L'actrice
 Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer?/
 Qu'on lui tue le mari?/
 Qu'on lui orpheline six fils prêts à la manger?/
 Si je ne parlais pas, probablement que je cicatriserais. /
 Faut ne pas se fermer, peu importe la couleur de robe de l'humeur qu'on a./
 Je pense à ça et ça sort comme ça./
 Ça me déguise./
 C'est mon fard de pitrée du châtiment, ô sans bras, viarge./
 Pas dire ça./
 Trouvez-moi une comique et enfermez-la dans c'te robe en bois, j'ai dit, et je lui parlerai par le trou./
 Fallait une comédienne assez cave au centre pour dire./
 Une cylindrée à travers qui souffler./
 Une qui sache crever dans la joie qu'on donne à peindre la misère./
 On n'en a pas trouvé et je suis sortie de ma vie. (LFP, 47)

On a ici, sous forme textuelle, des mises en cause du théâtre du « vide » : des personnages qui n'existent que comme êtres de papier, êtres de paroles. Ainsi, ce second degré dans l'abstraction (l'aveu de théâtralité) donne lieu, au courant de la pièce, à d'autres éléments relevant de la métalepse narrative :

l'actrice
 [...]

 Mon pauvre petiot évanoui dans l'histoire./

 [...]

 Depuis la mort de mes parents, depuis le commencement du drame, tout ce qui m'est sorti de la sacoche comme mille histoires qui font ma vie et qui me défilent dedans et me passent en boucle dans la tête./

 Est-ce que je n'étais pas censée porter des lunettes?/
 Les vitres de mes lunettes sont embuées, ça ne veut pas dire que je ne vois rien./

 [...]

 Mon père est mort, je ne me souviens pas de quoi il est mort, ni quand./

 Je n'étais pas là./

¹⁵⁶ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, op. cit., p. 280.

Qui a dit qu'il était mort du temps passé au récipient?
 Dans l'histoire j'ai une sœur, c'est une morte. (*LFP*, 28)

Dans cet extrait, l'actrice se réfère à l'« histoire », désignation qu'on peut interpréter comme renvoyant au texte de *Parents et amis* que les personnages du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* sont en train de monter. Et, alors qu'elle reprend à l'identique des énoncés de *Parents et amis*, elle s'exclame : « Est-ce que je n'étais pas censée porter des lunettes? » introduisant, de la sorte, une métalepse narrative à même cette réplique qui met au jour la mise en abîme qui a cours dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*.

De manière semblable, ce phénomène de mimésis emboîtée trouve écho dans les propos de l'orphelin de père numéro trois au tout début du premier tableau de *Parents et amis* :

l'orphelin de père numéro trois
 Des déguisés comme nous font la même chose que nous dans une salle identique à côté.
 Mais leur mort est plus vieux.

l'orphelin de père numéro quatre
 Plus loin, des déguisés comme eux font la même chose que nous dans une salle identique à côté de la salle identique à côté. Leur mort à eux est encore plus vieux que le mort plus vieux d'à côté. (*PA*, 9)

La mise en abyme qu'expriment les orphelins de père numéro trois et quatre donne l'impression d'être face à un miroir infini. Forestier rappelle que « Le théâtre dans le théâtre, c'est d'abord l'expression du théâtre du monde, et, partant, c'est le théâtre gagné par la théâtralité. C'est aussi l'expression d'une mentalité qui se complaît dans le même, le double : ressemblances et fausses ressemblances. Le théâtre dans le théâtre, c'est le théâtre qui se dédouble.¹⁵⁷ » Ainsi, répondant à l'orphelin de père numéro quatre, l'orphelin de père numéro cinq tentera de déterminer les paramètres de cet abîme :

l'orphelin de père numéro cinq
 Combien ça fait?

l'orphelin de père numéro quatre
 Le corridor est long. Il y a des portes en accordéon jusqu'au fond. Les portes en accordéon donnent sur des salles où il y a des chaises rangées en long. Au fond de chacune des salles, il y a un placard fermé par une porte en accordéon.

l'orphelin de père numéro trois
 Dans le placard derrière la porte en accordéon, il y a un autre mort, celui-là n'appartient à personne ni ne ressemble à personne, il est sans âge. C'est un mort sans famille. Si une

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 341.

famille vient dans l'une des salles et qu'elle est sans mort, elle prend celui-là. Si une famille perd son mort, elle prend celui-là.

l'orphelin de père numéro quatre
Au mort fourni, on donne alors l'âge et l'allure qu'il faut.

l'orphelin de père numéro trois
Avec des paroles, on le fait, on donne au mort fourni l'âge et l'allure qu'il faut. On apprend aux familles comment peindre avec des paroles l'âge et l'allure qu'il faut à un mort fourni pour le faire sien. Dans les placards, il y a des démonstrations, l'horaire des démonstrations est sur les portes en accordéon, ce sont des croque-morts qui les font. Chaque jour, ils en font, ils poussent une porte en accordéon et ils font leur démonstration.

l'orphelin de père numéro quatre
Ils parlent et leurs paroles s'étendent sur le mort fourni et on pleure.

Les réponses des deux frères à l'orphelin de père numéro cinq, bien qu'explicatives, révèlent davantage le mécanisme de la scène. Mettant ouvertement en cause et en suspens le mode de la représentation, le procédé de la mise en abyme constitue un bris de réalisme. Ces personnages, arborant déguisements et masques variés, se présentent, pour leur part, comme des personnages « en train de jouer leur propre rôle », en train d'en montrer la vacuité et la possibilité d'infinie variation.

3.1.3. *Theatrum mundi et mundum theatri*

On entre dans l'art tisonné de démonstrations hurlées où énoncer signifie produire le théâtre où la scène est crayonnée. (PA, 8)

Jouer à être, c'est tout ce qu'il s'agit de faire quand on conte.

— Hervé Bouchard

Le tout premier point d'*Abrasif* d'Hervé Bouchard stipule que « jouer à être, c'est tout ce qu'il s'agit de faire quand on conte » et cette invitation gouverne tous les personnages de ses œuvres. Tandis que Mailloux est soumis au « Raconte » de l'incipit et que ce « comédien de naissance » « joue à faire une histoire » (*M*, 8), la veuve manchée, quant à elle, sort « de sa vie » pour l'interpréter puisqu'aucune « comédienne assez cave au centre » peut le faire. Dans

le même ordre d'idée, le personnage de Numéro six, dès le premier passage, sera mandaté par son père d'une mission de « dire » :

Montreur des choses du doigt pas long.
 Désignant sur la glace bleu-gris les traces de moi et de qui.
 Va dans les galeries regarder dire.
 Va dans les entrailles du centre parcourir les chambres où sont les bancs, les crochets et les tapis et dis ce qu'on ne voit pas de ceux qui sont là.
 Va dans les chambres où sont les chansons du dire là de ceux qui n'y sont pas.
 Va dans les salles coulées du centre dire ce que ne disent pas ceux qu'on voit.
 Va dans le chant des galeries du dessous dire ce qu'on voit et qui pourtant n'est pas.
 Va dire cela qu'on va voir, qu'on a vu et qu'on ne voyait plus.
 Cela dans ton dire qu'on voit, redis-le. (*N6*, 8)

Dès lors, le personnage bouchardien se trouve dans une logique d'auto-représentation : incarnant son propre rôle, il est tout à la fois conteur et personnage. En ce sens, le personnage de Bouchard est toujours doublement « exposé » : d'un côté, se trouve le « je » énonciateur, celui qui relate l'histoire ou la fable, dans le cas du théâtre, tandis que de l'autre, se situe le personnage en représentation de lui-même dans les scènes relatées. Ainsi, alors que celui-ci s'exhibe de manière duplice, comme posté à ses propres côtés — car il est à la fois le narrateur et le personnage de son histoire —; cette logique qui suppose ce *jouer à être*, est celle du *Theatrum Mundi*, celle de la dénonciation des illusions propre au « Grand Théâtre du Monde » de Calderon. Didier Souiller, dans une étude du théâtre caldéronien, souligne qu'un des principaux enjeux de ce théâtre est d'ordre métaphysique : « *l'image* est suspectée de ne pas nécessairement renvoyer à son référent, au risque de n'être plus qu'un simple simulacre¹⁵⁸ ». En effet, ajoute-t-il : « Tout se passe sur scène comme si le personnage était chargé d'illustrer la situation de l'homme dans un monde livré à l'inflation d'un paraître illusoire : le drame n'est plus qu'errances dans un labyrinthe de confusion, où le *moi* lui-même se perd dans le jeu des masques et des reflets¹⁵⁹. » Ainsi, le théâtre dans le théâtre, en « étant la transposition scénique de la thématique du *theatrum mundi*, [...] met tout particulièrement en valeur les thèmes de la confusion entre *être* et *paraître*, entre vivre et tenir un rôle, entre la réalité et le jeu¹⁶⁰ ». Cette dialectique de l'être et du paraître qui s'exprime par une modulation des actions et des paroles,

¹⁵⁸ Didier Souiller. (1992). *Calderon de la Barca et le grand théâtre du monde*. Paris : Presses universitaires de France, p. 271. L'auteur souligne.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 285. L'auteur souligne.

¹⁶⁰ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 341. L'auteur souligne.

de même que par un jeu de renversement des représentations, est au cœur des récits que les personnages de Bouchard livrent en tant que narrateurs autodiégétiques ou à titre de personnages de théâtre : « Il n'y a pas de relation directe entre l'histoire que les acteurs racontent et le texte qu'ils auront répété, ni non plus entre les répliques qu'ils diront et l'histoire qu'ils raconteront, ni non plus entre ce qu'ils feront sur scène et l'histoire qu'on sera venu voir et entendre. » (*LFP*, 11)

Assujettis à des rituels ou des conventions qui les régissent et contraignent, les personnages de Bouchard sont placés dans des conditions propres à souligner ce *Theatrum Mundi*. Codifiés et spectaculaires, le hockey, les funérailles et la messe, mais tout aussi bien les jeux de la cour d'école, ces « cadres dramaturgiques » plongent les personnages de Bouchard dans une « mise en scène » réglée d'eux-mêmes. La répétitivité et le caractère prévisible de ces rituels se manifestent notamment par la reproduction de certains gestes et paroles attendus et convenus. Ainsi, les personnages-conteurs exposent les rouages de la mécanique dans laquelle ils se trouvent. C'est ce que fait le petit Mailloux dans « De la manière d'aller chercher quelqu'un avec qui jouer » (*M*, 12) :

Un flot, un premier, sortant de chez lui, son âge est un nombre, c'est un flot de trois, de quatre, de cinq peu importe, il sort de chez lui, cloc-cloc-cloc-cloc-cloc, un matin tôt de novembre ou de juin peu importe, il se rend chez un de son nombre et se plante devant la porte sans rire. Il peut frapper, il sait que certains le font, ils frappent et on leur répond, ou il peut sonner, la plupart du temps ça fonctionne, on sonne et quelqu'un vient. Mais il ne sonne ni ne frappe, le flot, le premier. Il appelle. Premier coup, planté seul devant la porte d'un ami, matin tôt, dehors la vie, deux syllabes pour un nom, une, deux. L'ami s'appelle Steeve, O.K., deux syllabes, attention à la dernière, faut qu'elle soit bien audible, allez : Stee-veu. Le stee sur une note moins haute que le veu, c'est important : Stee-veu. Si l'ami c'est un Paul, il faut dire : Pau-aul. Pau-aul. Deux appels suffisent habituellement. Si un troisième est nécessaire, si un troisième a lieu, ce n'est que pour confirmer l'absence de l'appelé. Dans sa maison l'appelé bien sûr il entend son nom, même il l'attendait, il a vu son ami sortir de sa cour et venir, il a senti la hâte et a su qu'elle annonçait la vie. Il était dans sa chambre ou peut-être dans le salon peu importe, il observait la rue, il disait regarder dehors, il sentait que la vie était dehors, il sentait que la vie était tantôt, il attendait, il attendait l'appel de son nom. Jacquieu. Et voilà maintenant qu'ils sont deux et vont vers un autre du même nombre qu'eux, cloc-cloc-cloc-cloc-cloc, plantés les deux devant la porte, chantant les deux sur un rythme synchrone, sans rire : Fran-çois. Fran-çois. Et voilà maintenant qu'ils sont trois, et la troupe va grossir, ils seront quatre, cinq, six, certains jours ils seront douze, treize, ils seront quinze flots, quinze appelés dehors à être et qui seront, des flots nommés, à peu près tous du même nombre, qui seront, oui, et qui joueront à être plus. (*M*, 12)

Cet épisode, qui survient au tout début de *Mailloux*, nous instruit donc sur la manière de s'inscrire dans ce Grand Théâtre du Monde en montrant que, dès le plus jeune âge, certains

codes de la communauté imprègnent et conditionnent les actions. Les personnages se conforment ainsi à un scénario implicite. Ils illustrent de la sorte le fait que certaines « habitudes », certains attendus, certaines pratiques de la vie sociale se déroulent « comme une pièce de théâtre ». Avec la répétition de ce rituel, le personnage intègre les normes, tout illusoire qu'elles soient, lui permettant de prendre part à cet échange et de « jouer son rôle » en « jouant à être » : « ils seront quatre, cinq, six, certains jours ils seront douze, treize, ils seront quinze flots, quinze appelés dehors à être et qui seront, des flots nommés, à peu près tous du même nombre, qui seront, oui, et qui joueront à être plus. » Cette étrange expression, « de jouer à être plus », ne renvoie pas au fait d'être plus nombreux, mais bien plutôt, pense-t-on, à celui d'apprendre d'autres codes et d'autres conventions qui permettront « de jouer à être plus », de jouer encore davantage « à être ».

Alors que la forme même de *Mailloux* joue avec les codes du roman d'apprentissage (sujet que nous aurons l'occasion de développer ultérieurement) à la lecture de l'œuvre, on voit comment les « flots », au fil des *Histoires de novembre et de juin*, apprennent à « jouer à être plus ». Cette hypothèse trouve par ailleurs un appui dans la « Finale » et le « Chant des “Quand j'aurai” » (*M*, 109) qui suppose qu'une fois la liste des soixante choses accomplies par le narrateur — « [...] Quand j'aurai rédigé en parlé une étude sérieuse,/Quand j'aurai réussi à voler le drapeau et à le rapporter chez les miens sans me faire toucher,/Quand j'aurai supporté sur ma jambe le poids d'un autobus,/Quand j'aurai embrassé et baisé des noms de filles gravés dans des poteaux de balançoires [...] » (*M*, 109) — le personnage sera alors en mesure de savoir ce qu'être représente : « Alors/Je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six,/Font six. » (*M*, 109) En effet, cette liste annonce sinon la promesse d'être « plus » pour le personnage de Mailloux, mais du moins la prédiction pour ce « comédien de naissance » d'en connaître pour le moins l'essence.

Dans une œuvre où les notions d'être et de paraître se confondent, la signification « d'être plus » souligne aussi que tous les êtres, de manière consciente ou non, jouent un rôle dans la pièce qu'est leur vie et, en accord avec les us et coutumes de certains rites, ils se doivent, tels des acteurs, d'apprendre les gestes et paroles associés à leur rôle. De facto, c'est ce que Mailloux rappelle quand il mentionne qu'il se doit d'appeler ses amis à trois reprises en veillant à séparer les prénoms en deux syllabes : « deux syllabes pour un nom, une, deux. L'ami

s'appelle Steeve, O.K., deux syllabes, attention à la dernière, faut qu'elle soit bien audible, allez : Stee-veu. Le stee sur une note moins haute que le veu, c'est important : Stee-veu. Si l'ami c'est un Paul, il faut dire : Pau-aul. Pau-aul » (*M*, 12). On constate, alors que les conventions associées à ce Grand Théâtre du Monde nécessitent d'être intégrées, et ce, dès la tendre enfance puisque, comme le rappelle Mailloux dans ce même segment, il s'agit là d'« un flot de trois, de quatre, de cinq peu importe » (*M*, 12).

Homologiquement, c'est aussi ce que le personnage éponyme de *Numéro six* narre dans son récit qui adopte par ailleurs une forme convoquant le roman de formation¹⁶¹. Le personnage éponyme, au rythme des neuf passages où il passe de l'âge « de six à seize à peu près ¹⁶²» apprend à « être plus » : « J'ai porté le numéro six ensuite dans le dos./[...] Je te raconte. » (*N6*, 17) Nous verrons donc que le personnage de numéro six, à travers ce récit de formation se présente tout entier dans l'apprentissage de son rôle, lequel consiste en quelque sorte à s'oblitérer : « me joignant à eux je disparaissais dans le jeu. » (*N6*, 6). Or, dans le Grand Théâtre du Monde, on ne peut échapper à la représentation de soi-même; la seule façon de s'y extraire c'est bien en disparaissant dans le jeu : « Se jeter dans le jeu et y trouver la joie de disparaître à soi-même, je me suis dit, c'est ça l'attrait des choses que nous faisons. » (*N6*, 39) Numéro six exprime ainsi l'ambivalence immanente au Grand Théâtre du Monde : « La disparition est le travail de l'art [...]. La disparition comme fascination de la présence. » (*N6*, 39) Par son identification totale au numéro, il montre qu'il endosse les normes du jeu. Il fait aussi coïncider la fin de son récit avec l'annonce de son retrait du jeu : « Ainsi s'achève le passage du six dans le hockey mineur./ Comment, c'est fini? les deux demandent./ Leur annoncer que je ne joue plus. » (*N6*, 67) On voit alors comment se coordonnent ensemble les deux jeux auxquels il prend part, puisqu'il cesse de raconter dès qu'il abandonne son rôle de numéro six (et donc le hockey).

¹⁶¹ Hervé Bouchard. (2014). *Numéro six : passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midget ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*. (no 80). Montréal, Québec : Le Quartanier. On peut lire sur la quatrième de couverture : « On pourrait penser qu'il s'agit d'un récit de formation. Oui. Mais il s'agit surtout d'un récit de déformation. »

¹⁶² *Ibid.* Quatrième de couverture.

Alors que la manière dont *Numéro six* se saisit du médium du hockey expose le concept de *Theatrum Mundi*, à des fins similaires et dans le même ordre d'esprit, le récit de *Parents et amis* l'exploite par le motif des funérailles :

l'orphelin de père numéro trois
Des déguisés comme nous font la même chose que nous dans une salle identique à côté.
Mais leur mort est plus vieux.

l'orphelin de père numéro quatre
Plus loin, des déguisés comme eux font la même chose que nous dans une salle identique
à côté de la salle identique à côté. (*PA*, 8)

D'ores et déjà, les orphelins de père instaurent la notion de travestissement suggérant tout à la fois leur propre caractère factice de même que celui de cette pratique. De plus, alors que « des déguisés [...] font la même chose [...] dans une salle identique » et qu'encore d'autres « déguisés comme eux font la même chose », par le principe de la répétition qui semble se démultiplier à l'infini, le texte souligne l'aspect figé et par conséquent un tant soit peu absurde et illusoire de l'acte dans lequel les orphelins sont plongés. En étant tous costumés, ils répètent des gestes convenus, et ce, de manière automatique. Cette propension à agir à la chaîne, en suivant des normes établies qui dépersonnalisent et assimilent, sera également exposée avec la veuve qui emboîte le pas aux conventions sous-jacentes au rituel funéraire :

veuve manchée
[...] Une humeur de veuve, on sait ce que c'est peut-être, une humeur de veuve. Un noir de pas le temps avec un tablier par-dessus et des paroles apprises vite par cœur afin de pouvoir s'isoler en soi. (*PA*, 27)

Le noir associé au deuil décrit d'emblée le personnage dans son rôle de veuve en lui fournissant le code vestimentaire approprié, tandis qu'un second élément de son déguisement rappelle sa situation de mère au foyer. Si la couleur représentant le deuil est définie tel un « noir de pas le temps », on comprendra que, bien que la veuve soit assignée à deux rôles contigus, sa condition de mère prédomine sur celle de veuve. Comme le mentionne la didascalie du deuxième tableau, la veuve manchée est « plus mère que veuve » (*PA*, 21) : « Je porte un garçon, dit-elle, je porte un garçon. » (*PA*, 21) Ainsi, la veuve, qui est « sortie de sa vie » pour se représenter elle-même, en tant que comédienne, elle agit, à ce titre, en répétant « des paroles apprises vite par cœur » qu'on suppose être les quarante « merci d'être venu » adressées en ouverture du premier tableau aux « figurants du défilé [...] sans oreilles » (*PA*, 8). Dans ce

drame qui prend des allures de cirque funèbre, la « veuve et mère et manchée [vacille] dans sa vieille robe en bois » (*PA*, 24) à mi-chemin entre le berceau et la bière.

