

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« 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 PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LAURANCE OUELLET TREMBLAY

FÉVRIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.07-2011). 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

L'écriture d'une thèse implique beaucoup de solitude, condition que je n'aurais jamais pu affronter avec autant de détermination sans la présence et les encouragements des gens que j'aime.

Merci à Myriam, pour l'amitié la plus grande ; à Charlotte, pour la beauté de l'être ; à Maya, pour l'infinie sensibilité ; à Sophie et Vicky, pour leur amour protecteur ; à Julie, pour le bonheur de la découverte ; à Marie-Pierre, mon double, ma camarade ; à Simon, pour le temps toujours retrouvé ; à Jonathan, Hector et Stéphanie, pour La Cabane ; à Sébastien, Sophie, Gabriel, Rachel, Louis-Daniel et Laurence, ami(e)s de savoirs et de discussions.

Merci à mon père, André, pour cette grande rencontre enfin advenue ; à ma mère, Marlène, pour la résilience de l'amour ; à ma sœur, Andréanne, pour toutes ces choses qui nous font semblables ; à mon parrain, Richard, pour la profondeur du lien ; à ma tante, Linda, pour nos dîners en harmonie.

Un merci tout spécial à Catherine, pour la fine lecture et la parole entre nous deux si forte, si sûre.

Merci à Michel Lacroix, pour l'intérêt sincère porté à mes postulats de recherche ; à René Lapierre, pour l'élan littéraire.

Merci à Marc-André, mon indéfectible complice, pour le soutien, la rigolade, la sérénité. Pour l'amour aussi. Surtout.

Enfin, merci à ma directrice, ma grande directrice, Anne Éline Cliche, sans qui mon écriture n'aurait jamais pu se déployer avec autant de joie. Nos dialogues, nombreux et sincères, ont toujours été pour moi des privilèges.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	
CE QUE <i>FAIT</i> LA PAROLE	2
Les harmoniques de l'engendrement	10
CHAPITRE I	
<i>PARENTS ET AMIS SONT INVITÉS À Y ASSISTER</i> D'HERVÉ BOUCHARD : « CELUI QU'ON NE VOIT PAS » ÉCRIT DES HISTOIRES DE PAROLE	17
Écrire la parole : une parenté à convier	19
Une parole qui engendre les corps	29
Une scène dans la tête pour le rôle de sa vie	42
Vivre en appauvris du langage : les orphelins de père et la déliaison du sens	59
Le corps <i>manché</i> les bras en moins : de la nécessité d'élever la voix	69
La veuve appelée : un théâtre du corps pour la parole des morts	75
Vivre en excédé de la parole : l'Apocalypse langagière de l'orphelin de père numéro six	85
Entre l'appelée et l'excédé : « celui qu'on ne voit pas » joue le rôle de sa vie	100
CHAPITRE II	
ENTRE LE <i>POCAILLE</i> ET LE POÈTE : LA RUSE DE L'ÉCRIVAIN DANS <i>LA BÊTE LUMINEUSE</i> DE PIERRE PERRAULT	106
La chasse à la parole : traquer l'incommensurable	111
Le scénario commenté de <i>La bête lumineuse</i> : une apparition de l'écrivain	121

Le désir d'une histoire de chasse : l'appel et la réponse des loups	127
Le mythe de la chasse chez Perrault : le lieu d'où surgit la parole	143
La parole <i>pocaille</i> : une poésie de l'immédiat	154
L'irréparable erreur du chasseur-poète	161
Être ou ne pas être <i>pocaille</i>	172
CHAPITRE III	
HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU ET LA DETTE IMPAYABLE: POUR UN ENGENDREMENT DE LA JOIE	179
De l'excédé à l'écartelé : une relation intensifiée au langage	183
Liaison <i>et</i> déliaison : l'ambiguïté analogique	200
Quelle place pour le C(c)réateur ?	213
L'impératif de la dette impayable ou la <i>Passion</i> du poète	228
L'inaccessible joie	244
CONCLUSION	
QUI PARLE ENGENDRE	251
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	260

LISTE DES SIGLES

Hervé Bouchard

PA : *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, 2006.