Avec la veuve prise dans sa robe de bois, le déguisement occupe une place centrale dans la pièce *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, où l'on souligne : « [l]a robe est la machine à mettre l'actrice en état de raconter. » (*LFP*, 10) Le titre de l'œuvre fait d'ailleurs allusion au costume du personnage principal et la première des trois scènes de la pièce fait place au personnage du directeur et à celui de l'appariteur traitant de la robe et de sa conception. On saisit alors l'importance que revêt ce déguisement dans la pièce, d'autant plus que le « Chant premier des indications » nous indique à ce sujet :

La robe est un piège./
 Son désir d'y entrer, elle [l'actrice] ne le sait pas encore, c'est une avidité d'animal./
 Elle aura tôt fait d'en éprouver la honte./
 Dès ce moment, on peut croire qu'on la tient./
 Personne n'aura envie d'être à sa place./
 La robe est la forme dont on ne peut se défaire par l'exercice./
 On sent à la voir l'inconfort d'y être prise comme dans un manteau attaché dans le dos./
 La robe est la forme définitive de l'actrice./
 Seules les paroles peuvent donner à l'actrice le corps qui convienne à la robe./
 Le sentiment de sa légèreté. (*LFP*, 10)

On voit ainsi comment la robe opère une fonction qui va au-delà du travestissement. Si elle « est un piège », elle est aussi à la source même du personnage de l'actrice. Telle la pantoufle de verre qui ne convient qu'à Cendrillon, l'actrice sera celle dont les paroles formeront son corps qui saura, lui, s'ajuster à la robe : « La robe est la forme définitive de l'actrice. » De manière équivalente, la veuve dans *Parents et amis* fait de ses dents l'accessoire qui lui donne toute sa consistance :

veuve manchée
 Je voudrais un plafond assez haut pour me tenir debout au-dessus de ma tête. Je voudrais cent matins tranquilles d'affilée obéir à mes dents dans leur bain qui me disent chaque matin : Lainée, Lainée, mets pas tes dents pour rien. Oui. C'est sûr qu'ici je me dresse et je les porte et je passe mes journées derrière, sans les lèvres on a plus l'air malade, on s'imagine facilement les pieds dans des petites pantoufles en papier et puis c'est pas long que des cordelettes vous poussent dans le dos de la robe. Mais je me lève, je fais deux trois miac-miac, je m'enfile les dents mouillées dans la bouche, elles sont encore pleines de savon et c'est parti jusqu'au samedi d'ensuite. C'est à cause du vicair qui vient tout le temps, je veux pas qu'il me voie sans. (*PA*, 37)

Le personnage de Lainée exprime alors ici la volonté de déconstruire l'idée de personnage et de travestissement qui lui est rattaché. En voulant s'affranchir de ses dents, elle met au jour un

des accessoires qui constitue son personnage. Or, le dentier présente une désintégration nouvelle du corps à mi-chemin entre réalisme et fantastique. Ainsi, dans un rapport antinomique, les éléments du costume de la veuve prennent vie et émettent des paroles : « obéir à mes dents dans leur bain chaque matin : Lainée, Lainée, mets pas tes dents pour rien », alors que la veuve se comporte comme si son corps était détaché d'elle-même : « C'est sûr qu'ici je me dresse et je les porte et je passe mes journées derrière ». Tandis qu'elle souhaiterait (« cent matins tranquilles d'affilée ») laisser tomber le masque de la représentation en obéissant à ses dents, dans la maison de repos où elle se trouve, Lainée se plie aux conventions et remplit son rôle, acceptant donc de se livrer aux conditions de ce *Theatrum Mundi* auquel elle participe malgré elle parce que, rappelons-le, « fallait une comédienne assez cave au centre pour dire, une cylindrée à travers qui souffler, une qui sache crever dans la joie qu'on donne à peindre la misère. On en a pas trouvé » (PA, 25). Pour elle il s'agit donc de dire les bonnes formules : « miac-miac », de trouver dans les accessoires — que sont ses dentiers et, à d'autres moments, son bonnet — et dans son costume — la robe en bois — la constance de son rôle qu'elle tient face à tous pour ne pas avoir « l'air plus malade » et pour paraître convenablement devant le vicaire. Alors que ces éléments soulignent la théâtralité de ces agissements, l'itération contenue dans « jusqu'au samedi d'ensuite » en souligne la quotidienneté et la notion de cycle perpétuel : « préparer la marde, manger la marde, tasser la marde pour faire de la place à d'autre marde. » (PA, 41) Ce cycle continu, auquel prend part la veuve, se trouve souligné par un passage qui apparaît à la fois dans *Parents et amis* et dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* où la veuve mentionne qu'elle veut reproduire les habitudes de sa mère :

J'ai décidé de faire comme elle, me disant que la maison que j'aurais aurait un plancher et qu'il lui faudrait un polissage de temps à autre. Je me tenais à côté de la cuisinière chez Maman, contre le radiateur à me chauffer le fessier qui ne me bombait alors pas la silhouette, et je buvais de l'eau chaude comme le faisait Maman, et j'étais sa fille et je savais qu'un fichu me couvrirait la tête moi aussi quand j'aurais ma maison à moi et ma cuisinière à moi et mon radiateur à moi dans un coin à moi de la cuisine, etc., et je me suis dit que oui, je mettrai des pantoufles par-dessus mes souliers afin de garder tout en propre et en silence les après-midi où ma fille viendra me jaser, elle viendra m'aider en parlant, dans les tâches que j'aurai alors. Et je coudrai aussi des semelles de coton sous la laine de mes pantoufles, sous le pied, des semelles découpées dans un linge dont je ne me servirai plus. Comme ça, la laine des pantoufles ne s'effilochera pas quand j'irai faire des pas sur le béton rugueux du plancher de la cave, ni sur le tapis du salon, et ce sera sans risque pour mes pantoufles que de passer les portes où parfois les têtes de vis proéminent sans le savoir et s'accrochent au filet que forment les brins de laine. Cela oui, je l'ai décidé contre le radiateur, dans le coin chaud du radiateur, la belle chaleur. J'étais dans ma tête, parlant d'autre chose avec Maman, elle ne se doutait pas que j'étais là à décider que je ferais un

jour comme elle avec le plancher de ma maison. Et je jaisais, ça jaisait, sachant qu'un jour je mettrais moi aussi des tapis ronds dans des housses à boutons, des housses légères et pratiques justement pour la raison que les laver à la machine est doux pour la machine. (PA, 122)

Ainsi, la veuve, dans son désir de réitération des mêmes gestes que sa mère, offre une représentation ad vitam æternam du même, d'une pièce, en somme, se répétant à l'infini.

De plus, nous pouvons voir comment les personnages de Bouchard, parce qu'ils se trouvent en situation d'autoreprésentation, sont également soumis à un rôle qui les définit et duquel ils peuvent difficilement s'affranchir. Il appert que leur seule véritable latitude vis-à-vis ce rôle réside dans la qualité de leur jeu, tel ce « quelconque en verve » dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* alors venu raconter *L'histoire de Momo* :

Et voici que notre quelconque pense, à la manière de Jerry Seinfeld, qu'il n'est rien de tel pour un comique que de se sentir cerné, pris au piège du rejet, acculé au silence./

Et de même, à la manière d'autres acteurs qui passent leur temps dans leur corps déformé à s'écarter les trous pour laisser la parole se répandre dans la salle à côté de ce qu'ils font, l'quelconque en verve choisira de s'élancer dans son numéro, au risque de s'abrutir, les trous certes de la bouche et des yeux et des oreilles et des organes du bas écartillés dans un geste de déversement de son drame d'acteur déformé qu'il sentira alors se développer hors de lui./

Au moment de se lancer dans son récit de rien lui revient en tête le nom qu'il portait avant l'oubli dans lequel il tomba peu après l'avoir sali, et l'histoire qui fut la sienne lors d'un détour funeste de sa vie d'alors./

J'ai été l'acteur Hubert Hébert, commencera-t-il. (LFP, 50)

C'est donc par le même ressort narratif que celui ayant court dans *Mailloux* — « J'ai été Jacques Mailloux, comédien de naissance » (M, 5) —, que le personnage Hubert Hébert débute son récit : « J'ai été l'acteur Hubert Hébert ». Assujettis aux règles du *Theatrum Mundi*, les personnages se trouvent prisonniers de rôles dont la mort seule peut les libérer et encore-là. À cet égard, François Ouellet mentionnait : « quand le prêtre [du troisième tableau dans *Parents et amis*] prend à témoin la mort de l'orphelin de père numéro six pour affirmer que “son dire nous sauve” (PA, 114), la satisfaction que les autres peuvent espérer recevoir de ce discours est profondément ironique : être *sauvé*, c'est apprendre sa mort, que nous sommes mortels¹⁶³ ». C'est d'ailleurs ce qui se produit pour le premier fils de la veuve lequel pour « échapper à ce

¹⁶³ François Ouellet. (2010). « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de “Parents et amis sont invités à y assister” d'Hervé Bouchard ». Dans Zuzana Malinovska, *Cartographie du roman québécois contemporain* (p. 201-217). Presov : Département de langue et littérature de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Presov, p. 213. L'auteur souligne.

mal si mal dit par le prêtre et sa diction de Polonais sans bout de langue » (*PA*, 55) a « dut vivre en mort » (*PA*, 55). Ainsi, *a contrario*, la veuve, autant que l'actrice jouant son rôle dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, annonce qu'elle ne mourra pas et donc qu'elle ne sortira pas de ce théâtre dans lequel elle est coincée autant que dans sa « robe-sarcophage » (*LFP*, 11) : « je ne mourrai pas, ça, ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité » (*PA*, 59), « je ne vais pas me taire./ Je vais parler./ Je vais toujours parler./ Au-delà de ma mort, je vais parler. » (*LFP*, 64)

La représentation du *Theatrum Mundi* permet d'exposer la perception selon laquelle le monde n'est qu'une succession de mirages. Parce que le monde avec ces rituels contenus par un continuum de conventions ne présente qu'une série d'illusions, ce médium permet de renverser les masques et de présenter, paradoxalement, l'apparence d'une vérité plus profonde. Ainsi, Laurent Sauvé, à la toute fin de *Parents et amis*, évoque, de manière précise, le rapport entre récit, mensonge et vérité :

laurent sauvé

[...] Choisissez les époques où jeter votre regard à bilan puis racontez vous-mêmes pour voir, on saura quand vous êtes et si vous avez affaire ici pour continuer. Ce n'est pas comprendre qu'il faut, c'est raconter. Si vous n'avez rien à l'intérieur, partez ailleurs comprendre les histoires où la mort est au menu. Ici on ne meurt pas. Ça n'en a peut-être pas l'air, mais ici on vit, on peint, on s'anime poussé par le crayon qui chante. Partez ailleurs ailleurs si vous préférez les précipices et le mensonge aux pierres et à la boue qui vous aboliront. Ce qu'il faut, c'est détourner le regard d'autres par leurs oreilles qu'on occupe le temps que l'être qu'ils ont au centre leur apparaisse et s'ouvre en parlant. Ce n'est pas soi qu'on révèle en contant sa propre histoire, c'est le temps qu'on perce, c'est la disposition du conte qui laisse place à l'autre devant qui entend ce qu'il est pendant qu'on dit, c'est l'occasion qu'on lui donne de voir pendant le conte qu'on lui fait que n'être pas là ni ailleurs c'est être pour vrai. (*PA*, 129)

Parents et amis sont conviés à faire face à ce reflet que leur présente ce miroir inversé qu'est le conte : « la disposition du conte qui laisse place à l'autre devant qui entend ce qu'il est pendant qu'on dit ». Ainsi, les acteurs, dans une mise en abyme sans fin, sont analogues à la figure infiniment modulable de la métaphore de l'être baroque : Protée. *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* dans le « Chant premier des indications » développe également cette réflexion :

Le texte que les acteurs travaillent et apprennent par cœur et répètent avant le début des représentations raconte l'histoire de ceux qui viendront l'entendre./
Tout un chacun tout seul venu entendre portant en soi une robe en bois. (*LFP*, 11)

Chez Bouchard, « on ne saurait déborder du théâtre, qui est une machine à raconter toutes les histoires, même celles qui se prétendent à l'extérieur de lui¹⁶⁴. » Le générique final de *Parents et amis* souligne de manière particulière cette thématique :

[...] Dans le rôle de sa vie, Stéphane Drolet, pilote de brousse au chômage. Dans le rôle de sa vie, Patrice Fradette, élagueur d'arbres à salopette. Dans le rôle de sa vie, Jonathan Pelletier, commerçant de chaudrons à sang chaud. Dans le rôle de sa vie, Édith Fontaine, pleureuse à col roulé. Dans le rôle de sa vie, Jacqueline Lamontagne, accompagnatrice à dents longues. Dans le rôle de sa vie, Thomas Siméon, conducteur de chasse-neige à fenêtre ouverte. Dans le rôle de sa vie, Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à carnet. Dans le rôle de sa vie, Laurent Sauvé, homme mort l'an dernier. (*PA*, 135)

Cette longue liste de 122 personnages suggère, comme le souligne Laurance Ouellet-Tremblay, que « le texte de *Parents et amis* intime à chaque lecteur de se tourner vers son ethos d'acteur¹⁶⁵ ». Ainsi, alors que nous serions tous en situation de jeu, nos vies seraient des théâtres auxquels nous prendrions part comme le ferait un acteur : « Forcer l'acteur à se cacher en parlant, jusqu'à l'invisibilité./ L'acteur invisible, je peux être assuré qu'il me voit, moi, qui suis là venu le voir et l'entendre./ Quand cela est, on peut commencer./ On peut conter l'histoire. » (*LFP*, 11) À ce propos Daniel Canty affirme « Cette expression [« Dans le rôle de sa vie »] rythme comme une incantation le long générique de *Parents et amis*, affirmant la solidarité du citoyen à ses semblables, en fiction comme en réalité », tandis que Laurance Ouellet-Tremblay précise que

C'est par une telle pratique de l'écriture que le «citoyen de Jonquière à carnet» assume le rôle de sa vie en l'inscrivant autant en régime de fiction — *dans* l'univers du texte, côtoyant la veuve et l'orphelin — qu'en régime de réalité — le nom réel signant l'apparition de l'écrivain dans le monde « concret », gommant ainsi la frontière séparant ces deux territoires pour mieux envisager son ethos d'acteur¹⁶⁶.

Ainsi, au rythme des chansons à répondre des orphelins de père et des sets carrés des sœurs Innées, les personnages sont intégrés à des histoires qui, à la suite des interpellations du narrateur en direction du lecteur, se présentent telles des brèches dans le récit, tentant d'aplanir les frontières entre fiction et réalité, comme entre spectateurs et acteurs. Nous voyons donc comment, dans les œuvres de Bouchard, l'histoire sort de son cadre. Comme le précise Jean-

¹⁶⁴ Hervé Bouchard, « Des auteurs de théâtre se livrent », *op. cit.*

¹⁶⁵ Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 54. L'autrice souligne.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

François Vaillancourt « *Numéro six* est non seulement théâtral, mais [...] il ferait surgir un théâtre dans la tête — le corps, la voix, la vie — du lecteur, l’acte de lecture devenant une mise en abyme performative du *theatrum mundi*, auquel tout un chacun appartient¹⁶⁷. » L’acte de lecture, selon les intentions de l’auteur qui affirme : « J’écris pour le théâtre intérieur de la tête¹⁶⁸ », devient alors telle l’expression d’une mise en abyme propre à l’avènement d’un théâtre mental pour le lecteur.

3.2. Une construction en « Porte-à-faux »

L’oscillation générique dont les œuvres de Bouchard font preuve contribue à composer des récits en *porte-à-faux*. Elles traduisent par leur forme l’instabilité structurelle et thématique que nous avons déjà pu examiner à travers l’étude de l’onomastique et du personnage. Se détachant des étiquettes génériques conventionnelles, la singularité des œuvres de Bouchard se décèle à tous leurs niveaux : élémentaire, structurel et formel. Or, il va sans dire que l’hybridation générique des œuvres bouchardiennes ménage un espace formel pour accueillir l’instabilité qui les traverse de fond en comble. Nous observons dans l’ambivalence formelle des récits de Bouchard, un rapport semblable à ces installations en porte-à-faux qui, prenant un appui minimal sur une structure stable, s’allongent au-dessus du vide, proposant alors une forme qui, suspendue, renvoie l’impression plurielle, à la fois d’instabilité, d’autonomie, mais également de chute. Tels de longs tremplins, ce type de construction est en mesure de provoquer autant l’admiration que l’incertitude et l’inintelligibilité.

Cette analogie de la forme avec une construction en *porte-à-faux* se voyait déjà suggérée, dans *Parents et amis* puis soulignée dans *Le faux pas de l’actrice dans sa traîne*. En effet, comme nous avons pu le voir dans notre second chapitre, Hervé Bouchard, par le principe de l’allitération et de l’assonance, fait dialoguer dans ses textes des termes dont les signifiants se rapprochent alors que les signifiés se voient éloignés entre eux. Or, c’est sur la base de cette

¹⁶⁷ Jean-François Vaillancourt, *Bleu rouge bleu rouge bleu, suivi de Le monde dit du six; parole et narration dans “Numéro six” d’Hervé Bouchard*, op. cit., p. 127.

¹⁶⁸ Hervé Bouchard, « *Je suis un écrivain local* », op. cit.

relation intime à l'aspect phonique de la langue, « comme si les mots appelaient les mots¹⁶⁹ », que nous proposons d'établir un rapport entre la caractéristique de la forme, que nous décrivons comment étant structurée par des constructions en porte-à-faux, et les « portes en faux brun » que nous retrouvons d'abord dans le récit de *Parents et amis*, puis, mises davantage en évidence, dans la pièce *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*.

Dans *Parents et amis*, les portes en faux bruns sont celles de la chambre de l'orphelin de père numéro deux qui, ne se voyant pas admis parmi les autres orphelins de père, devra dormir dans la salle à manger où, à l'aide de portes-accordéons, une « chambrine » (*PA*, 39) est aménagée :

veuve manchée

[...] La petite chambre à côté, si mon grand veau né en deux dormait pas dedans c'est là qu'on mangerait. Elle a été faite pour ça, la maison. Mais où sinon là, mon grand veau né en deux? [...] Rogère, faudra encore ajouter un étage au lit dans la petite chambre à côté, pour mon petiot. [...] S'ils étaient nés en file moins longue c'est encore là qu'on mangerait, dans la petite chambre à côté, elle a été conçue pour ça la maison, oui, pour qu'on y mange tranquille en ayant vue sur le jardin qu'on ferait. [...] ç'a été fini la salle à manger. Il a fallu poser des panneaux aux portes et sortir la table. On a fini par installer des portes en accordéon à la place des panneaux de porte ordinaire, ils sont pas demeurés là longtemps, tous les deux ils ont été défoncés, autant celui de la porte donnant sur le passage que celui de l'autre donnant sur la cuisine. [...] La marde bien noire, tout ce coin-là de la maison, je parle aussi de la cuisine. Ça fait qu'on a installé les deux portes en accordéon. Je peux pas les voir, sombres et brunes et fausses qu'elles sont, sans penser à toute la marde qu'il y a dans l'espace quand on est trop à l'habiter. (*PA*, 38-39)

Les portes en faux brun sont ainsi une manière de cacher « La marde bien noire [et] tout ce coin-là de la maison ». En effet, alors qu'on insiste sur le fait qu'elles sont « sombres et brunes et fausses », insistance par ailleurs soulignée par la triple coordination, le caractère trompeur attaché à ce « brun » exprime la supercherie de la tentative d'imiter la noblesse du bois. La mise en relief de ce brun clinquant a pour conséquence de relever davantage l'aspect grotesque de ce dernier. Ainsi, les portes cristallisent-elles à la fois la quotidienneté qui afflige cette famille trop nombreuse pour l'espace ménager dont elle dispose de même que cette problématique liée à la particularité de cet enfant en comparaison aux autres fils de la veuve :

veuve manchée

[...] À cinq ans passés il avait encore jamais dit un mot parce qu'il avait toujours la bouche pleine de plâtre ou de savon en pain, il mâchouillait tout le temps des pansements usés

¹⁶⁹ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 89.

qu'il trouvait je sais pas où, je passais mes journées à ramasser sa marde, à laver ses draps couverts de marde, il mettait des crottes partout [...] Je l'aime plus que les autres, lui. Malgré toute la marde qu'il fait. Il est sans malice. Il y a bien des choses qu'il sait pas, qu'il saura jamais parce qu'il a de la misère à comprendre, mais c'est un chien aimant au fond dans son pesant. Il vient parfois se coucher là sous la table, pour rien, la tête tournée vers le salon, je sais pas ce qu'il regarde, il reste étendu là comme un gros ver. Ça m'apaise de le voir là à terre, sous la table, ça m'apaise un peu. Je pense moins à la table et à tout l'encombrement de la maison. Je suis tellement fatiguée de me cogner partout, de devoir constamment tout déplacer pour faire la moindre chose. Je peux pas vivre quand la machine à laver la vaisselle fonctionne (PA, 39).

Elles amputent, en quelque sorte, la maison de sa salle à manger mettant ainsi fin à un idéal domestique fantasmé par la veuve. La salle à manger devient la chambre du « grand veau né en deux », la table divise « la maison [...] en deux » et « on ne peut [ainsi] plus traverser la cuisine » (PA, 15). Elles génèrent, de ce fait, la colère de la mère manchée :

veuve manchée

Je peux pas vivre quand la machine à laver la vaisselle fonctionne, je sais pas quoi faire, je sais pas où aller [...] Regardez la table, elle a que trente pouces de large et c'est encore trop, on peut pas circuler nulle part alentour, elle est comme un billard dans une chambre de bains. Quand un est assis au bout pas moyen d'ouvrir la porte du four, quand un est assis à l'autre bout pas moyen d'ouvrir la porte du frigidaire, quand deux sont au fond les deux du bord ont le dossier dans le comptoir et il y a pas moyen d'aller se chercher un verre, nous sommes embouteillés. C'est pas une cuisine, c'est une cabine à haine. (PA, 41)

Si la veuve compare l'effet du découpage de la cuisine à celle d'une « cabine à haine », les portes provoquent également l'ire du père Beaumont, lequel « se mettait en rage pour toutes sortes de raisons, mais depuis qu'[il] avait un lave-vaisselle il en avait une de plus » (PA, 15). Elles entraînent aussi un déséquilibre. Or, l'instabilité inhérente à ces portes est d'abord présentée dans la scène où les brancardiers viennent récupérer le corps du père Beaumont :

Les brancardiers sont entrés par le côté, ç'a fait du bruit, ma mère Manchée a voulu les repousser, elle disait dehors, passez par-devant, [...] elle criait aux brancardiers de sortir [...]. Et elle en avait aussi après la machine à vaisselle qui bouchait la maison. Nous aurions pu leur donner un bon coup de table aux deux hommes de Caron, mais le frigidaire les protégeait et ils avaient l'air sûrs d'eux avec leur brancard debout. Ils passaient par là, pas question de sortir et de faire le tour de la maison, d'utiliser l'autre porte. Ça ne serait pas bon pour l'esprit du mort, qu'on ressorte, l'un a dit. Ils nous auraient lancé le frigidaire qu'ils ne nous auraient pas mieux assommés. On a remis la machine à sa place à côté de la cuisinière, les brancardiers attendaient tassés dans l'entrée avec leur brancard debout contre le frigidaire, nous sommes entrés en état de stupeur, ils ont heurté tout ce qu'il y avait à heurter avec leur brancard qu'ils maniaient comme des pros sans égard pour rien, choses ou persons, nous étions dans la stupeur. (PA, 17)

Le réaménagement de cette pièce aura un impact majeur sur la vie de la famille Beaumont, sujet sur lequel autant l'œuvre de *Parents et amis* que celle du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* reviennent à plusieurs reprises. Cependant, les conséquences produites par ces portes sur le personnage de la veuve va au-delà des portes en accordéons présentes dans la maison de cette dernière. En effet, les « portes en faux brun » se rattachent également à un épisode traumatique que la veuve relate dans la lettre qu'elle écrit aux orphelins :

[...] et puis en berçant mon neveu tout ce que j'avais dans l'œil c'était cette porte en faux brun qui fermait le salon avec dedans le mort, un petit, pleurez-le [...] j'ai bien vu les fleurs, une fois poussée la porte en faux brun, le sentiment de répondre à un appel, vous devriez comprendre, vous connaissez l'histoire de la Barbe bleue, tous les bouquets dans le salon, couchée comme je le suis maintenant c'est ce que j'entends, les paroles qui viennent mettre l'obscurité, la porte était bien fermée mais je n'ai pas su résister à la tentation de la pousser même si, j'avais déjà peur avant de pénétrer dans le salon mais j'ai poussé quand même la porte et c'est comme un vent chaud qui sentait la pourriture, c'est pas moi, ce n'est pas moi qui suis entrée mais les paroles qui m'ont atteinte, après quoi, à partir du moment où j'avais franchi la porte, là j'ai entendu, presque invisible au milieu, enfoui parmi les bouquets énormes, cercueil de sapin blanc mesurant en pouces ce qu'il faut pour tenir sur des tréteaux, un ange de quelques jours mort dans les grâces d'un commencement (*PA*, 57–58).

Alors que le conte de la Barbe bleue est ici convoqué, on se rappellera la force d'attraction du mystère entourant la salle interdite et l'impossibilité de résister à l'appel de ces portes fermées. La veuve, pareille aux victimes de la Barbe bleue, ne pourra succomber à ce désir incontrôlable de voir et de franchir le seuil de ces portes. Si, contrairement au conte, elle ne sera pas punie en étant assassinée, elle y laissera sa lucidité, car elle se retrouvera possédée par cette image qui la tortura jusque dans la maison de repos où elle gît à la fin du drame.

Les portes en faux brun symbolisent le secret. D'abord, elles cachent la mort : « un vent chaud qui sentait la pourriture » de cet « ange de quelques jours ». Puis, en divisant à nouveau la maison, elles provoquent une perturbation qui entraîne un déséquilibre. Tel que le mentionnait Bouchard, « Les lieux, nommés ou non, sont le découpage d'un espace subi. D'ailleurs, le titre de travail de *Parents et amis*..., je l'ai puisé dans Mallarmé, c'était "Le labyrinthe de l'angoisse"¹⁷⁰ ». Les portes cachent le « grand veau » — cet enfant divergent que ses propres frères massacrent¹⁷¹ — et « toute la marde qu'il fait » (*PA*, 39). Par ailleurs, elles

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷¹ « Il me semble que son frère plus vieux le tenait là immobilisé pendant que son frère plus jeune faisait aller le battant de la porte violemment sur ses gonds pour l'assommer à répétition. » Hervé Bouchard,

sont associées à des thèmes centraux : la mort du père Beaumont, la folie de la veuve et la dynamique des orphelins de père entre eux. Ainsi, le personnage du directeur insistera, lors de la scène de la répétition, sur cet élément :

L'actrice
 Sa silhouette aperçue par les carreaux de la porte arrière./
 Le salon fermé par une porte-accordéon./
 Vous connaissez ça vous autres les portes en accordéon./
 Celle dans la maison de ma sœur n'avait pas l'air qu'elle a maintenant dans mon ventre./
 En entrant./
 La grande porte en faux brun dans l'entrée.

L'épaulé Sabin
 La grande porte en faux brun./
 La grande porte en faux brun./
 Il faut que ta diction nous donne la couleur de la porte en faux brun./
 Il faut dans ta diction la forme du brun qui paraîtra faux./
 Il faut dans ta diction exacte le brun faux de la porte et la vérité de l'image dans la scène
 que tu racontes./
 La grande porte en faux brun./
 Redis-le. (*LFP*, 70)

En effet, portant une attention particulière aux sons, il précise que sa « diction nous donne la couleur », « le brun faux de la porte ». Dès lors, ces portes entrent en dialogue avec la forme même des récits, de sorte que, de « porte en faux » à « porte-à-faux », il n'y a que la voyelle nasale [ã] pour les distinguer. De plus, renforçant l'analogie avec le baroque, la forme même que prennent ces portes — qui est celle de l'accordéon — n'est pas sans rappeler la notion de pli, qui serait, selon les travaux de Gilles Deleuze, le concept opératoire du baroque anhistorique : « Pour nous, en effet, le critère ou le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension : pli selon pli. Si l'on peut étendre le Baroque hors de limites historiques précises, il nous semble que c'est toujours en vertu de ce critère¹⁷² ». Or, la porte-accordéon, tel un éventail n'est que pli sur pli, ainsi rappelle-t-elle par sa couleur, qui n'est qu'une illusion de brun, et, par sa forme, qui se referme indéfiniment sur elle-même, l'esprit baroque qui marque les œuvres de Bouchard. Ces portes, en témoignant de l'instabilité inhérente à la forme du récit, se voient comme une analogie de l'instabilité de la forme touchant toutes les œuvres de Bouchard.

Parents et amis sont invités à y assister : drame en quatre tableau avec six récits au centre, op. cit., p. 40.

¹⁷² Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque, op. cit.*, p. 46.

3.3. L'éparpillement dans la forme

Si l'on observe une instabilité formelle dans les œuvres de Bouchard, c'est notamment parce qu'elles se présentent toutes comme hétéromorphes. Elles vacillent entre le roman, le théâtre, la poésie, le chant, la bande dessinée et le scénario. Elles sont donc bel et bien protéiformes. Cette hybridation générique se signale d'abord par la réfutation des étiquettes de genre — *Mailloux*, sous-titré *Histoires de juin et de novembre*, combine plusieurs genres en soi. À ce sujet, Canty remarque que « *Mailloux, Parents et amis...* est un livre qui ne ressemble qu'à lui-même, théâtre peuplé d'hommes et de femmes de bois et de boue, à mi-chemin entre la poésie et la dramaturgie, en plein roman de notre terre¹⁷³. » Par delà cette hybridation, voire grâce à elle, l'ensemble des éléments qui composent cette œuvre esquisse une sorte d'antiroman d'apprentissage. En effet, *Mailloux* nous raconte l'histoire du personnage éponyme à travers divers épisodes de son enfance. Cependant, l'ordre non linéaire dans lequel ces moments significatifs sont présentés au lecteur contribue à tisser un portrait de ce dernier qui s'assemble à la manière de courtepointes, c'est-à-dire par de multiples fragments de nature hétéroclite. Ainsi, au lieu de nous présenter la croissance et l'accomplissement de ce dernier, l'éparpillement de la forme, mêlant allègrement chant, poésie, liste, récit, scène théâtrale, présente la dispersion du héros. C'est pourquoi nous décodons sa forme comme étant comparable à un antiroman de formation. Alors que la narration, comme nous avons pu le voir, chancelle constamment entre la première et la troisième personne du singulier, contrairement aux personnages des romans de formation, Jacques Mailloux n'évolue que de manière fantasmatique, fidèle à sa liste finale « des "Quand j'aurai" » placée en conclusion de l'œuvre et qui, énoncée au futur de l'indicatif, prend la forme d'un chant où on suppose une évolution et des accomplissements toujours en cours.

Numéro six relate également l'histoire d'une enfance, celle du personnage éponyme, par ailleurs contemporain de Mailloux. Cependant, contrairement à *Mailloux*, *Numéro six* — décrit comme un récit de formation autant que de déformation par la quatrième de couverture —

¹⁷³ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 78.

procède dans un ordre chronologique. En effet, le personnage relate des événements de son passage dans le hockey mineur de manière linéaire, ce qui nous permet de suivre son évolution. Pourtant, le personnage principal se construit par sa déconstruction : « Les Indiens nains qu'on appelle les Nabots rouges d'Arvirond parmi lesquels je suis, sans savoir que j'arrive au bout de ma déformation. » (*N6*, 61) Allant de pair avec cette déconstruction entrevue par le personnage, une autre des particularités de la forme réside dans le fait qu'une majeure partie des phrases de l'œuvre se présentent de manière détachée des autres, c'est-à-dire séparées par un alinéa :

Au Tournoi du Port-Alfred où tombaient les atomes, j'ai franchi les degrés des gradins avec mes patins aux pieds en descendant./

Le vestiaire juché dans le plafond du bâtiment comme une chose qu'on ne peut pas croire./

Mon casque avait le plastique jauni et des trous carrés. Il me faisait une tête d'édenté./

J'ai dit ça au grand chef entier dans son char, il me fait une tête d'édenté ce casque, regarde. (*N6*, 11)

Dès lors, l'œuvre s'élabore sans paragraphes, les phrases s'enchaînent indépendamment les unes des autres, apparaissant isolées et autonomes. Ainsi, tout le récit s'élabore à partir d'une série de phrases hachées, dans une discontinuité elliptique. Tandis que *Mailloux*, par son sous-titre, se réfère au générique « histoire », *Numéro six*, de son côté, est sous-titré : *Passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midget ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*. L'œuvre est ainsi divisée par une succession d'étapes s'arrimant à la croissance du personnage qui parcourt l'univers du hockey mineur comme le héros d'une épopée.

Le refus des étiquettes génériques est par ailleurs un sujet que l'écrivain aborde ouvertement dans l'épitéxte alors qu'il mentionne au sujet de *Mailloux* : « Pour *Mailloux* je voulais faire un livre d'histoires mettant toutes en scène le p'tit bonhomme Mailloux; je voulais le texte direct, rapide, immédiat, musical; je voulais un livre qui soit à la fois un recueil de récits, un roman, un ensemble de poèmes; je voulais pouvoir en lire des extraits de manière théâtrale¹⁷⁴. » Ainsi, dans la mesure où ce flottement générique est à la base même du projet

¹⁷⁴ José Morel Cinq-Mars et Hervé Bouchard, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », *op. cit.*

d'écriture de l'auteur, nous voyons comment ce « flottement » se constitue d'un mouvement à la fois volontaire et signifiant : « La forme, signale Hervé Bouchard à propos de *Mailloux* et de *Parents et amis*, est hybride, oui, plutôt en perpétuelle transformation, par son refus de disparaître, lequel, paradoxalement, fait disparaître tout ce qui la marque, par la joie de sa convenance à ce qu'elle énonce¹⁷⁵. »

Étant donné que le désir de mise en scène ou de lecture à haute voix anime les projets d'écriture de l'auteur, on comprend pourquoi l'œuvre chez Bouchard suppose déjà ce qui lui est extérieur, manifestant à la fois un désir d'ouverture et celui d'une transformation formelle. Louis-Daniel Godin dans un article traitant du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* indiquait : « Bouchard, qui a l'habitude de se commettre lors de lectures publiques, reconduit vraisemblablement dans ses écrits le projet qui a animé les avant-gardes historiques, soit celui d'atteindre un point où la parole du théâtre « déborde le théâtre et se mêle à la vie »¹⁷⁶ ». À cet égard, alors que *Numéro six* a donné lieu au spectacle *Hivers : passages du numéro six dans les mineures* mis en scène et joué par l'auteur lui-même¹⁷⁷, *Mailloux* a d'abord pris forme lors de soirées de lecture, auxquelles Daniel Canty se réfère dans son article *Le livre de boue la robe de bois* : « Quand Hervé Bouchard lit, en public, des extraits de *Mailloux*, c'est d'ailleurs par « souci de réalisme » qu'il se coiffe d'un casque de bain noir, qui l'auréole d'une tonsure de proute, petit nom d'un tas de malheur, et qu'il crie d'un accent bouffon les mots de son roman¹⁷⁸ ». Ainsi, nous observons que l'éparpillement formel, projeté d'emblée par l'auteur, tend à rejoindre le théâtre, la lecture publique. Comme le rappelle Audrey Camus : « Le premier roman de Bouchard, *Mailloux : histoires de novembre et de juin*, comportait déjà quelques scènes dialoguées d'essence dramatique en même temps qu'une réflexion sur le jeu du comédien, le second emprunte abondamment au théâtre, tout en conservant des caractéristiques foncièrement romanesques¹⁷⁹. »

¹⁷⁵ Olivier Kemeid et Hervé Bouchard, « Lecteurs et amis sont invités à y assister », *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁶ Louis-Daniel Godin. (2017). « Parler en décâliçant ». *Liberté*, (315), 45-46, p. 45.

¹⁷⁷ Hervé Bouchard. (2013). *Hivers : passages du numéro six dans les mineures*. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=ihkpvH1NzpU>.

¹⁷⁸ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁹ Audrey Camus, « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée" la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard » [ressource électronique], *op. cit.*, p. 197.

L'hybridation générique fait donc place à une théâtralisation de l'énonciation. Dans un des récits de *Parents et amis*, intitulé « Où l'on entend le chant d'abandon des deux n'en pouvant plus des danses des tantes. Comment ils finissent par se rendre en Ontario loin ; ce qu'ils y font », la narration fait place à un échange de tour de parole comme ce serait le cas au théâtre. Cette forme n'est pas nouvelle chez Bouchard, nous la retrouvons déjà dans *Mailloux* lors de l'épisode « Départ au camp fait pour ça ». L'hybridité générique est pleinement sentie dans cet extrait qui s'annonce comme un récit, mais qui pourtant prend une forme dramaturgique avec un échange de répliques précédés de didascalies fonctionnelles. Pourtant, la forme de l'énonciation demeure celle du récit, en ce sens que les personnages ne s'expriment pas directement, mais utilisent le discours indirect : « Comme ce serait beau, je dis alors à mon frère » (*PA*, 70), « J'ai rêvé d'une Chagnon Louiselle, je dis » (*PA*, 71), « Nous devrions prendre nos masques, je dis à mon frère », « De toute façon, on a sûrement vidé la poubelle en bois, je réponds. » (*PA*, 73) L'autocitation qui passe par le discours rapporté fait en sorte que nous avons une théâtralisation de l'énonciation. Et pourtant, le passage à la scène est présenté comme « impossible » :

Pour *Parents et amis*..., j'avais exactement l'intention de faire un drame en quatre tableaux avec six récits au centre, de mêler encore les genres narratif, poétique et dramatique, sachant bien que je faisais une pièce injouable, un roman théâtral plutôt. J'avais l'intention, dès la première ligne, de produire un texte dont je pourrais toujours extraire des parties à dire à voix haute, comme un acteur ou un récitant ; et je rêvais qu'une compagnie théâtrale mette un jour la main sur ce texte pour le produire en spectacle dans le cadre d'un festival, qu'elle me permette, ce faisant, de voir Avignon¹⁸⁰.