Pierre Perrault

BL : *La bête lumineuse* [transcription commentée des dialogues], Montréal, Nouvelle Optique, 1982.

Hector de Saint-Denys Garneau

J : *Journal*, texte établi par Gisèle Huot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996.

LA : *Lettres à ses amis*, texte présenté par Robert Élie, Claude Hurtubise et Jean LeMoine, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967.

Œ : *Œuvres*, texte établi par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971.

RÉSUMÉ

Cette thèse est née du désir de réfléchir à ce que *fait* la parole, c'est-à-dire à ce qu'elle engendre et permet, tout comme à ce qu'elle empêche et divise au cours de la transmission assurant son déploiement. À partir du savoir littéraire – poétique et rythmique – du théâtre des paroles de *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard, du scénario commenté de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault, et de la prose et la poésie d'Hector de Saint-Denys Garneau, nous nous sommes donc interrogée sur la manière dont la parole traverse les corps mis en scène et, de ce fait, commande d'autres énonciations tout en permettant au sujet d'advenir *dans le texte*. Ce sujet, le plus souvent inapte à soutenir l'exigence de sa propre parole, soulève l'idée d'une résistance inhérente à l'assomption de toute voix souveraine. Les textes à l'étude nous révèlent en ce sens que, plus qu'un outil communicationnel, la parole signe la distance du sujet envers lui-même et le monde, faisant ainsi de cette inadéquation au réel le lieu d'où surgit le sens du « rôle de sa vie », celui lui permettant de « tenir au monde le discours de sa mort » (Harrison, 1982), c'est-à-dire de se porter garant de son propre désir.

Ainsi les œuvres de Bouchard, Perrault et Garneau nous offrent-elles différents harmoniques du phénomène de l'engendrement par la parole, harmoniques que l'écriture de cette thèse s'est attardée à recueillir afin de les faire *résonner ensemble* et ainsi nous livrer leur savoir. Alors que la poétique de Bouchard nous rappelle la nécessité de raconter la mort pour engendrer la vie et ainsi assurer l'*à-venir* du monde, celle du scénario de *La bête lumineuse* met l'emphase sur la souveraineté inhérente à l'écoute et la reconnaissance de la part d'incommensurable habitant la parole de chaque sujet. L'œuvre garnélienne, pour sa part, ne laisse pas de nous ramener à la part d'assujettissement que suppose l'arbitraire et l'altérité de langue pour tout sujet.

Tous préoccupés par la question de l'inadéquation de la parole au réel, les textes à l'étude nous révèlent, à travers leur mise en relation, que la parole *est* « [l]a chair de l'homme » (Novarina, 1995), cette altérité qui, simultanément, le fonde et le scinde. Et c'est de cette condition paradoxale, représentante de l'Autre de la langue, dont nous avons voulu nous occuper dans cette thèse afin d'approcher de la manière pour nous la plus *vraie* la question de l'engendrement par la parole. Dans cette optique, les œuvres de Bouchard, Perrault et Garneau nous ont enseigné que ce mouvement survient rarement sans une certaine violence, celle du *drame de la parole* propre à chaque sujet, mais qu'il se fait indéniablement le gage d'un engendrement, et ce *pour la suite du monde*.

MOTS CLÉS : PAROLE ; SUJET ; CORPS ; ALTÉRITÉ ; RÔLE DE SA VIE ; LANGAGE ; HERVÉ BOUCHARD ; PIERRE PERRAULT ; HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU ; VALÈRE NOVARINA ; SAVOIR DU TEXTE

À Marielle, ma marraine
pour l'*inconditionnel-plus-que-parfait*
et la force du modèle

INTRODUCTION

CE QUE FAIT LA PAROLE

Elle meurt sans cesse et renaît, elle mime qu'elle a un corps, elle désire et elle brûle : jetée en avant et rejouée à chaque fois, elle respire, elle invente que le monde a été trouvé en soufflant; elle mène à ce qui est; elle ne récite pas, ne résume pas, ne rend pas compte, ne suit rien; elle est devant, elle va devant elle, elle agit, elle est un verbe; elle prononce le temps; elle marche, elle fait apparaître l'espace où elle avance, elle montre comment l'espace est né parlé¹.