Tandis qu'Audrey Camus affirme de *Parents et amis* qu'il s'agit d'un « détournement générique¹⁸¹ », Laurance Ouellet-Tremblay signale, pour sa part, une « effraction du genre commise par l'œuvre¹⁸² ». À cet égard, Paul Lefebvre mentionne – railleusement – dans un article portant sur la mise en scène de *Parents et amis* : « Le texte a été jugé tellement impossible au théâtre que ce sont les critiques de romans qui en ont parlé¹⁸³ », rangeant pour

¹⁸⁰ José Morel Cinq-Mars et Hervé Bouchard, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », *op. cit.*

¹⁸¹ Audrey Camus, « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée" la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard » [ressource électronique], *op. cit.*, p. 197.

¹⁸² Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸³ Paul Lefebvre, « Qui invitera parents et amis ? », *op. cit.*

sa part la pièce « dans la catégorie poids lourd inespéré et inattendu¹⁸⁴ ». Ainsi, si tous s'entendent pour voir dans l'œuvre de *Parents et amis* une pièce impossible à monter, ceci découle d'abord des didascalies :

Les orphelins de père numéro un, numéro deux, numéro trois, numéro quatre et numéro cinq peuvent être joués par un seul et même pourvu que sa tête de seul et même s'ajuste facilement et rapidement à des corps de différentes tailles. Aux moments où plusieurs orphelins de père doivent en même temps parler, le seul et même qui les joue s'arrange pour les jouer tous en même temps afin qu'on croie qu'il est plusieurs. L'épisodique Laurent Sauvé peut être joué par un collier de barbe portant lunettes et voyant bleu. Pour ce rôle, si le théâtre a des moyens, qu'on engage le fils d'un dieu pour se tenir derrière. Sinon, un ressuscité quelconque fera l'affaire. (*PA*, 7)

En effet, qu'un « seul et même » puisse ajuster « sa tête [...] à des corps de différentes tailles » ou que, pour le rôle de Laurent Sauvé, « on engage le fils d'un dieu » ou « un ressuscité quelconque » est de l'ordre de l'impossible. Ceci, comme le rappelle également Ouellet-Tremblay, vient donc, par le fait même, rompre avec le caractère pragmatique attendu par les didascalies :

Ironique, la didascalie prend un malin plaisir à se jouer du code théâtral conventionnel censé offrir les indications nécessaires à orienter la lecture et à faciliter la mise en scène. Ce détournement agit jusque dans la dénomination du procédé qui conserve, sous la plume de Bouchard, une assonance avec le terme initial — didascalie —, mais subit un glissement phonétique et sémantique le transformant en un ensemble d'« indices cascalons » (*PA*, p. 12); délestés de leur rôle fonctionnel habituel, ces indices offrent certaines indications de lecture qui, loin d'éclairer la posture et le corps des acteurs, brouillent l'exercice de la représentation¹⁸⁵.

Or, de la même manière, on observe que les didascalies fonctionnelles de *Parents et amis* deviennent contradictoirement dysfonctionnelles. « Dans ce théâtre par écrit, rappelle Canty, même les didascalies sont emportées dans le flot du langage. Il n'y a pas moyen de décoller les personnages de leurs costumes de papier ou d'abattre autour d'eux un décor dont ils font partie. Le roman est un théâtre portatif qui ambitionne de se déployer comme un pop-up à échelle réelle, et de nous laisser entrer en lui¹⁸⁶. » Tandis que les personnages des sœurs de la veuve manchée portent un nom, au lieu d'être désignées par les didascalies nominales, c'est un

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Laurance Ouellet-Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁶ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 70.

nombre ordinal qui vient identifier chacune de leur réplique. Ceci a pour effet d'altérer le lien qui lie ensemble les répliques et l'identité du personnage, c'est pourquoi elles semblent toutes parler d'une même voix. À cet égard, les didascalies du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne* iront encore plus loin dans leur caractère dysfonctionnel. En effet, le personnage du directeur, comme nous avons pu le voir dans le précédent chapitre, sera désigné, au cours de la pièce, de 140 manières différentes¹⁸⁷. De plus, ces noms qui lui seront attribués ne constituent pas à proprement parler des noms, mais ils sont plutôt de l'ordre du surnom ou des étiquettes : « le jongleur des quatre salles, le tapissier coupable, le régisseur maquillé, Gercerond jaune, des câlices d'équerre, le député saucisse trempe, serrurier dramante, le tréteau sommaire, le trait d'union moral, lavage à grande eau musical du temple, la danseuse restaurée, châte naufrage d'alignement, un Canadien catholique, Jean Dequen deux, l'équarrisseur d'amélanchier. » (*LFP*, 13) De surcroît, ces didascalies formées de noms communs se présentent dans le texte sans majuscules, ce qui contribue à enrayer plus fortement encore leur rôle « dramaturgique ».

Cependant, la complexité de la question didascalique du *Faux pas de l'actrice dans sa traîne*, comme l'explique Louis-Daniel Godin, va bien au-delà :

Il y a au moins deux types de didascalie chez Bouchard. D'une part, on compte des indications en italique dans le texte de *Parents et amis* et du *Faux pas de l'actrice* — nommées à une occasion des « indices cascalons » (P, 12) — qui s'inscrivent en dehors de l'histoire principale et renvoient à des détails de mise en scène parfois cryptiques ; « Les décors sont crayonnés dans les paroles des persons » (P, 12), par exemple. D'autre part, il y a dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* deux scènes (sur cinq) qui sont entièrement consacrées aux indications dites chantées (« Premier chant des indications » et « Chant des indications deux »); on ne saura jamais par qui elles doivent l'être ni si leur contenu doit être respecté¹⁸⁸.

En effet, alors que la dernière publication de l'auteur convoque, sur la première de couverture, le genre théâtral, les longues et narrativisées didascalies, nommées « Chant premier des indications » et « Chant des indications deux », diversifient davantage le genre de l'ouvrage.

Tout comme la tendance de l'esthétique baroque à se défaire des codes pour en créer de nouveaux, les œuvres de Bouchard éclatent complètement en elles-mêmes le cadre du générique exprimant à la fois une hybridité et une indétermination. Dès lors, au-delà de cette

¹⁸⁷ Pour consulter la liste complète des didascalies fonctionnelles concernant le personnage du directeur, voir les pages 84 et 85 de notre deuxième chapitre.

¹⁸⁸ Louis-Daniel Godin, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*, op. cit., p. 78.

transmutabilité du contenu en diverses formes, c'est aussi de manière individuelle chacune d'elles qui ne correspond pas entièrement à une forme complète et fixe. La forme elle-même se déguise. Alors que l'hybridation formelle chez Bouchard nous entraîne incessamment vers le théâtre, c'est pourtant le genre du roman — genre qui accepte tout — qui permet le mieux de décrire les œuvres de Bouchard. C'est par ailleurs ce que relayera Vaillancourt au sujet de *Numéro six* : « S'il fallait décider dans quel genre traditionnel ranger *Numéro six* d'Hervé Bouchard, on dirait sans se tromper qu'il s'agit d'un roman¹⁸⁹. »

Néanmoins, les « romans » de Bouchard jouent, en convoquant les codes propres à ce dernier, à se transformer en théâtre. À ce sujet, Audrey Camus signale que « Bouchard revisite ainsi la dramaturgie en tableaux dont il exploite le caractère hybride et la vocation à témoigner pour enluminer son roman. Ce faisant, il se réapproprie à sa manière la figure de l'hypotypose¹⁹⁰ ». Pour Molinié, l'hypotypose « consiste à peindre une situation en supprimant, autant que faire se peut, tout l'écran du discours comme représentation ou reproduction, et à donner ce discours comme le simple reportage de ce qui est perçu. » Répondant à Olivier Kemeid, Hervé Bouchard affirme : « Mes textes sont des romans dans la mesure où le roman est le genre de tous les mélanges; je fais des textes baroques, et vous avez raison d'y voir un geste volontaire; le livre ne correspond à rien et, en même temps, il correspond à tout, il a lui-même les qualités du comédien que décrit Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* : il peut être tout justement parce qu'il n'est rien¹⁹¹. » Une forme qui ne correspond à rien et peut ainsi être tout : cette affirmation convient aussi bien au travail sur le genre des textes de Bouchard qu'à leur travail sur le personnage. Ainsi, par le jeu de l'hybridation, ses textes se présentent comme indéfinissables :

Je crois sincèrement que c'est la forme qui convient. Je raconte, je décris; à certains moments, j'entends la description comme une didascalie, comme un texte qui commande que les personnages se mettent à parler directement. Ça s'est passé dans *Mailloux*, dans la séquence intitulée « Départ pour le camp », où le texte prend soudainement la forme dramatique. Le livre est un mélange récit-poésie-drame où c'est le récit qui domine. Dans *Parents et amis...*, le mélange est semblable, mais les proportions sont différentes; c'est le

¹⁸⁹ Jean-François Vaillancourt, *Bleu rouge bleu rouge bleu, suivi de Le monde dit du six; parole et narration dans "Numéro six" d'Hervé Bouchard*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹⁰ Audrey Camus, « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée" la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard » [ressource électronique], *op. cit.*

¹⁹¹ Olivier Kemeid et Hervé Bouchard, « Lecteurs et amis sont invités à y assister », *op. cit.*, p. 81.

drame qui domine. Mais il faut dire que ça raconte toujours, c'est toujours du récit qui se déroule, peu importe la forme. Dans *Parents et amis...*, les personnages ne se parlent pas, ils racontent. En ce sens, bien que le livre, dans sa forme, ait une dominante dramatique, ce n'est pas un texte théâtral, il ne respecte pas les lois du drame telles qu'énoncées par Aristote, il y a un bout, et qui sont encore valables¹⁹².

3.4. L'intratextualité : le principe du vase communicant

*La forme que je donne à mes textes est
labyrinthique.*

— Hervé Bouchard

Nous l'avons vu, les personnages d'Hervé Bouchard ont en commun de se présenter en morceaux et désarticulés. Le système onomastique qui les désigne participe également, au niveau de la structure, à rendre l'oscillation de leur identité diégétique. Alors que ces caractéristiques nous permettaient déjà de voir les œuvres d'Hervé Bouchard comme un ensemble d'éléments caractéristiques du baroque, d'autres composantes constitutives de leur diégèse vont dans le même sens, dont le lieu. Comme le prétendait Canty dans un article traitant conjointement de *Mailloux* et de *Parents et amis*, l'espace où se déroule les deux fictions se voit représenté dans « *Mailloux* [par] une maquette pratique du décor des deux livres¹⁹³ ». De surcroît, par l'appellation « citoyen de Jonquière », apposée au-dessous du nom de l'auteur sur les pages couvertures des premières éditions de *Mailloux* et de *Parents et amis*, Hervé Bouchard, par ce geste, convoque directement un lieu. Au-delà de cette mention, qui, de prime abord, pourrait ne paraître qu'anecdotique, nombre d'endroits évoqués et représentés dans ses fictions sont calqués sur la géographie de Jonquière et ses environs¹⁹⁴. *Harvey*, magnifiquement illustré par Janice Nadeau, offre une représentation graphique de certains paysages et décors auxquels font référence l'ensemble de ses œuvres. De plus, de manière plus spécifique, des

¹⁹² *Ibid.*, p. 80.

¹⁹³ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 69.

¹⁹⁴ Samuel Archibald dans un entretien accordé à Samuel Mercier pour la revue *Québec français* ayant pour titre « La Tchén'ssâ les régions et moi » mentionnait à quel point les descriptions de lieux dans *Mailloux* évoquent les lieux réels de la région : « À 20 ans, de lire *Mailloux* (l'effet pourpre, 2002) et de s'émerveiller devant l'inventivité formelle et langagière, la liberté de composition et les échos beckettians, ducharmiens et novariniens du texte, c'était déjà voir ma ville natale s'imposer comme le théâtre d'une littérature féroce et contemporaine. », p.98.

endroits comme « le bois du Mi-chemin¹⁹⁵ » (*PA*, 14), « l'hôtel Jean-Dequen¹⁹⁶ » (*LFP*, 15), « le Chien Salé¹⁹⁷ » (*M*, 57), « le boulevard Mellon¹⁹⁸ » (*PA*, 47; 69; 72), le « pavillon paroissial¹⁹⁹ » (*N6*, 4), « La route 16a²⁰⁰ » (*M*, 36; 57), et bien d'autres lieux qui se présentent à répétition dans ses œuvres, rappellent sans cesse au lecteur que l'action des divers récits renvoie dans un même univers référentiel. Stéphane Inkel mentionnait au sujet du lieu dans les fictions de Bouchard que « l'écriture est elle-même un espace qui emprunte ses noms au réel. L'espace désigné par les noms aménagés dans l'écriture paraît mythique, c'est-à-dire disparaît, d'où son incroyable présence²⁰¹. » En effet, l'évocation récurrente de certains lieux fait en sorte qu'ils paraissent familiers au lecteur, mais également qu'ils revêtent d'une importance qui se voit être exponentielle de récit en récit.

Or, outre cette représentation de la région que dépeint l'imaginaire collectif transmis dans les fictions de Bouchard et qui a pu être interprétée comme « un certain retour du régionalisme en littérature²⁰² », l'inscription « citoyen de Jonquière » est également l'occasion pour l'écrivain d'inscrire son œuvre dans une époque. Si nous l'entendons de la sorte, c'est qu'à la parution de *Mailloux*, en 2002, Jonquière vient tout juste de perdre son statut de municipalité et devient l'un des trois arrondissements de la ville de Saguenay²⁰³. En conséquence,

¹⁹⁵ En référence au lieu où se trouvait le *Halfway Inn* (ou l'hôtel Jean Dequen), le bois du « Mi-chemin » est mentionné dans *Mailloux* (*M*, 57; 97; 111) dans *Parents et amis* (*PA*, 14), dans *Le père Sauvage* (*PS*, 7) et dans *Numéro six* (*N6*, 67; 68).

¹⁹⁶ Il est question de l'hôtel Jean Dequen dans *Parents et amis* (*PA*, 108; 116) et également dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* (*LFP*, 15; 17; 20; 22; 23).

¹⁹⁷ Dans *Mailloux*, on mentionne également le « Chien Salé » (*M*, 97) ainsi que dans *Parents et amis* (*PA*, 72).

¹⁹⁸ Le boulevard Mellon est aussi mentionné dans *Numéro six* (*N6*, 67; 68).

¹⁹⁹ Le pavillon paroissial est un lieu qui joue un rôle significatif dans le récit de *Mailloux* dans la mesure où c'est à cet endroit qu'il affrontera l'enfant grand Gagnon. On fait mention de ce lieu aux pages (*M*, 16; 38; 39; 44; 47; 52; 53).

²⁰⁰ La route 16a est mentionnée dans *Numéro six* (*N6*, 18) et dans *Parents et amis* (*PA*, 19; 69; 72).

²⁰¹ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel. (2008). *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*. Taillon : La Peuplade, p. 75.

²⁰² Gilles Dupuis. (2011). « De quelques romans régionaux ». *Liberté*, 52, 28-31, p. 29.

²⁰³ Sur ce sujet José Morel Cinq-Mars questionne Hervé Bouchard dans un entretien écrit publié dans la revue en ligne *Remue.net*, le 21 juin 2007 : « (JMCM) Vous signez vos romans "Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière", qu'est-ce à dire ? (HB) Ça veut dire citoyen de la ville que j'habite, et j'habite Jonquière. Mais je ne réponds pas à votre question. Ça remonte en 2002, à l'époque de la parution de la première édition de *Mailloux*, à l'Effet pourpre. Le gouvernement du Québec venait de "forcer" un nombre considérable de municipalités à se fusionner. Ici, dans la région du Saguenay, Jonquière était dans le lot, fusionnée avec La Baie, Chicoutimi, Laterrière. Nous étions alors en référendum, à décider du nom de

l'inscription « citoyen de Jonquière », se présente comme le signe d'une réminiscence du passé, nous incitant à comprendre que son œuvre « s'écrit depuis le lieu et le temps de l'enfance²⁰⁴ ». À ce sujet, l'auteur mentionnait d'ailleurs lors d'un entretien accordé à Stéphane Inkel, que ses personnages évoluent « en plein centre de la métropole de l'enfance²⁰⁵ ». Dès lors, ce que certains ont pu nommer le « néoterroir »²⁰⁶ ou le « néo-régionalisme »²⁰⁷ relèverait davantage, dans le cas des fictions de Bouchard, d'un mouvement temporel en direction des territoires de la mémoire et de l'enfance, bien plus que d'un déplacement d'ordre spatial allant de la métropole jusqu'aux régions.

En effet, au côté de cette représentation topographique ancrée dans le territoire du Saguenay et harmonisée entre les diverses œuvres, l'époque convoquée dans les différents récits est également uniforme d'une œuvre à l'autre. Cette époque est celle des « Steinberg » (*M*, 103), des « Citroën[s] [...] Pas de radio pour nous distraire, pas de chauffage » (*M*, 87), des pancartes publicitaires annonçant « Buvez du Coke » (*M*, 88), des « Woolworth » (*M*, 60), des « People's » (*M*, 60), de la « laiterie Lamontagne » (*PA*, 14) et du temps où « la répugnance au goût et à l'odeur du tabac n'est pas alors à la mode » (*N6*, 47). Alors qu'un repère temporel est clairement inscrit dans *Mailloux* : « C'est la première partie des années soixante » (*M*, 33), on retrace aussi dans *Numéro six* un élément qui permet de situer dans le temps, de manière figurative, le récit alors que le narrateur nous relate la victoire de la finale de la coupe Stanley par le Canadien le 10 mai 1973²⁰⁸ : « Ce devait être en mai, il avait organisé une fête chez lui,

la ville issue de cette fusion. Il fallait choisir entre Chicoutimi et Saguenay ; Saguenay fut choisi. C'est ainsi qu'en décidant d'inscrire "Citoyen de Jonquière" sur la couverture de *Mailloux*, je me prononçais contre cette fusion qui reléguait le nom de la ville de Jonquière à celui d'arrondissement. Il s'agit d'un geste plutôt insignifiant, un peu baveux, fait en rigolant. D'autant que la ville de Jonquière d'avant sa fusion dans Saguenay est elle-même issue de la fusion de trois petites villes que sont Jonquière, Kénogami et Arvida. Or je suis d'Arvida. D'autre part, je me souviens de certaines éditions d'œuvres de Jean-Jacques Rousseau où celui-ci se présente comme "Citoyen de Genève". J'y vois là un chic, une appellation d'origine, une affirmation de la province comme lieu qui n'a rien de provincial, si vous voyez ce que je veux dire. » dans José Morel Cinq-Mars et Hervé Bouchard, « Le pays bleu et vert. Hervé Bouchard, causerie écrite I », *op. cit.*

²⁰⁴ L.-D. Godin-Ouimet, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), *op. cit.*, p. 26.

²⁰⁵ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, *op. cit.*

²⁰⁶ Samuel Archibald. (2012). « Le néoterroir et moi ». *Liberté*, 53(3), 16–26.

²⁰⁷ Samuel Archibald et Samuel Mercier, « La Tchén'ssâ, les régions et moi: Entretien de Samuel Mercier avec Samuel Archibald », *op. cit.*

²⁰⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Séries_éliminatoires_de_la_Coupe_Stanley_1973

pour écouter un match de coupe Stanley [...] Chicago avait perdu six quatre. » (*N6*, 29) Ainsi, si le petit Mailloux « doit avoir quinze mois sur la photo » (*M*, 33) qu'on situe dans la première partie des années soixante et que Numéro six, étant dans sa première année de la catégorie pee-wee du hockey mineur, doit avoir 11 ans en mai 1973, on peut affirmer que les deux œuvres se partagent une temporalité commune. De plus, le récit de Numéro six nous informe que les personnages Jacques Mailloux et Numéro six ont relativement le même âge. Cet élément, nous pouvons le déduire alors qu'on apprend que le personnage éponyme de *Numéro six* remplacera Mailloux dans son équipe d'hockey puisqu'il s'est blessé en ski : « Pâté-Papier reprend. Tu es le numéro six en remplacement de Jacques Mailloux, apprends ça, apprenez ça tout le monde, eh bien oui. Le pauvre Jacques Mailloux, je suis peiné de vous l'annoncer, le pauvre Jacques Mailloux s'est allé en skis la fin de semaine dernière casser le tibia à l'endroit où il est tombé, ça explique notre victoire, n'est-ce pas, plutôt ça explique notre défaite, regardez ça. » (*N6*, 41)

Dès lors, si nous constatons que le lieu et l'époque sont des éléments analogues d'une œuvre à l'autre, nous remarquons également que la cohésion entre celles-ci est aussi imputable à la récursivité de certains personnages. En effet, quelques-uns des personnages de Bouchard se retrouvent représentés dans plus d'une œuvre. C'est notamment le cas de Cantin le frère aîné du personnage éponyme d'*Harvey*. Dans le premier chapitre de *Mailloux*, on signale : « sauf Cantin peut-être, un peu plus vieux car il avait doublé, dont les prouesses au cheval avaient de quoi épater. Cantin, la gymnastique c'était son idée, et c'est vrai qu'il était bon et c'est vrai qu'il fallait qu'on le voie voler par-dessus le cheval. » (*M*, 7) C'est également vrai pour Cerise, que le récit de *Mailloux* met en scène et décrit comme étant son meilleur ami : « Jacques Mailloux j'occupais alors une place de meilleur ami dans la vie de Cerise et Cerise en occupait l'homologue dans ma vie de Mailloux, j'ai tout su. L'un secret que nous partagions c'était la combinaison du cadenas qui nous barrait le casier trois cent trois à l'école Saint-Philippe. L'un autre c'était le chapelet qui se disait le vendredi soir dans la famille de Cerise » (*M*, 70). Nous retrouvons aussi le personnage de Cerise dans le récit du narrateur-personnage Numéro six. En effet, ce dernier nous présente Cerise comme l'un de ses camarades de classe : « Le numéro six dans l'uniforme des Cavaliers du zombie, c'est moi./ [...] Au sein des Cavaliers zombies les coéquipiers sont moins exclusivement des camarades de sport. Ce sont des camarades d'école, de jeu, des gars de la bande du soir./ Le singe Pelisse porte le huit; le long cou de Cerise porte le numéro douze. » (*N6*, 54) Ainsi, par ces divers éléments itératifs d'ordre

temporel, spatial ou actanciel, les œuvres de Bouchard dessinent un réseau : « Constellation littéraire en constante expansion et au centre de laquelle *Mailloux* (2002) fait figure de Big Bang, l'œuvre d'Hervé Bouchard est faite d'excroissances qui se répondent et se traversent²⁰⁹. » Certains éléments créent des passerelles entre les œuvres donnant l'illusion au lecteur de se trouver dans un même univers, de telle sorte que ses connaissances des lieux, des personnages et autres éléments croissent de texte en texte, comme s'il s'agissait d'une même œuvre discontinue.

Témoignant du caractère poreux et concomitant des œuvres, au-delà des personnages qui resurgissent d'un récit à l'autre, certains fragments diégétiques sont évoqués dans plus d'un livre faisant en sorte que les histoires s'entremêlent entre elles. Richard St-Gelais qualifie ce genre de pratiques de transfictionnelles :

Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage « partagent » des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs; quant aux « textes », il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc. La notion recouvre des pratiques aussi diverses que la reprise de personnages [...], les suites (autographes ou allographes), les séries, la retransposée d'une diégèse dans une perspective différente, la modification d'une intrigue antérieure [...], la réunion de personnages appartenant à des mondes fictifs distincts [...] et quelques autres formules encore²¹⁰.

Or, ce phénomène de transfictionnalité trouve plusieurs échos dans les fictions de Bouchard, notamment lorsque *Numéro six* relate le fait qu'il remplacera Jacques Mailloux au hockey. En effet, le lecteur de Bouchard se rappellera que le récit de Mailloux évoquait déjà cet épisode : « Je suis parti en skis me casser la jambe, ça m'a obligé à faire en taxi le trajet entre l'école et la maison matin, midi et soir [...]. Fallu m'hospitaliser pour quelques jours après le ski parce que le péroné s'était déplacé sous le choc et qu'il s'était collé au tibia fracturé, la merde, fallu opérer. » (*M*, 104) Cette forme d'autoréférentialité est le résultat d'un phénomène intratextuel où le personnage le plus emblématique de cette pratique est sans aucun doute celui de Jacques Mailloux. En effet, mentionné de manière distinctive dans trois des œuvres de l'auteur —

²⁰⁹ Alexandre Cadieux, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *op. cit.*

²¹⁰ Richard Saint-Gelais et Frank Wagner. (2012, 20 avril). Entretien avec Richard Saint-Gelais à propos de « Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux ». *Vox-poetica*. Récupéré de <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>.

Mailloux, Numéro six et Le père Sauvage —, c'est-à-dire dans la moitié des œuvres publiées à ce jour de Bouchard, Jacques Mailloux agit tel un personnage fédérateur de l'univers romanesque bouchardien.

Ainsi, si nous considérons que le fait de retrouver dans certaines œuvres des éléments ou des fragments d'une autre publication de l'auteur contribue à donner au lecteur le sentiment d'être en terrain connu, nous croyons également que cette pratique appelle à une interprétation spécifique de cette exubérance de la matière diégétique. Si cette matière, tout en empruntant des formes différentes, s'étend et se multiplie dans d'autres formes, ceci est aussi à comprendre comme la manifestation d'excroissances diégétiques. De sorte qu'outre la présence du personnage de Mailloux dans *Le père Sauvage*, nous constatons qu'une part du motif de ce récit se trouvait déjà relayée dans la finale de *Mailloux* : « Quand j'aurai terminé ma marionnette à faire peur, en bourrant un habit de motoneige à l'aide de tapis enroulés, en lui enfilant bottes et mitaines, en lui dessinant un visage sur un ballon inséré dans la capine, que je l'aurai placée près du trou d'une haie dans la nuit, que j'aurai fait frémir les passants en braquant sur le corps du monstre le faisceau d'une torche » (*M*, 110). Cette marionnette, qui a pour fonction de tenir le rôle de l'épouvantail, est décrite de manière identique dans le conte *Le père Sauvage* :

Jacques Mailloux, le petit voisin qui allait à deux roues sur son tricycle, vint le voir avec un grand pantin effrayant. C'était une combinaison de motoneige qu'il avait bourrée de laizes roulées, dans le capuchon il avait inséré un ballon en phase de dégonflement, il y avait dessiné une face naïve avec des longs cils et des dents noires.

Vous l'assoyez à l'entrée du sentier la nuit et au moment propice vous braquez sur son visage le faisceau d'une torche électrique, la plus puissante que vous trouverez. Les passants vont mourir de peur. (*PS*, 11)

Si la combinaison de motoneige est tantôt « bourrée de laizes roulées » (*PS*, 11), tantôt de « tapis enroulés » (*M*, 110), « le ballon » dans le capuchon pour simuler le visage et la « torche » pour, soit faire « frémir les passants » (*M*, 110), ou bien, pour les faire « mourir de peur » (*PS*, 11), garantissent, dans l'ensemble, la répétition du même motif. De plus, certains éléments nous portent aussi à croire que l'histoire du père Sauvage est narrée par l'orphelin de père numéro six. En effet, le récit débute par : « Mon père Sauvage est propriétaire d'un beau grand terrain./ Je dis mon père, ce n'est pas le mien pour de vrai, mais je l'aurais bien voulu

pour père, vu que le mien est mort il y a de cela longtemps, j'étais alors en route dans le bois de ma mère, pas loin par là, derrière les maisons. » (*PS*, 6) Or, puisque nous savons que « l'orphelin de père numéro six passe le premier tableau dans le ventre de la veuve Manchée » (*PA*, 6) et que la veuve est « vêtue d'une robe en bois » (*PA*, 21), nous observons une correspondance entre les propos du narrateur du *père Sauvage* et les informations relatives à l'orphelin de père numéro six. En effet, à la mort du père Beaumont que nous relate le premier tableau de *Parents et amis*, l'orphelin de père numéro six se trouve dans le ventre de sa mère alors qu'elle est, elle, dans sa robe en bois. Ainsi, la situation de ce fils de la veuve semble, en plusieurs points, comparable au narrateur du conte *Le père Sauvage* que le récit présente comme étant « en route dans le bois de [s]a mère » à la mort de son père.

On recense aussi une manifestation de cette dynamique entre *Mailloux* et *Numéro six*. Dans *Mailloux*, on apprend que le personnage de l'en bois est « préposé au transport des poches » pour l'équipe de Cerise et de Mailloux :

Il [l'en bois] était présent lors de nos matchs de hockey, Cerise et moi étions dans la même équipe, il avait une fonction de directeur adjoint au service du transport, l'entraîneur était un copain et l'en bois s'était proposé comme répartiteur des chars et des flots pour le voyageage lors des matchs à l'extérieur de la ville, mais le père d'un Simard gardien de but c'était lui le directeur du transport et son système de répartition fonctionnait et il n'avait nul besoin d'un adjoint, mais peut-être que oui si on raffinait un peu le système, avait suggéré l'en bois en proposant l'idée du transport des poches dans un seul véhicule plutôt que réparties, ce qui déchargerait les parents des poches de tous ces flots de treize, de huit ou d'onze et un, il empilerait les poches dans un fourgon dont il disposait, un fourgon Ford, et Simard le père avait accepté l'idée de l'en bois, sa tâche en tant que directeur adjoint au service du transport consistait à cueillir la quinzaine de poches à l'aréna de départ et à les apporter à l'aréna d'arrivée qui n'était jamais très loin, son système raffiné compliquait les choses, mais l'en bois en tant que directeur adjoint au service du transport pouvait dès lors à ce titre être là dans la chambre des joueurs avant et après les matchs, probablement que c'est tout ce qu'il désirait, voir des flots nus se douchant, se tenir là caché derrière son pinch parmi les flots, dans la vapeur lourde de la sueur des flots nus, comme on est après on peut le dire. (*M*, 71-73)

Or, dans *Numéro six*, alors qu'on sait que Cerise est le coéquipier de Numéro six, on retrouve également une mention à ce poste qu'occupe l'en bois en tant que préposé des poches : « Dans le stationnement du Centre Georges-Vézinée, nous attendons après le préposé au voyageage des poches qui finit par ouvrir la camionnette où elles ont passé la nuit avec lui couché parmi. Parmi les poches à l'arrière de la camionnette au bout d'une beuverie, le préposé embarrassé qui n'a pas assez de salive pour se mouiller la main et se replacer les cheveux./ Nos pièces d'équipement n'ont pas pu sécher. » (*N6*, 55) Ainsi, alors que le personnage de Cantin paraît

lier ensemble le récit d'*Harvey* à celui de *Mailloux*, la course des cure-dents « des cinq cents mètres d'Icitàlà » que relate le personnage narrateur Harvey, est un élément qui était de prime abord énoncé dans *Parents et amis* par l'orphelin de père numéro trois :

l'orphelin de père numéro trois
Je suis allé pour rien dans le tunnel où passe le ruisseau d'huile bleue sous la route 16a, pour rien j'ai dit, je m'y suis accroupi dans l'espoir de voir passer des bâtonnets coursant, j'en voulais voir six au moins, je n'en ai pas vu un, je n'ai vu rien, je suis resté dans le noir accroupi pour rien j'ai dit. (PA, 19)

À l'évidence, l'intratextualité qui se manifeste entre les divers récits d'Hervé Bouchard témoigne de la contamination et de l'interdépendance des œuvres entre elles. Puisque les histoires sont ancrées dans un bassin spatiotemporel commun et qu'elles se partagent également des personnages, elles semblent, en dépit du genre distinct qu'elles empruntent, être sans réelles frontières. L'intratextualité chez Bouchard est donc une marque du caractère poreux de ses œuvres qui se présentent tels des vases communicants. En effet, outre cette circulation des divers éléments diégétiques qui témoigne en soi de l'aspect concomitant des œuvres entre elles, le caractère homogène des récits de l'auteur se manifeste de manière encore plus marquée alors que certains se présentent comme des réécritures. C'est le cas de la « triade » : *Parents et amis*, *Harvey* et *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Alors que *Parents et amis* raconte la mort du père Beaumont et la façon dont cet événement affecte sa femme et ses fils, de manière équivalente *Harvey* relate la mort et les funérailles du père Bouillon ainsi que les effets à court terme sur ses propres fils et sa femme. Cependant, au-delà de la répétition entre les deux œuvres du motif de la mort du père, des éléments textuels pratiquement identiques sont repris d'un texte à l'autre. Il en va ainsi des commentaires descriptifs que *Parents et amis* émettent sur la dépouille du père — tant dans *Parents et amis* que dans *Harvey* — alors qu'il se trouve dans son cercueil :

l'orphelin de père numéro cinq
[...] Je peux à peine voir mon père dans les paroles de ceux qui défilent et qui viennent un temps se poster derrière moi. Tantôt blême, tantôt rose, tantôt sévère, tantôt blanchi, tantôt lui, tantôt méconnaissable, tantôt bien, tantôt ah !, tantôt oh !, tantôt propre comme jamais, tantôt gris comme toujours, seul comme un homme, tantôt pâlot des lèvres, tantôt maigre des os, tantôt bombé du front, tantôt creusé des joues, tantôt bouché des pores, tantôt menton pentu, tantôt plié des ailes, tantôt lissé du col, tantôt sec du sillon, tantôt fléché du trait, tantôt salé des trous, tantôt concave des tempes, tantôt lâché du cou, tantôt connu du pli, tantôt fumant du d'avant, tantôt crasseux du cil, tantôt sentant d'la ride, tantôt pommé d'l'écorce, tantôt singeant d'l'ovale, tantôt pesant du chef, tantôt chevelu du vase, tantôt mou du poitrail, tantôt tarte du doux, tantôt fiché de l'ongle, tantôt goulu du lobe, tantôt

foulé du long, tantôt gaufré du rond, tantôt noirci du cercle, tantôt brisé d'la mine, tantôt caillé du teint, un homme un, seul et laid comme une carpe, dur comme un mort sourd du tout. (PA, 8)

Si dans *Harvey* le texte fait abstraction du « tantôt répété du cinq » (PA, 5), les descriptifs du cadavre du père de même que l'ordre dans lequel ils sont évoqués demeure le même²¹¹. De son côté, les reprises entre *Le faux de l'actrice dans sa traîne* et l'opus *Parents et amis* sont encore plus nombreuses étant donné qu'elles sont au cœur du projet d'écriture de la pièce qui est décrite par l'auteur comme une « variation²¹² » du *drame en quatre tableaux avec six récits au centre*. Alors que *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* entraîne le lecteur à focaliser davantage sur le personnage de la veuve, plusieurs segments émis par ce personnage dans *Parents et amis* sont remaniés par la pièce.

Nous voyons dans cette pratique qui consiste, par l'auteur, à revisiter certains motifs, l'occasion pour le lecteur d'une nouvelle prise de contact avec un même matériau. Ainsi, présentés sous une forme différente, les éléments fictionnels s'offrent sous de nouveaux angles d'observation. Dès lors, alors que l'histoire emprunte trois formes différentes : le *drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, le roman graphique ou la bande dessinée et la pièce de théâtre enchâssée par un *lazzi*, nous pouvons interpréter cette mutation comme le résultat d'une métamorphose. En effet, puisque le lecteur est amené à entrer en contact avec l'histoire de plusieurs points de vue différents, cette transformation du matériau peut être considérée comme l'abandon d'une perspective frontale semblable à celle convoquée pour la contemplation des peintures ou des sculptures baroques. À ce sujet, Éco mentionnait : « La forme, par elle-même définie, est construite de façon à paraître ambiguë, et à être vu diversement suivant l'angle sous lequel on la regarde. Le spectateur qui tourne autour, assiste à une métamorphose. C'est un peu ce qui se produisait déjà pour l'architecture baroque, avec l'abandon d'une perspective frontale privilégiée²¹³. » Nous croyons pour notre part que la réécriture pratiquée par Bouchard suscite un semblable déplacement du regard. En conséquence, l'instabilité dans la forme que prennent ces histoires peut également être mise en

²¹¹ « Pommé de l'écorce, singeant de l'ovale, pesant du chef, chevelu du vase, mou du poitrail, tarte du doux, fiché de l'ongle, goulu du lobe, foulé du long, gaufré du rond, noirci du cercle, brisé de la mine, caillé du teint, laid comme une carpe, dur comme un mort, sourd du tout ».

²¹² Hervé Bouchard et Justine Latour, « *Des auteurs de théâtre se livrent* », *op. cit.*

²¹³ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 118.

relation avec l'image kaléidoscopique proposée par Stéphane Inkel dans *Le paradoxe de l'écrivain* à propos de la scène des funérailles du père Beaumont dans *Parents et amis*.

Les œuvres de Bouchard peuvent ainsi être vues et comprises comme une grande fresque baroque en polyptyque. Comparables à des tableaux de Pieter Bruegel l'Ancien, les textes de l'auteur transmettent une impression de simultanéité diégétique où l'imaginaire collectif dépeint dans les publications outrepassé les bornes que sont la première et la quatrième de couverture pour se voir apparaître dans d'autres de ses ouvrages. Comme le mentionnait l'auteur, « l'histoire est comme les tableaux anciens où l'on voit beaucoup de choses, beaucoup de monde²¹⁴. » À cet égard, Rousset mentionne :

une œuvre baroque est à la fois l'œuvre et la création de cette œuvre. Une toile de Tintoret ou de Rubens nous rend pour ainsi dire témoins de l'action créatrice, qui n'est pas un acte unique, antérieur et dissimulé à l'origine lointaine, invisible de l'œuvre, mais une succession d'actes qui s'engendrent dynamiquement et dont l'œuvre garde l'empreinte; la création est encore visible dans l'achèvement, qui ne se présente pas comme un véritable achèvement, mais comme une phase intermédiaire au sein d'un développement. L'œuvre désigne un au-delà de l'œuvre, comme si elle n'était qu'une préparation; elle conserve à ce titre quelque chose de l'esquisse; elle semble se situer dans son prolongement, comme si elle était une étape parmi d'autres dans une genèse infinie²¹⁵.