VALÈRE NOVARINA

[Ç]a ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez².

LA VEUVE MANCHÉE

« Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée » (*PA*, p. 11); quelqu'un parle dans l'obscurité, et il n'est pas seul. On lui répond. Quelqu'un parle, quelqu'un a été parlé, d'abord et avant tout nommé et appelé par l'autre. Quelqu'un parle, quelqu'un parlera, en réponse à cet appel, et ainsi de suite, au fil de la transmission et du déploiement de la parole humaine qui détient force de vie et de liaison, mais qui, aussi, nous sépare de nous-mêmes en médiatisant notre rapport à la concrétude du monde. Au cœur de cette articulation entre

¹ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 36; l'auteur souligne.

² Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, 2006, p. 11. Toutes les citations tirées de ce livre seront dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte, précédées du sigle *PA*.

liaison et division apparaît le sujet parlant – désirant – qui, tout en utilisant les mots de l’A(a)utre – ces signifiants qui ne sont pas les siens –, est tenu d’apprendre à parler en son propre nom afin de susciter d’autres paroles, d’autres échos, et ce, *pour la suite du monde*, cet *à-venir* dont on ne sait rien sinon qu’il arrivera.

L’entreprise de cette thèse est née de la conviction profonde que la parole est d’abord et avant tout un acte d’engendrement de soi et du monde, condition pour assumer ce que nous nommerons, à la suite d’Hervé Bouchard, le « rôle de sa vie » (*PA*, p. 233). Car la parole crée le sens pour les autres, mais aussi pour soi, dans la mesure où elle nous hante – *ce bruissement* –, nous habite de manière ininterrompue, ramenant ainsi au premier plan de l’existence le fait que nous parlons à nous-mêmes comme aux autres³. C’est ce double mouvement de la parole, en soi et vers l’autre, dont nous nous préoccupons ici en posant les questions suivantes aux textes littéraires qui composent le cœur de cette thèse, et qui en structurent le corps : *que fait la parole dans l’œuvre? Que fait la parole à l’œuvre?*

C’est une vision indéniablement qualitative du langage et de l’énonciation dont se réclame la démarche herméneutique qui est la nôtre, puisque le déploiement de la parole humaine, infini et immense – *est-ce un appel d’air, un cri, une cacophonie?* – ne peut s’appréhender dans le détail et le décompte de toutes ses manifestations; cette tâche, en plus d’être titanesque, serait vaine, dans la mesure où « rien n’est jamais fini » (*PA*, p. 104), nous apprendra sous peu la veuve Manchée, raconteuse prolixe et personnage central de *Parents et amis sont invités à y assister*⁴ d’Hervé Bouchard. En ce sens, l’idée d’une transmission constante demandant à être envisagée dans le mouvement d’appel qu’elle suppose guidera

³ « L’être humain parle », écrit le philosophe Martin Heidegger dans *Acheminement vers la parole*, ouvrage auquel nous reviendrons sous peu afin de voir pourquoi nous nous en éloignerons définitivement. « Nous parlons éveillés; nous parlons en rêve. Nous parlons sans cesse, même quand nous ne proférons aucune parole, et que nous ne faisons qu’écouter ou lire; nous parlons même si, n’écoulant plus vraiment, ni ne lisant, nous nous adonnons à un travail, ou bien nous abandonnons à ne rien faire. Constamment nous parlons, d’une manière ou d’une autre », ajoute-t-il, mettant ainsi l’accent sur un acte de parole qui, dépassant l’événement de l’oralité, se retrouve au fondement de ce qui définit l’espèce humaine; « [...] c’est bien la parole qui rend l’homme capable d’être le vivant qu’il est en tant qu’homme » (Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1959], p. 13).