Nous croyons que les œuvres de Bouchard participent de cette logique *d'œuvre ouverte*. Par delà les siècles, avec l'inventivité formelle nettement « morderne » qui la caractérise, l'œuvre de Bouchard fait se rejoindre esthétique baroque et structure sémiotique de *l'œuvre ouverte* comme l'a défini Éco :

L'art baroque est la négation même du défini, du statique, du sans équivoque, qui caractérisait la forme classique de la Renaissance, avec son espace déployé autour d'un axe central, délimité par des lignes symétriques et des angles fermés, renvoyant les uns et les autres au centre, de façon à suggérer l'éternité « essentielle » plutôt que le mouvement. La forme baroque, elle, est dynamique; elle tend vers une indétermination de l'effet par jeu des pleins et des vides, de la lumière et de l'ombre, des courbes, des lignes brisées, des angles aux inclinaisons diverses — et suggère une progressive dilatation de l'espace. La recherche du mouvement et du trompe-l'œil exclut la vision privilégiée, univoque, frontale et incite le spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation. Si la spiritualité baroque apparaît comme la première manifestation clairement exprimée de la culture et de la sensibilité modernes, c'est que pour la première fois l'homme échappe à la norme, au canonique (garanti l'ordre cosmique et par la stabilité des essences) et se trouve, dans

²¹⁴ Olivier Kemeid et Hervé Bouchard, « Lecteurs et amis sont invités à y assister », *op. cit.*, p. 80.

²¹⁵ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le Paon*, *op. cit.*, p. 232.

le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement, qui exige de lui une activité créatrice²¹⁶.

Si, comme le mentionne Éco, « l'art baroque est la négation du défini, du statique, du sans équivoque », analogiquement aux changements de perspectives auxquelles une œuvre d'art baroque peut assujettir son spectateur — pensons à l'exemple que donne Jean Rousset de la fontaine des Quatre-fleuves de le Bernin²¹⁷ — les œuvres de Bouchard communiquent entre elles. En présentant un point de vue différent d'une même situation, ou pour l'exprimer de manière plus précise, d'une situation analogue, elles enjoignent le lecteur à un jeu de perspectives.

Si les textes de Bouchard sont de ses propres aveux des labyrinthes, il s'agit de labyrinthes mouvants, susceptibles de se transformer. À l'image d'un Protée qui incarne en lui la métamorphose, la forme des œuvres de Bouchard opère en elle, par le jeu de l'intratextualité ou de la transfictionnalité, un travail similaire. Chez Bouchard nous sommes face à un matériau qui se transforme, de sorte qu'une même unité sémantique se présente sous diverses formes. Pour cette raison, nous croyons que la forme et le genre des récits de Bouchard traduisent le mouvement, mouvement qui est à la fois interne, dans la mesure où il se situe à l'intérieur de chacune des œuvres qui accueillent en leur sein plusieurs genres, mais aussi, ce dernier se manifeste-t-il dans le fait qu'une même histoire passe par un processus de réécriture en adoptant un autre genre, mais où des éléments communs permettent indéniablement de saisir les œuvres comme semblables. Nous voyons donc comment la notion d'œuvre ouverte s'applique à l'ensemble des publications bouchardiennes. En regard à toutes ces caractéristiques, la forme épouse elle aussi cette multiplicité et liberté que nous avons pu voir tant dans le contenu que dans le matériau. Ainsi, à travers l'expression de tous ces motifs, il paraît certain de constater que les œuvres d'Hervé Bouchard relèvent d'une poétique baroque.

²¹⁶ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 20-21.

²¹⁷ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le Paon*, *op. cit.*, p. 232.

CONCLUSION

j'appelle les mots comme si j'étais un écrivain qui se dispose comme ça pour les accueillir, ça n'a pas d'importance, il faut seulement se mettre en position instable pour que les mots on les entende mieux, et là on part et on fait l'histoire (M, 8).

— Hervé Bouchard

L'angle du baroque par lequel nous avons appréhendé les œuvres d'Hervé Bouchard a permis de mettre en lumière certains traits caractéristiques de son esthétique notamment ceux liés au mouvement et à l'instabilité. Se retrouvant au cœur de ses textes, ces derniers contribuent à fonder la singularité de sa poétique jusqu'à présent maintes fois relevée par le milieu universitaire et la critique littéraire. Nous avons trouvé dans le concept du baroque un outil analytique capable d'ériger une lecture globale des œuvres de cet auteur québécois contemporain. Cette analyse a pu démontrer qu'à tous les niveaux — diégétique, structurel et formel —, les œuvres d'Hervé Bouchard répondaient aux traits distinctifs et fédérateurs du baroque que sont la métamorphose et l'ostentation eux-mêmes déclinés, entre autres, par ceux du *fluctus*, du *perpetuum mobile*, du *Theatrum Mundi* et du *memento mori*.

Alors que l'eau, par son incroyable capacité à se métamorphoser, est associée au baroque, on constate qu'elle constitue une thématique qui traverse entièrement les œuvres de Bouchard. Tel le ruisseau gelé qui engloutit Mailloux et son ami Busse, l'eau se présente comme un incroyable miroir. Tandis que l'auteur affirme, « je fais des livres d'images. [...] Le livre est la partition de leur formation²¹⁸ », par sa capacité à se faire miroir, l'eau offre une autre vision du monde comme le font également les représentations du *Theatrum Mundi*. Pourtant l'eau n'agit pas en miroir fidèle, en tant que *perpetuum mobile*, soumise à de nombreux mouvements

²¹⁸Hervé Bouchard, « *Je suis un écrivain local* », *op. cit.*

internes, elle est l'image même de ce qui est insaisissable et inconstant. Elle rappelle, de plus, l'écoulement du temps comme de l'être, tel « le grand coulement de moi qui cherche » (*M*, 11) auquel Mailloux se réfère. Ainsi, la symbolique de l'eau, du *fluctus*, représente la tourmente que génère le reflet des images que les personnages, confinés dans des labyrinthes à la première personne, présentent.

En accord avec la fluctuation qui se décèle à même la corporéité des personnages, mais aussi à travers le système onomastique qui les désigne, et enfin également dans les formes qui les régissent, l'eau, analogue au *fluctus*, se constitue comme un thème qui sillonne toutes les œuvres de Bouchard. Des « flots » qui peuplent les coulées de ses territoires fictionnels jusqu'aux multiples noyades, on observe que des composantes centrales des textes bouchardiens s'organisent autour de cet élément. Que ce soit le passage traumatique de Mailloux à la piscine paroissiale, l'impératif de flottaison de la veuve manchée, l'eau des vestiaires comme celle gelée de la patinoire de Numéro six, la course des cure-dents de Harvey et sa bande ou encore la menace des ruisseaux et du déluge, l'eau, en filigrane, agit de plusieurs manières dans les récits. Constamment en mouvement, elle représente un élément instable et capable de métamorphoses. Ainsi, elle est la figure même de ce qui est fuyant, oscillant et insaisissable. À l'image de cette dernière, l'esthétique baroque, en tant que trait ou *éon*, unit les caractéristiques de ce thème, non seulement omniprésent, mais également, à plusieurs égards, déterminant dans l'œuvre de Bouchard. C'est ainsi que dans *Mailloux*, la tante Tour attribuera les problèmes d'énurésie de l'enfant Mailloux, qui constitue la trame centrale du récit, à son impossibilité à dominer cet élément : « Il ne comprend pas l'eau ni l'attente de l'eau ni l'obéissance à l'eau ni l'obéissance de l'eau. Il n'est pas chef de l'eau. » (*M*, 50) Ainsi, les récits opposent-ils aux eaux instables, indomptables et menaçantes — notamment celles qui emporteront l'oncle de Mailloux (*M*, 49) —, les « eaux immobiles de la piscine » (*PA*, 44), artificielles et contre nature.

Dès lors, l'oscillation contenue dans les diégèses bouchardiennes, d'abord présente au niveau élémentaire de l'œuvre, est, dans un premier temps, véhiculée par un réseau de personnages interreliés entre eux qui se présentent comme hétéromorphes. Source de plusieurs conflits, le corps des personnages fonde l'une des problématiques centrales de leurs récits. Or, à plusieurs égards hétérogène, l'enveloppe charnelle de ces derniers apparaît comme morcelée

ou affectée de diverses oscillations allant de la multiplicité à l'indistinction. Ainsi, le personnage de Bouchard révèle, de par sa constitution propre, le morcellement du sujet et traduit une représentation protéiforme de l'être comparable à Protée, figure mythique désignée comme emblème de l'être baroque. C'est pourquoi, contrairement à la figuration d'un être unilatéral, le personnage bouchardien affiche une pluralité, une non-immuabilité, ainsi capable, entre autres choses, d'accueillir la mort non point comme une finitude, mais plutôt comme un lieu de transformations.

De surcroît, ces personnages à la corporalité problématique sont désignés par une onomastique qui, fidèle à l'esprit baroque, est également soumise, à plusieurs égards, au *fluctus*. À l'instar de l'inconstance des signifiants onomastiques servant à désigner les personnages, le rapport nom versus personnage dans l'œuvre de Bouchard revêt un aspect arbitraire. Qui plus est, de l'ordre de l'antonomase, le nom propre bouchardien se voit motivé de certaines caractéristiques, de telle sorte que, dans plusieurs des cas, il se constitue d'un nom commun, ou alors il se voit relayé comme tel. Le nom figure donc la pluralité et l'inconstance. Tandis que Louis-Daniel Godin énonce, au sujet du personnage de Mailloux, qu'il y a dans le roman une volonté pour ce dernier « d'atteindre une unité entre son nom, son âge et son corps²¹⁹ », il appert effectivement que les textes de Bouchard présentent le parcours labyrinthique de la *prise de nom*, phénomène que souligne de manière particulière *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Le nom, présenté comme étiquette descriptive, a la propension de caractériser plus que d'identifier. Ainsi, les personnages de Bouchard endossent ce dernier comme un comédien revêt un costume : « L'acteur qui joue le rôle du directeur prendra le nom qu'il voudra parmi ceux qui vont défiler entre les répliques qui sembleront lui aller. » (*LFP*, 7) Sujet à tous types de changement, le nom des personnages est conçu comme un élément extérieur comportant un caractère ostentatoire. La didascalie initiale de *Parents et amis* expose particulièrement ce phénomène. Parce que le rapport personne-personnage est absent dans les œuvres de Bouchard et que, par conséquent, nous sommes dans une représentation d'êtres dont la consistance n'est que de mots, le nom permet à lui seul de construire le personnage : « Il dit la veuve Manchée et elle est. Le mari Beaumont, il le dit couché mort et il est couché mort au

²¹⁹ Louis-Daniel Godin, *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem* (Hervé Bouchard et Michael Delisle), *op. cit.*, p. 75.

centre. » (*PA*, 6) Comme le mentionne Inkel, « ce n'est pas à l'écriture d'être à la hauteur de l'image, voire du réel [...]. Car il ne s'agit jamais de décrire, chez Bouchard, mais bien de *produire* de l'image²²⁰. » Cependant, les œuvres de Bouchard laissent aussi place à une inconstance entre le personnage et le nom qui lui est attaché. De fait, celui-ci comporte quelque chose d'éphémère : « J'ai été c't'acteur forcé de faire la file devant l'guichet des noms qu'on donne en échange d'un numéro imprimé sur un coupon jaune arraché à un distributeur à rouleau. » (*LFP*, 52) Alors que dans une facture plus classique de récit le nom est un vecteur important de l'identité du personnage, on voit comment toute l'œuvre de Bouchard, par sa structure onomastique, s'applique à détourner ce principe de sorte que nous observons que l'œuvre bouchardienne se joue du nom autant que du corps.

De plus, les fictions de Bouchard rappellent incessamment le caractère éphémère, mais également illusoire de la vie : souviens-toi que tu meurs, que ton corps se décomposera comme tout ce qui est organique, que le nom auquel s'attache ton identité n'est qu'un mot comme un autre composé de lettres et de signifiants, que ton identité n'est par conséquent qu'un déguisement, que tout est construit, que tout un chacun se tient derrière un masque variable et que ce monde dans lequel nous prenons place tant comme acteur que comme spectateur n'est au fond qu'un grand théâtre. Le baroque de Bouchard affecte ainsi ses objets d'un caractère lucide, mais également, décapant. Ses œuvres, par le jeu, la représentation de l'oscillation, de l'inconstance, portent au premier plan une remise en question de l'illusion dans laquelle nous vivons, elle-même remplie de codes, de conventions, de cycles aux caractères parfois absurdes et illusoires : « Je peux pas vivre quand la machine à laver la vaisselle fonctionne, je sais pas quoi faire, je sais pas où aller et il faut que j'attende la fin du cycle et que tout recommence » (*PA*, 41). Son œuvre, en convoquant les thèmes et les formes du baroque, rappelle de manière paradoxale la concrétude de la vie, c'est-à-dire celle de jouer son propre rôle et d'y trouver un sens : « Dans le rôle de sa vie, Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à Carnet. » (*PA*, 135) « [Le baroque], affirme Heinrich Wölfflin, n'évoque pas la plénitude de l'être, mais le devenir; l'événement; non pas la satisfaction, mais l'insatisfaction et l'instabilité²²¹ ». À ce propos, Mavrikakis avance « que le lecteur devant un texte de Bouchard se sent tiraillé entre le tragique

²²⁰ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 33. L'auteur souligne.

²²¹ Heinrich Wölfflin. (1967). *Renaissance et baroque*. Paris : Livre de poche, p. 82.

et le comique, sans jamais pouvoir sentir une stabilité de l'effet que produit le texte²²². » Ainsi, l'instabilité et le mouvement contenus à tous les niveaux des œuvres de Bouchard permettent d'exposer la faillibilité de l'être que suggère par ailleurs la finale de *Mailloux* :

Alors
Je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être
font six,
Font six. (*M*, 111)

Si le texte de cet extrait prétend qu'« être et être » équivaut au chiffre six, c'est bien d'une part parce que le verbe « être » y est répété à six reprises, mais au-delà du jeu langagier qu'on peut y voir, le segment suppose également que la conception de l'être est de l'ordre de ce qui est multiple, divisé, voire éclaté.

Alors qu'au terme de cette analyse nous avons pu considérer l'œuvre d'Hervé Bouchard comme répondant à plusieurs égards à l'esthétique baroque, nous constatons, de manière parallèle, que ses écrits se distinguent des publications de ses contemporains par un décentrement perceptible dans toutes les strates qui les composent — thèmes, langue, énonciation, genres, formes — et qui concourt, par conséquent, à édifier la singularité de sa prose. Ce décalage par rapport aux productions qui lui sont contemporaines est potentiellement ce qui a pu susciter chez plusieurs le désir de questionner l'auteur sur son travail. Ainsi, alors qu'au début de la deuxième décennie du XXI^e on a pu s'interroger sur l'importance des régions dans les publications contemporaines, Samuel Archibald affirmait en 2015, dans la revue *Québec français* :

je pense qu'il existe bel et bien quelque chose comme un régionalisme second qui, loin de prêcher une idéologie de conservation renouvelée, militerait tout simplement, et surtout par l'exemple, pour l'existence d'une littérature des régions libre dans sa forme. À mon sens, cette attitude-là naît avec Hervé Bouchard. [...] L'œuvre d'Hervé rappelle à chaque page que la Littérature [...] est possible en région, depuis les régions et en parlant des régions²²³.

Hervé Bouchard se trouverait donc à initier ce néo-régionalisme, ou néoterroir, selon ce que postule l'auteur d'*Arvida*²²⁴, lui-même associé depuis les débuts à ce que Benoît Melançon

²²² Catherine Mavrikakis, « Échos lointains d'une langue de l'origine. « Parents et amis sont invités à y assister » de Hervé Bouchard », *op. cit.*, p. 117.

²²³ Samuel Archibald et Samuel Mercier, « La Tchén'ssâ, les régions et moi: Entretien de Samuel Mercier avec Samuel Archibald », *op. cit.*

²²⁴ Samuel Archibald. (2011). *Arvida : histoires*. (04). Montréal : Le Quartanier.

nomme — de façon désinvolte²²⁵ — dans son blogue *L'oreille tendue* : « école de la Tchén'ssâ ». Quatre ans après le billet de blogue qui avait pour titre « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 » et qui a mis au jour cette école présumée, Melançon, dans une monographie rassemblant les publications de *L'oreille tendue*, revient sur cette notion :

Cette école est composée de JEUNES ÉCRIVAINS CONTEMPORAINS caractérisés par une PRÉSENCE FORTE DE LA FORÊT, la REPRÉSENTATION DE LA MASCULINITÉ, le REFUS DE L'IDÉALISATION et une LANGUE MARQUÉE PAR L'ORALITÉ./[...] Certains critiques préfèrent parler de NÉORURALITÉ, de POSTERROIR ou de NÉOTERROIR pour désigner ces ÉCRIVAINS DE LA RÉGION ou DU BOIS. Il n'est pas nécessaire d'être un homme pour faire partie de l'École de la tchén'ssâ, mais plusieurs personnages que représente ses membres sont des HOMMES, saisis dans un DÉCOR NON URBAIN, souvent un FUSIL à la main. Parfois, ils se contentent d'une CANNE À PÊCHE./ L'ÉCRITURE RÉALISTE des auteurs de la tchén'ssâ ne recule devant aucune matière. Le SANG coule dans leurs textes au moins autant que l'HUILE À MOTEUR. (ÉCOLE DU PICKUP serait un synonyme tout à fait acceptable d'École de la tchén'ssâ.) Ce réalisme n'est évidemment pas incompatible avec la CRÉATION DE MYTHOLOGIES PERSONNELLES ou avec des PASSAGES PROCHES DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE./ Les écrivains de l'École de la tchén'ssâ, enfin, aiment faire entendre la LANGUE POPULAIRE QUÉBÉCOISE²²⁶. »

Nous rangeant derrière les propos d'Archibald qui supposent que Bouchard aurait initié ce *régionalisme second*, nous constatons que les écrits de Bouchard partagent un certain nombre de caractéristiques présentes dans la définition melancienne de cette “école”. Inscrites dans un territoire défini, les fictions du *citoyen de Jonquière* prennent place dans un décor qui n'est certes pas celui de la métropole ni celui de la capitale, mais qui pourtant se donne à voir comme urbain et industrialisé. De l'usine à papier aux cheminées de l'aciérie, les récits peignent principalement des quartiers résidentiels qui sont le fruit de projets d'urbanisation élaborés de manières bien précises à partir de plans et de devis. Ainsi, alors que les personnages de Bouchard évoluent en région — ils sont effectivement dans ce « pays en bois » (*PA*, 79) —, la représentation qui en est faite n'est pas celle d'un espace sauvage qui serait entre un éden et un lieu hostile, mais plutôt un lieu civilisé soumis à des règles bien précises. On comprend dès

²²⁵ La résurgence dans le champ littéraire québécois des deux dernières décennies d'auteurs traitant dans leurs écrits de la région en langue vernaculaire, a amené Benoît Melançon à regrouper ces écrivains sous la bannière de ce qu'il a nommé, de manière ouvertement désinvolte, dans son blogue, « L'oreille tendue », le 19 mai 2012 : « L'école de la Tchén'ssâ ». Benoît Melançon. (2012, 19 mai). « L'école de la Tchén'ssâ ».

²²⁶ Benoît Melançon. (2016). « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 ». Dans *L'oreille tendue* (p. 390-400). Montréal : Del Busso, p. 390. Nous avons reproduit les mots en majuscules tels qu'ils apparaissaient dans la monographie.

lors que le lieu dans les récits de Bouchard, tout en étant invariablement situé dans la région de Jonquière, ne se constitue pas comme un objet d'objurgations : « Je revendique aussi une origine, mais je ne le fais pas en opposition à Montréal. Je le fais en opposition à la disposition des noms²²⁷. »

En ce qui a trait à la langue, il est indéniable qu'elle soit marquée d'une oralité laquelle est perceptible, entre autres, à l'usage d'onomatopées comme au recours à l'éliision²²⁸. Cependant, cette oralité, à plus forte raison, est de type écrite, c'est-à-dire qu'elle résulte d'une hybridation langagière où se côtoient des néologismes, des archaïsmes de même que différents registres langagiers. Comme le spécifie l'auteur : « Je ne me réclame pas d'une oralité qui veut reproduire le parler [...] Dans les textes que je fais, on a l'impression qu'on dit des choses très fort alors qu'on devrait les chuchoter. C'est cette oralité-là qui m'intéresse : une oralité qui est théâtrale. C'est une oralité littéraire, ou écrite; c'est une écriture qui parle. C'est une écriture qui produit de la salive, qui fait appel à la bouche²²⁹. » Dès lors, la langue chez Bouchard n'est pas uniquement mimétique d'une langue populaire québécoise, en effet, elle témoigne davantage, comme c'est le cas de toute son œuvre, d'un travail de construction et déconstruction continuels de sorte qu'elle explore et déplace, dans la texture même du texte, les frontières entre l'écrit et l'oral. Comme le spécifie Mavrikakis : « il y a chez Bouchard une sorte de supercherie par laquelle l'écrivain parviendrait à nous faire croire qu'il reproduit une langue orale perdue alors qu'il ne fait qu'inventer celle-ci par la littérature²³⁰ » et, ajoute-t-elle : « Bien que Bouchard nous fasse croire à une esthétique de l'oral, le livre est l'espace où le rien et le tout de l'origine de la langue se déploie, où le mytique archaïsme de la parole à la fois divine et dérisoire trouve un espace pour exister.²³¹ »

²²⁷ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 72.

²²⁸ Pour le recensement des éliisions dans le corpus de Bouchard, voir la page 96 du mémoire de Caroline Villemure. Caroline Villemure, « *L'empêchement moteur* » : les fonctions des procédés métatextuels dans l'œuvre d'Hervé Bouchard, op. cit., p. 96.

²²⁹ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 80.

²³⁰ Catherine Mavrikakis, « Échos lointains d'une langue de l'origine. « Parents et amis sont invités à y assister » de Hervé Bouchard », op. cit., p. 119.

²³¹ *Ibid.*, p. 122.

Enfin, s'il est un dernier point de l'école de la *Tchén'ssâ* que nous pouvons attribuer aux œuvres d'Hervé Bouchard, c'est le rapport au fantastique. Nous avons pu voir qu'à certains moments les œuvres d'Hervé Bouchard font appel à des réalités qui se trouvent incompatibles avec l'ordre des choses de notre monde. Nous pensons notamment au principe dynamique de *mort-vie* que mettent en place les figures spectrales, mais également à la représentation du corps dans sa capacité à se partager, tel que l'entend la didascalie initiale de *Parents et amis*. Pourtant ce rapport au fantastique n'entre pas en relation, dans les fictions de Bouchard, avec le réalisme que signale Melançon. Ainsi, tandis que le baroque et le fantastique sont des concepts qui font tous deux appels au surnaturel, la manière dont les œuvres de Bouchard abordent ces réalités paranormales place ses œuvres davantage du côté de l'esthétique baroque parce que, à la différence du fantastique, ces réalités mystérieuses — notamment tout ce qui a trait au principe dynamique de mort-vie — ne surprennent pas les personnages, dans la mesure où ils en sont eux-mêmes forgés. Rappelons que, comme le mentionne l'auteur, « c'est comme si ces gens-là habitaient dans un monde où l'espace de la mort était lui aussi un espace habitable²³² ». Entendue comme faisant partie du monde comme des êtres qui les habitent, la part surnaturelle des textes de Bouchard, laisse entendre que les sens, dont les êtres humains sont dotés, ne permettraient pas de représenter l'entièreté du monde, car ce dernier est plus complexe qu'il ne paraît l'être, laissant de telle sorte place à une coexistence avec des réalités d'ordre paradoxales. Ainsi, la part du surnaturel dans l'œuvre de Bouchard possède cette capacité de rendre compte de l'hétérogénéité et de l'oscillation du monde comme des êtres qui l'occupent.

Les personnages apparaissent donc altérés de leur sens et subordonnés à leur corps. Pourtant, les textes demeurent toujours collés à cette incessante idée du théâtre et du jeu, de telle façon qu'en réponse à ce monde instable, le conte ouvre à toutes les possibilités et se donne la mesure de rendre compte d'une manière plus complète que les yeux. C'est par ailleurs, ce que prétendra Harvey à la toute fin de son récit alors qu'il dira à son frère Cantin au moment de fermer le cercueil de son père :

J'ai dit à Cantin de ne pas aller à la fermeture du cercueil, que je lui montrerais, à la place tout ce que pouvait être notre père Bouillon, avec des paroles et des traits et des couleurs

²³² Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 109.

et des expressions./ Viens voir, on va se raconter tous ses visages et les mille façons de lui dessiner les bras./– Harvey, Harvey, je la veux, moi, la dernière image, et je veux qu'elle soit vraie./ — Mais s'ils sont nombreux à voir le même homme et que chacun a de cet homme une image différente, Cantin, ça veut dire que personne ne voit ce qu'il y a pour vrai à lui tout seul. Et le moyen de voir pour vrai, c'est peut-être d'écouter ceux qui regardent, car peut-être que ceux qui regardent, ils voient moins qu'ils ne montrent. (H)

Cela souligne donc l'impossible fiabilité des sens : on ne peut s'en remettre à la vue comme au langage pour représenter les choses. Ainsi, les personnages sont-ils en déperdition d'eux-mêmes, ne répondant plus à leur propre volonté. Tel est l'exemple d'Harvey qui ne désire pas voir parce qu'il croira être en mesure d'avoir une image mentale plus signifiante en étant attentif aux paroles de ceux qui voient et qui montrent plus que ce qu'ils sont capables de voir eux-mêmes. Pourtant, ce dernier succombera et ira se percher dans les bras de son oncle pour, à l'encontre de ses propres intentions, regarder de ses propres yeux son père dans son tombeau, geste qui aura par ailleurs pour conséquence de le rendre invisible.

Alors qu'on aura cherché à interpréter les récits d'Hervé Bouchard en regard du baroque et le *fluctus* qui le sous-tend, l'oscillation contenue à tous les niveaux de sa prose n'empêche paradoxalement en rien son ancrage dans le réel. Comme le mentionne, à juste titre, Stéphane Inkel : « Est-ce dire que cette écriture n'a rien à faire au réel? Au contraire, et c'est là en partie que réside la singularité de cette œuvre, qui malgré son formalisme appuyé [...] ne rompt jamais avec les lieux d'un univers référentiel parfaitement reconnaissable qu'il s'applique au contraire à décrire avec précision²³³. » Ainsi, bien que les récits de Bouchard correspondent à certains thèmes et critères du néoterroir, par autant d'aspects ils s'en dégagent, dans le sens où ils extrapolent certains d'entre eux.

En conséquence, s'il est intéressant d'étudier plus en profondeur comment les écrits de Bouchard par leurs traits baroques manifestent une vision différente du néoterroir, il serait non moins significatif de voir comment ces derniers se distinguent de ceux des écrivains qu'on a dénommés les « Hamlet québécois » dont Hubert Aquin fait partie. En effet, les œuvres de cet

²³³ Hervé Bouchard et Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, op. cit., p. 80-81.

auteur, notamment *Trou de mémoire*²³⁴ et *Neige noire*²³⁵ ont été rapprochées du baroque. Qui plus est, en parallèle à sa production littéraire, Aquin s'est également intéressé aux théorisations du baroque, notamment lors d'un cours qu'il donna à l'UQAM en 1969 année où fut fondé le Département d'études littéraires. Dans les notes recueillies de ce cours, dont les composantes ont été publiées sous forme d'annexe dans *Point de fuite*²³⁶, on peut lire comment ce dernier expose que l'auteur américain William Faulkner noie son lecteur : « Faulkner procède par immersion du lecteur... procédé très ambitieux qui consiste à noyer ni plus ni moins son lecteur : ce dernier (nous...) peut réagir, se débattre, bref nager et éviter la noyade... Dans l'autre cas, le lecteur se laisse glisser au fond²³⁷ ». Or, en l'objet qui nous concerne, à l'évocation de cette noyade du lecteur qu'Aquin décèle dans les récits de Faulkner, nous vient en réponse à l'esprit « les histoires à repousse-mort dans lesquelles Mailloux se noie. [...] Dans la vase au fond. » (*M*, 37) Cependant, à la différence des réflexions qu'Aquin porte sur les écrits de Faulkner, nous constatons que chez Hervé Bouchard c'est avant tout, mais peut-être aussi conjointement, le personnage lui-même qui se voit noyé. En ce sens, il appert donc que le baroque bouchardien offrirait une représentation du baroque dont les limites se trouvent encore plus exacerbées. On trouvera par ailleurs que ceci s'accorde bien à la pensée de celui-là même qui énonce que « l'impression de profondeur qui peut aller jusqu'au sentiment d'infini, dans le livre, ça se peut²³⁸. » Ainsi, la poétique de cet auteur, « comme il s'en fait un ou deux par génération²³⁹ », serait le résultat d'une complète hybridation — diégétique, structurelle et

²³⁴ François Harvey. (2019, 26 avril). « “*Trou de mémoire*” d'Hubert Aquin : l'œuvre au baroque ». Conférence, CRILCQ, Université de Montréal; Jean-Pierre Martel. (1974). « “*Trou de mémoire*” : œuvre baroque. Essai sur le dédoublement et le décor ». *Voix et images du pays*, 8(1), 67-104; M.-Pierrette Malczynski. (1986). Anamorphose, perception carnavalesque et modalités polyphoniques dans “*Trou de mémoire*”. *Voix et Images*, 11(3), 475. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/200582ar>.

²³⁵ Jacques Pelletier. (1975). « Sur “*Neige noire*”. L'Œuvre ouverte de Hubert Aquin ». *Voix et Images*, 1(1), 19-25; Jolianne Gaudreault Bourgeois. (2016). « Mondialiser » le roman : étude des rapports spatio-temporels dans « *Neige noire* » de Hubert Aquin. (Mémoire de maîtrise). Montréal: Université McGill; Patricia Smart. « “*Neige noire*”, Hamlet et la coïncidence des contraires ». *Études françaises*, 11(2), 151-160.

²³⁶ Hubert Aquin. (1995). *Point de fuite*. Montréal : Bibliothèque québécoise, p. 201-245.

²³⁷ Hubert Aquin. (1995). Appendice I. Notes de cours. Dans *Point de fuite* (Bibliothèque québécoise éd., p. 316). Montréal, p. 203.

²³⁸ Hervé Bouchard, « *Je suis un écrivain local* », *op. cit.*

²³⁹ François Ouellet. (2018). « Hervé Bouchard. Au nom du père et du six ». *Nuit blanche, magazine littéraire*, (150), 30-32. <http://www.erudit.org/fr/revues/nb/2018-n150-nb03624/88050ac/>, p. 30.

formelle —, répondant aux caractéristiques de l'*œuvre ouverte* laquelle, à l'image de l'eau ou de son incarnation mythique Protée, est en constante métamorphose et insaisissable.

BIBLIOGRAPHIE

A) Corpus primaire

- Bouchard, Hervé. 2014 [2002]. *Mailloux : histoires de novembre et de juin*. Montréal, Le Quartanier. 115 p. [Ressource électronique].
- _____, Hervé. 2014 [2006]. *Parents & amis sont invités à y assister : drame en quatre tableaux avec six récits au centre*. Montréal, Le Quartanier. 140 p. [Ressource électronique]
- _____, Hervé et NADEAU, Janice. 2009. *Harvey : comment je suis devenu invisible*. Montréal, La Pastèque. 168 p.
- _____, Hervé. 2014. *Numéro six : passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midget ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*. Montréal, Le Quartanier, 79 p. [Ressource électronique].
- _____, Hervé. 2016. *Le père Sauvage : conte*. Montréal, Le Quartanier. 21 p. [Ressource électronique].
- _____, Hervé. 2016. *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne : théâtre*. Montréal, Le Quartanier. 79 p. [Ressource électronique].

B) Corpus complémentaire

- Bouchard, Hervé. 1992. *Autour de Laparesse : roman*. Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Chicoutimi. 178 p.
- _____, Hervé. 2005. « Le défilé ». Nicolas Tremblay (dir.) dans *La bouche théâtrale : études de l'œuvre de Valère Novarina*. coll. « Documents ». Montréal, Éditions XYZ. pp. 145-153.
- _____, Hervé. 2007. « Lecteurs et amis sont invités à y assister » [entretien avec Olivier Kemeid]. *Liberté*. vol. 49, n° 3. pp. 79-88.
- _____, Hervé. 2007. « Abrasifs ». *Liberté*, n° 277. pp. 89-100.
- _____, Hervé. 2007. « Le pays bleu et vert. Hervé Bouchard, causerie écrite I » entretien avec Josée Morel Cinq-Mars. [En ligne] consulté le 11 novembre 2015. <http://remue.net/spip.php?article2322>.

- _____, Hervé. 2007. « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II » entretien avec Josée Morel Cinq-Mars. [En ligne] consulté le 11 novembre 2015. <http://www.remue.net/spip.php?article2323>.
- _____, Hervé. 2007. « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III » entretien avec Josée Morel Cinq-Mars. [En ligne] consulté le 11 novembre 2015. <http://www.remue.net/spip.php?article2324>.
- _____, Hervé. 2008. *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*. [entretien avec Stéphane Inkel]. Taillon, La Peuplade. 121 p.
- _____, Hervé. 2013. « Je suis un écrivain local ». *Cousin de personne*. [En ligne] consulté le 12 janvier 2017. <http://www.cousindepersonne.com/wp/author/herve-bouchard/>.
- _____, Hervé. 2013. *Hivers : passages du numéro six dans les mineures*. [En ligne] consulté le 7 décembre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ihkpvH1NzpU>.
- _____, Hervé. 2016. « Des auteurs de théâtre se livrent » [entretien avec Justine Latour]. *L'actualité*. [En ligne] consulté le 12 décembre 2019. <https://lactualite.com/culture/des-auteurs-de-theatre-se-livrent/>.
- _____, Hervé. 2017. « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard » [entretien avec Laurance Ouellet Tremblay]. *Voix et Images*, 43(1). pp. 13-21. [En ligne] consulté le 14 juin 2017. <http://id.erudit.org/iderudit/1043147ar>.
- _____, Hervé. 2018. « Portrait de l'artiste sans la tête ». *XYZ. La revue de la nouvelle*, (136), 53–57. [En ligne] consulté le 12 juillet 2018. <https://id.erudit.org/iderudit/89163ac>.

C) Travaux critiques

a) travaux sur Hervé Bouchard

- Beaudin-Gagné, David. 2013. *Procès-Verbal ; suivi de Filiation(s) rompue (s) : mémoire en pièces et tissus de parole dans "Parents et amis sont invités à y assister" d'Hervé Bouchard*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal. 101 p.
- Blackburn, Roger. 27 mars 2016. « Une histoire qui se mange en une seule bouchée ». *Le Quotidien*. [En ligne] consulté le 17 septembre 2017. <https://www.lequotidien.com/archives/une-histoire-qui-se-mange-en-une-seule-bouchee-5d201257967d456b701bc8bf9e66f2c3>.

- Cadieux, Alexandre. 26 mars 2016. « Hervé Bouchard chez les abrasifs ». *Le Devoir*. [En ligne] consulté le 17, septembre 2019. <https://www.ledevoir.com/lire/466605/herve-bouchard-chez-les-abrasifs>.
- Camus, Audrey. 2011. « “Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée” la dramaturgie romanesque d’Hervé Bouchard ». Éric Trudel et Nathalie Dupont (dir.) dans *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire du XX^e et XXI^e siècles*. Québec, Presses de l’Université de Québec. pp. 137-146.
- Cantin, David. 18 janvier 2003. « Le drame de l’enfance ». *Le Devoir*. [En ligne] consulté le 17 décembre 2019. <https://www.ledevoir.com/lire/18465/litterature-quebecoise-le-drame-de-l-enfance>.
- Canty, Daniel. 2007. « Le livre de boue et la robe de bois ». *Liberté*. vol. 49, n° 3. pp. 63-78.
- Desmeules, Christian. 8 avril 2006. « Hervé Bouchard, poète-dramaturge de l’enfance ». *Le Devoir*. [En ligne] consulté le 11 novembre 2015. <https://www.ledevoir.com/lire/106248/roman-quebecois-herve-bouchard-poete-dramaturge-de-l-enfance>.
- Drouin, Emilie et Marie-Ève Fafard. 6 juin 2019. *Journée d’étude « à l’entour de l’entour » d’Hervé Bouchard*. CRILCQ, Université de Montréal. [En ligne] consulté le 2 juin 2019. <http://www.crilcq.org/actualites/item/journee-detude-a-lentour-de-lentour-dherve-bouchard/>.
- Dussidour, Dominique. 2006. « Jacques Mailloux, flot de six, être vu et filer mal ». [En ligne] consulté le 11 novembre 2015. <http://www.remue.net/spip.php?article1725>.
- Garand, Dominique. 2018. « Discours d’autrui et ethos narratif ». Dans Galia Yanoshevsky (dir.), *Éthique du discours et responsabilité. En hommage à Roselyne Koren*. Limoges, Lambert Lucas. pp. 159-182.
- Godin, Louis-Daniel. 2017. « Parler en décâliçant ». *Liberté*. n° 315. pp. 45-46.
- _____, Louis-Daniel. 2017. « Raccrocher le nom au corps : une fonction de la parole dans “Mailloux” d’Hervé Bouchard ». *Voix et Images*, 43(1), p. 43.
- _____, Louis-Daniel. 2018. *Les père-mutations du sujet : écriture totémique et enfant totem (Hervé Bouchard et Michael Delisle)*. Thèse. Montréal, Université du Québec à Montréal. 277 p.
- Inkel, Stéphane. 2008. *Le paradoxe de l’écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*. Taillon, La Peuplade. 121 p.
- _____, Stéphane. 2009. « Parler autour du Père mort. Les Théâtres de paroles de Gérard Bessette et Hervé Bouchard ». [En ligne] consulté le 12 mars 2017. www.revue-analyses.org. vol. 4. n 3.
- Jutras, Benoît. 29 juin 2006. « Compte-rendu du livre *Parents et amis sont invités à y assister* ». *Voix*. Montréal.

- Lefebvre, Paul. 2017. « Qui invitera Parents et amis ? » *Jeu*, (162), p 11. [En ligne] consulté le 2 décembre 2019. <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/85062ac>.
- Mavrikakis, Catherine. 2011. « Échos lointains d'une langue de l'origine. *Parents et amis sont invités à y assister* de Hervé Bouchard » dans Gilles Dupuis (dir.) et Klaus-Dieter Ertler (dir.) dans *À la carte : le roman québécois (2005-2010)*. Frankfurt am Main, Peter Lang. pp. 113-123.
- Melançon, Benoît. 2014. « Raconter autrement ». *Canadian Literature*, (223). [En ligne] consulté le 12 décembre 2019. <https://www.canlit.ca>.
- Morency, Catherine. 18 mai 2002. « La vie devant soi ». *Le Devoir*. [En ligne] consulté le 17 décembre 2019. www.ledevoir.com/lire/1226/roman-la-vie-devant-soi.
- Ouellet, François. 2010. « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain. À propos de "Parents et amis sont invités à y assister" d'Hervé Bouchard » dans Zuzana Malinovska, *Cartographie du roman québécois contemporain*. Presov, Département de langue et littérature de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Presov. pp. 201-217.
- _____, François. 2018. « Au nom du père et du six ». *Nuit blanche, magazine littéraire* (150). pp 30-32. [En ligne] consulté le 11 juillet 2018. <https://id.erudit.org/iderudit/88050ac>.
- Ouellet Tremblay, Laurance. 2016. « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau. Thèse de doctorat en études littéraires. Université du Québec à Montréal. 268 p.
- Paré, Yvon. 2006. « Hervé Bouchard, Lise Bissonnette, Maud Goulet ». *Lettres Québécoises*, pp. 33-34.
- Vaillancourt, Jean-François. 2018. *Bleu rouge bleu rouge bleu, suivi de Le monde dit du six; parole et narration dans « Numéro six » d'Hervé Bouchard*. (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. 180 p.
- Vidal, Jean-Pierre. 2016. « Compte-rendu de *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* d'Hervé Bouchard ». *Spirale*. (258). pp 85-87. [En ligne] consulté le 20 décembre 2016. <https://id.erudit.org/iderudit/84888ac>.
- Villemure, Caroline. 2018. « *L'empêchement moteur* » : les fonctions des procédés métatextuels dans l'œuvre d'Hervé Bouchard. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal. 128 p.
- b) travaux sur la littérature contemporaine québécoise et le néoterroir
- Archibald, Samuel. 2012. « Le néoterroir et moi » *Liberté*. vol. 53, n° 3. pp. 16-26.
- _____, Samuel et Samuel Mercier. 2015. « La Tchén'ssâ, les régions et moi : Entretien de Samuel Mercier avec Samuel Archibald ». *Québec français*, n° 175. pp. 97-99.