⁴ Nous citerons désormais ce long titre sous le nom de *Parents et amis*.

plutôt notre pensée afin que, jamais, nous ne perdions de vue le maillage au cœur duquel s'inscrit toute parole – l'*à-rebours* et l'*à-venir* de son énonciation. C'est dire que l'être humain parle toujours, simultanément, avant *et* après les autres, mais qu'il lui est impossible de saisir concrètement – de manière finie – les articulations complètes de ces liaisons, puisque la parole, qui « ne récite pas, ne résume pas, ne rend pas compte, ne suit rien », se réclame d'une autonomie en lui, mais aussi hors de lui, autonomie venant mettre en échec toute tentative de capture entière du lieu d'où elle vient et de celui où elle va; mouvante, la parole est une ondulation et une modulation du vivant.

Que fait la parole? Voilà la question primordiale ayant suscité et fait perdurer le désir d'écriture qui se trouve au fondement de cette thèse. *Qu'est-ce que cela fait de parler?* Cela transmet un message, cela dit quelque chose, cela permet de se *faire entendre*, répondrait celui qui conçoit le langage comme un instrument purement utilitaire dont tout sujet parlant peut disposer à sa guise, selon son bon vouloir. Mais si l'on considère que l'entrée dans le langage signe d'abord le rapport de ce sujet à l'altérité et au désir, le corps, dès lors, devient une entité ne pouvant être passée sous silence puisqu'il est, d'une certaine manière, affecté, *pré-occupé* par la parole, signifié par elle en tant que chair désirante. Cette interrelation entre le corps et la parole se retrouvera au cœur de notre parcours de pensée alors que nous verrons, chez Hervé Bouchard, tout comme chez Pierre Perrault et Saint-Denys Garneau, que la parole, en traversant – et altérant – les corps mis en scène – mouvement qui advient rarement sans heurts et sans souffrance –, fonde les modalités de son constant déploiement tout en faisant advenir le sujet *dans le texte* – sujet le plus souvent incomplet ou inadéquat à soutenir sa propre parole; sujet tronqué, chez Bouchard, censuré et ostracisé, chez Perrault, écartelé, chez Garneau.

« Ni instruments, ni outils, les mots sont la vraie chair humaine et comme le corps de la pensée⁵ », écrit l'auteur, essayiste et homme de théâtre français Valère Novarina dans son essai intitulé *Devant la parole*, petit ouvrage ayant donné l'impulsion première de toute notre entreprise de recherche dans la mesure où il nous a enseigné – révélé – que le corps est

⁵ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 16.

consubstantiel de la parole, c'est-à-dire que [l]a chair de l'homme⁶ désigne autant une matière organique – sang, nerfs, peau – qu'un tissu symbolique, surface langagière sensible permettant au sujet de lire le monde et d'y prendre part. « Parler n'est pas s'échanger et troquer – des idées, des objets », écrit encore Novarina. « [P]arler n'est pas s'exprimer, désigner, tendre une tête bavarde vers les choses, doubler le monde d'un écho [...] parler c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre⁷ », ajoute-t-il, faisant ainsi de tout acte de parole un exercice de *mise en bouche* du monde, une arme pour affronter – voire « attaquer » – celui-ci; y trouver sa place. Ainsi, la parole, si l'on suit la logique novarinienne, ne fait pas qu'être énoncée par l'humain, projetée à l'extérieur de son corps afin de signifier sa présence ou ses besoins; elle entretient également une relation intime – intérieure – avec lui alors qu'elle le *travaille au corps*, le lui creuse, histoire d'y frayer son passage :