- Arsenault, Mathieu. 2012. « Ruralité trash ». *Liberté*. vol. 53, n° 3. pp. 38-47.
- _____, Mathieu. 2016. « La tonalité fantaisiste. *Liberté*. vol. 312. pp. 17-18.
- Bélangier, David. Le 25 septembre 2013. « À quoi leur sert leur Tchén'ssâ ? ». [Billet de blogue]. [En ligne] consulté le 19 septembre 2017. <https://ilssontpartout.wordpress.com/2013/09/25/a-quoi-leur-sert-la-tchenssa/>.
- _____, David. 2014. « L'écrivain fictif québécois à l'heure d'une littérature post-nationale », *DIRE*. n° 5. [En ligne] consulté le 6 avril 2017. <http://epublications.unilim.fr/revues/dire/449>.
- Bock, Raymond. 2012. « Mélange de quelques-uns de mes préjugés ». *Liberté*. vol. 53, n° 3. pp. 7-15.
- Couture, Philippe. 2016. « Théâtre du néo-terroir : quand la région domine ». *Voir*. [En ligne] consulté le 20 avril 2017. <https://voir.ca/scene/2016/03/07/theatre-du-neo-terroir-quand-la-region-domine/>.
- Dupuis, Gilles. 2011. « De quelques romans régionaux ». *Liberté*. vol 52, n° 4. pp. 28-31.
- _____, Gilles. 2014. « Délivrance/Dixie de William S. Messier, Marchand de feuilles, 161 p. ». *Spirale*. n° 250. pp. 47-48.
- Ferland, Pierre-Paul. 2015. « Une nation à l'étroit, Américanité et mythes fondateurs dans les fictions québécoises contemporaines ». Thèse de doctorat en études littéraires. Université Laval. 413 p.
- Fradet, Pierre-Alexandre. 2014. « Entretien avec Rafaël Ouellet : le néoterroir au cinéma ». *Spirale*. n° 250. pp. 37-40.
- Harel, Simon. 2017. « L'américanité commune de nos origines » dans *Place au littératures autochtones*. coll. « Cadastres ». Montréal, Mémoire d'encrier. pp. 57-73.
- Kirouac-Massicotte, Isabelle. 2016. « Passer de l'autre côté de la fenêtre : les personnages féminins du néoterroir dans *Nouvelles d'Abitibi* de Jeanne-Mance Delisle ». *Quebec Studies*. vol. 62. pp. 157-176.
- Langevin, Francis. 2010. « Un nouveau régionalisme ? ». *Voix et Images*. vol 36, n° 1. pp. 59-77.
- _____, Francis. 2015. « Raconter la mémoire ». *Québec français*. n° 175. pp. 85-89.
- _____, Francis. 2016. « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui. L'exemple de *Sur la 132* de Gabriel Anctil ». *Temps zéro*. n° 6. [En ligne] consulté le 31 mars 2017. <http://tempszero.contemporain.info/document936>.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle et Samuel Mercier. 2014. « Présentation. Territoires imaginaires. ». *Spirale*. n° 250. pp. 31-32.
- _____, Martine-Emmanuelle. 2014. « Violences et images du territoire/La Déesse des mouches à feu de Geneviève Pettersen, Le Quartanier, 208 p./Malabourg de Péline Leblanc, Gallimard, 192 p. ». *Spirale*. n° 250. pp. 49-52.

- Melançon, Benoît. 2016. « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 ». dans *L'oreille tendue*. Montréal, Del Busso pp. 390-400.
- _____, Benoît. 2016. « Un roman, ses langues. Prolégomènes. ». *Études françaises*. vol. 52, n° 2. pp. 105-118.
- Mercier, Andrée et Élisabeth Nardout-Lafarge. 2016. « Présentation : les lieux du changement? ». *Études françaises*. vol 52, n° 2. pp. 5-14.
- Messier, William S. 2012. « Les sentiers battus : quelques notes sur le coureur des bois ». *Liberté*. vol 53, n° 3. pp. 27-37.
- Paré, François. 2001. *Les littératures de l'exiguïté*. coll. « Bibliothèque Canadienne-Française ». Ottawa, Le Nordir. 230 p.
- Perreault, Jérémie. 2014. « La fin du sentier/Dans la nature jusqu'au cou d'*Avec pas de casque*, Montréal, Grosse boîte ». *Spirale*. n° 250. pp. 41-42.
- Tangay, Antoine et François Couture. (5 septembre 2005). « François Couture : la fin de l'Effet pourpre ». *Les libraires*. [En ligne] consulté le 16 décembre 2019. <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/essai-etranger/francois-couture-la-fin-de-l-effet-pourpre>.

c) travaux sur le baroque québécois

- Belleau, André. 1970. « Baroque ». *Liberté*. vol. XII, n° 2. mars-avril 1970, p. 6.
- Bourassa, André G. 1977. « Gauvreau et la critique baroque ». *Voix et Images*, n° 31. pp. 9-31.
- Demalsy, Annick. 1991. « La Notion de “baroque” dans la critique littéraire hispano-américaine et québécoise ». Mémoire en littérature comparée. Université de Montréal. 175 p.
- Dumont, François. 1990. « Le conflit des poétiques dans *Beauté baroque* ». *Urgences*, n° 28. pp. 48-55.
- Gaudreault Bourgeois, Jolianne. 2016. « Mondialiser » le roman : étude des rapports spatio-temporels dans « *Neige noire* » de Hubert Aquin. Mémoire de maîtrise. Montréal, Université McGill. 100 p.
- Harvey, François. 26 avril 2019. « *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin : l'œuvre au baroque ». Conférence, CRILCQ, Université de Montréal.
- Kylousek, Petr. 2011. « La poétique baroquisante de Marie-Claire Blais ». *Voix et Images*, n° 371. pp. 57-71.
- Malcuzyński, M.-Pierrette. 1986. « Anamorphose, perception carnavalesque et modalités polyphoniques dans *Trou de mémoire* ». *Voix et Images*. n° 113. pp. 475-494.
- Martel, Jean-Pierre. 1974. « “*Trou de mémoire*” : œuvre baroque, essai sur le dédoublement et le décor ». *Voix et images du pays*, n° 81. pp. 67-104.

- Matié, Ljiljana. 2013. « Fluvio Caccia, romancier baroque contemporain et ses personnages masqués » dans *Europe--Canada : transcultural perspectives = perspectives transculturelles*, Klaus-Dieter Ertler, Martin Löschnigg, Yvonne Völkl (éds.), Frankfurt am Main, Peter Lang. pp. 125-139.
- Pelland, Johanne. 2003. « *Don Quichotte de la Démanche* un navire romantique sur une mer baroque » dans Robert Dion (dir.) et Richard St-Gelais (dir.) *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*. coll. « Séminaires ». Montréal, Nota bene. pp. 255-297.
- Pelletier, Jacques. 1975. « Sur “Neige noire”. L’Œuvre ouverte de Hubert Aquin ». *Voix et Images*, 1(1), pp 19-25.
- Peterson, Michel. 1994. « Beauté baroque de Claude Gauvreau : les apories de l’esthétique exploréenne » *Voix et Images*, n° 192. pp. 363–373.
- Smart, Patricia. 1975. « “Neige noire”, Hamlet et la coïncidence des contraires ». *Études françaises*, 11(2), pp. 151-160.
- Trottier, Pierre. 1960. « La mort, le baroque et nous ». *Liberté*, n° 25. pp. 242–248.
- _____, Pierre. 1979. « Baroque et trinité ». *Liberté*, n° 216. pp. 12–18.
- _____, Pierre. 1979. *Un pays baroque*. Montréal, La Presse. 138 p.
- Vigeant, Louise. 1991. « De l’écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène ». *L’Annuaire théâtral*, n° 10. pp. 103–114.

d) travaux sur le baroque

- Angoulvent, Anne-Laure. 1994. *L’esprit baroque*. Paris, Presses universitaires de France. 127 p.
- Aquin, Hubert. 1995. Appendice I. Notes de cours dans *Pointe de fuite*. Montréal, Édition Bibliothèque québécoise. pp. 201-245.
- Carpentier, Alejo. 1992. « L’éternel retour du baroque ». *Magazine littéraire*, (300), pp. 27-31.
- Chédozeau, Bernard. 1989. *Le baroque*. coll. « Études linguistiques et littéraires ». Paris, Nathan-Université. 253 p.
- Collognat-Barès, Annie. 2003. *Le baroque en France et en Europe*. coll. « Les guides Pocket classiques ». Paris, Pocket. 204 p.
- Cros, Edmond. 1980. « Écriture expressionniste et théâtralité dans le récit picaresque ». *Baroque*. [En ligne] consulté le 21 novembre 2016. <http://baroque.revues.org/515>.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli : Leibniz et le baroque*. coll. « Critique ». Paris, Éditions de Minuit. 191 p.
- Desonay, Fernand. 1949. « Du baroque et baroque ». *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*. vol 11, n° 2. pp. 248-259.

- De Reynold, Gonzague. 1944. « Troisième partie : La civilisation baroque » dans *Le XVII^e siècle : le classique et le baroque*. Montréal, Éditions de l'Arbre. pp. 123-156.
- Dubois, Claude.-Gilbert. 1973. *Le baroque : profondeurs de l'apparence*. coll. « Thèmes et textes ». Paris, Larousse. 256 p.
- _____, Claude.-Gilbert. 1995. *Le baroque en Europe et en France*. coll. « Écriture ». Paris, Presses universitaires de France. 311 p.
- Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. coll. « Points ; 107. Sciences humaines ». Paris, Éditions du Seuil. 315 p.
- _____, Umberto. 2009. *Vertige de la liste*. Paris, Flammarion. 408 p.
- Færber, Johan. 2010. *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*. coll. « Littérature de notre siècle ». Paris, Honoré Champion. 548 p.
- Forestier, Georges. 1996. *Le théâtre dans le théâtre*. [1996]. Genève, Droz. 386 p.
- Genette, Gérard. 1966. *Figures I*. coll. « Tel Quel ». Paris, Éditions du Seuil. 266 p.
- _____, Gérard. 1972. *Figures III*. coll. « Poétique ». Paris, Éditions du Seuil. 286 p.
- Gilbert, Bertrand. 1997. *Le baroque littéraire français*. coll. « U : lettres ». Paris, Armand Colin. 271 p.
- Glissant, Édouard. 2008. *Introduction à une poétique du Divers*. [1996]. Paris, Gallimard. 144 p.
- Godin, Jean-Cléo (dir.). 2001. *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque?*. coll. « Espaces littéraires ». Montréal, Presses de l'Université de Montréal. 439 p.
- Kohler, Pierre. 1951. « Le baroque et les lettres françaises ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. n° 1-2. [En ligne] consulté le 3 février 2017. www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1951_num_1_1_1991. pp. 3-22.
- Marino, Adrian. 1980. « Essai d'une définition de la notion de baroque littéraire ». *Baroque*. [En ligne] consulté le 21 novembre 2016. <http://baroque.revues.org/414>.
- Molinié, Georges. 1995. *Du roman grec au roman roman baroque*. [1982]. coll. « Champs du signe ». Toulouse, Presses universitaires du Mirail. 456 p.
- Minguet, Jean-Philippe. 1969. « Chapitre I : le Baroque avant le Baroque » dans *Esthétique du rococo*. [1966]. coll. « Essais d'art et de philosophie ». Paris, Librairie philosophique J. Vrin. pp. 15-41.
- _____, Jean-Philippe. 1969. « Chapitre II : le Baroque aujourd'hui » dans *Esthétique du rococo*. [1966]. coll. « Essais d'art et de philosophie ». Paris, Librairie philosophique J. Vrin. pp. 43-121.
- Ors, Eugénio. d'. 1968. *Du baroque*. [1935]. coll. « Idées arts ». Paris, Gallimard. 221 p.
- Pelegrin, Benito. 1985. *Éthique et esthétique du baroque ; l'espace jésuitique de Baltasar de Gracian*. Paris, Actes sud. 230 p.

- Raymond, Marcel. 1948. « Du baroquisme et de la littérature » dans Georges Bataille (dir.) *La profondeur et le rythme*, coll. « Cahiers du collège philosophique ». Grenoble, Arthaud. pp. 145-192.
- _____, Marcel. 1969. « Aux frontières du maniérisme et du baroque ». *Baroque*. [En ligne] consulté le 5 décembre 2016. <http://baroque.revues.org/288>.
- _____, Marcel. 1972. *La poésie française et le maniérisme, 1546-1610 (?)*. Philadelphia, Temple University Press. 274 p.
- _____, Marcel. 1985. *Baroque & renaissance poétique : préalable à l'examen du baroque littéraire français ; quelques aspects de la poésie de Ronsard ; esquisse d'un Malherbe*. Paris, J. Corti. 172 p.
- Rousset, Jean. 1960. *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le Paon*. Paris, J. Corti. 312 p.
- _____, Jean. 1976. *L'intérieur et l'extérieur essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*. [1968]. Paris, J. Corti. 276 p.
- _____, Jean. 1988. *Anthologie de la poésie baroque française*. vol.1. Paris, J. Corti. 288 p.
- _____, Jean. 1988. *Anthologie de la poésie baroque française*. vol.2. Paris, J. Corti. 344 p.
- _____, Jean. 1998. *Dernier regard sur le baroque ; suivi de, Le geste et la voix dans le roman*. Paris, J. Corti. 186 p.
- _____, Jean et Michel Jeanneret. 2006. *L'aventure baroque*. Genève, Éditions Zoé. 139 p.
- Satyre, Joubert. 2002. « Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier ». Thèse de doctorat en études françaises. Université de Montréal. 360 p.
- Scarpetta, Guy. 1988. *L'artifice*. Paris, Grasset. 314 p.
- Semujanga, Josias. 2001. « De l'intergénéricité comme forme de baroque dans le roman de Sony Labou Tansi » dans *Nouvelles écritures francophones, vers un nouveau baroque ?* coll. « Espaces littéraires ». Montréal, Les presses de l'Université de Montréal. pp. 202-215.
- Souiller, Didier. 1988. *La littérature baroque en Europe*. coll. « Littératures modernes ». Paris, Presses universitaires de France. 269 p.
- _____, Didier. 1992. *Calderon de la Barca et le grand théâtre du monde*. Paris, Presses universitaires de France. 390 p.
- _____, Didier (dir.). 1999. *Littératures classiques : le Baroque en question (s)*. n° 36. Paris, Honoré Champion. 368 p.
- _____, Didier. 2003. « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) ». *Revue de littérature comparée*. n° 308. pp. 437-448.
- Stegmann, André. 1974. « Symbolisme renaissant et symbolisme baroque ». *Baroque*. [En ligne] consulté le 21 novembre 2016. <http://baroque.revues.org/459>.

- Tortel, Jean. 1994. *Un certain XVII^e*. coll. « Ryōan-ji ». Marseille, André Dimanche éditeur. 230 p.
- Vlasie, Diana. 2013. *Invention du surréalisme et découverte critique du baroque*. Thèse de doctorat en études littéraires. Université du Québec à Montréal et Université de Paris Diderot (Paris VII). 399 p.
- Wölfflin, Heinrich. 1967. *Renaissance et baroque*. [1888]. coll. « Biblio essais ». Paris, Livre de poche. 348 p.
- _____, Heinrich. 1966. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. [1915]. coll. « Idées arts ». Paris, Gallimard. 281 p.

e) travaux sur l'onomastique littéraire

- Cliche, Anne-Élaine. 1996. « La fabrique du nom » dans Martine Léonard (dir.) et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) *Le texte et le nom*. coll. « Documents ». Montréal, XYZ.
- Grivel, Charles. 1973. *Production de l'intérêt romanesque un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. La Haye, Mouton. 428 p.
- Léonard, Martine. 1980. « Noms propres & illusion réaliste : Balzac à Zola ». *34/44*, (7), pp. 81-91.
- _____, Martine. 1987. « Pinget et le matériau onomastique ». *Études littéraires*, 19(3), pp. 29-46.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth. « Le vertige du nom dans la "Préface de Cromwell" » dans Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) et Martine Léonard (dir.), *Le texte et le nom*. Montréal, XYZ. pp. 273-280.
- Nicole, Eugène. 1983. « L'onomastique littéraire ». *Poétique* (54). pp. 233-253.
- Reuter, Yves. 1988. « L'importance du personnage ». *Pratiques : linguistique, littérature et didactique*. (60). pp. 3-22.
- Rigolot, François. 1996. « La lecture du nom propre : histoire et théorie » dans Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.) et Martine Léonard (dir.), *Le texte et le nom*. Montréal, XYZ. pp. 11-21.
- St-Pierre, Martine. 1987. « Le bruit des noms ». *Études françaises*, 23(3), pp.99-112. [En ligne] consulté le 8 août 2019. <https://id.erudit.org/iderudit/035730ar>.

f) divers

- Andrieu, Bernard. 1998. « Incarner la Chimère » dans Patrick Baudry (dir.), Jean-Marc Lachaud (dir.) et Lydie Pearl (dir.), *Corps, art et société : chimères et utopies*. Paris, L'Harmattan. 335 p.
- Aquin, Hubert. 1995. *Point de fuite*. Montréal, Éditions Bibliothèque québécoise. 316 p.

- Archibald, Samuel. 2011. *Arvida : histoires*. Montréal, Le Quartanier. 314 p.
- Arnold, Jack. 1957. *The Incredible Shrinking Man*. Universal International Pictures.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970 c. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. coll. « Bibliothèque des idées ». Paris, Gallimard. 471 p.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. coll. « Poétique ». Paris, Éditions du Seuil. 286 p.
- Le Bihan, Olivier. 1998. « “À chacun le sien” : Images et interprétations de la Chimère de l’Antiquité à la fin du XVIIIe siècle » dans Patrick Baudry (dir.), Jean-Marc Lachaud (dir.), et Lydie Pearl (dir.), *Corps, art et société : chimères et utopies*. Paris, L’Harmattan. pp. 31-56.
- Le Breton, David. 2013. « Aux sources d’une représentation moderne du corps : l’homme anatomisé », dans *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Presses Universitaires de France. pp. 39-80
- Saint-Gelais, Richard. 2011. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. coll. « Poétique ». Paris, Éditions du Seuil. 602 p.
- _____, Richard et Frank Wagner. 20 avril 2012. *Entretien avec Richard Saint-Gelais à propos de “Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux”*. *Vox-poetica*. [En ligne] consulté le 3 janvier 2019. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>.