À l'image mécanique et instrumentale du langage que nous propose le grand système marchand qui vient étendre son filet sur notre Occident *désorienté*, à la religion des choses, à l'hypnose de l'objet, à l'idolâtrie, à ce temps qui semble s'être condamné lui-même à n'être plus que le temps circulaire d'une vente à perpétuité, à ce temps où le *matérialisme dialectique*, effondré, livre passage au *matérialisme absolu* – j'oppose notre descente en langage muet dans la nuit de la matière de notre corps par les mots et l'expérience singulière que fait chaque parlant, chaque parleur d'ici, d'un voyage dans la parole; j'oppose le savoir que nous avons, qu'il y a tout au fond de nous, non quelque chose dont nous serions propriétaire (notre parcelle individuelle, notre identité, la prison du moi), mais une ouverture intérieure, un passage parlé⁸.

Considéré comme un corps troué, transcendé par la parole, « chaque parlant, chaque parleur d'ici » ne peut ainsi revendiquer aucune forme d'autorité ou de contrôle absolu sur le

⁶ Avec ses 536 pages et ses 3 171 personnages, *La chair de l'homme* (Paris, P.O.L, 1995) représente l'une des œuvres les plus imposantes de Valère Novarina alors qu'elle met en scène une troupe de dévorateurs du monde prêts à anéantir le réel grâce au mouvement de délitement et d'avalement qu'incarne pour eux tout acte d'énonciation. Adaptation théâtrale du premier chapitre de cet immense opus, *Le repas* est un texte auquel nous nous attarderons à la fin de notre chapitre sur Hervé Bouchard (voir chapitre I, « Vivre en excédé de la parole : l'Apocalypse langagière de l'orphelin de père numéro six, p. 94-95). Sans être le point focal de notre analyse et de notre lecture des œuvres à l'étude, le travail de Novarina sur la signification et le rôle de la parole humaine nous accompagnera tout au long de l'écriture, comme un phare, un point lumineux nous rappelant d'où s'origine le mouvement de notre pensée.

⁷ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 16

⁸ *Ibid.*, p. 14; l'auteur souligne.

matériau langagier dans la mesure où, qu'il le veuille ou non⁹, nul ne peut mettre un frein à cet incessant mouvement de traversée des corps; nul ne peut l'interrompre. « Nous le savons tous très bien, tout au fond », écrit encore Novarina, « que la parole existe en nous, hors de tout échange, hors des choses, et même hors de nous¹⁰ »; qu'elle ne nous appartient pas, même si elle loge « en nous », qu'elle nous précède et qu'elle nous survivra; qu'elle nous étrange à nous-mêmes tout en nous étant si familière – *comme une bizarrerie, comme une deuxième peau*.

À travers la critique sociale d'un Occident qu'il qualifie de « désorienté » par une « hypnose de l'objet » généralisée, un « *matérialisme absolu* » faisant des biens matériels une fin en soi – veaux d'or gages de prospérité, de succès et de réussite –, Novarina réaffirme ici la nécessité de revenir à ce qui constitue la singularité de notre espèce, c'est-à-dire le rapport ambigu – à la fois fondateur et aliénant – que nous entretenons avec le langage, la parole, et la pensée complexe et métaphorique; avec l'ordre symbolique, autrement dit¹¹. Méfiant et inquiet devant une société matérialiste où se désagrègent, justement, les structures symboliques assurant son histoire et sa cohésion, Novarina réaffirme que l'exercice de la parole n'appelle aucune possession – « propriét[é] » langagière –, mais ouvre en chaque

⁹ Nous verrons au cours de notre dernier chapitre que le sujet garnélien, alors qu'il entretient une relation complexe avec le langage, désire utopiquement se fermer la bouche et les oreilles afin de devenir le récipient hermétique de paroles qu'il aurait lui-même choisies, et qu'il pourrait conserver à l'intérieur de lui, à l'abri de toute transmission et de tout contact avec l'autre (voir chapitre III, « L'impératif de la dette impayable ou la *Passion* du poète », p. 236-238).

¹⁰ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 15.

¹¹ L'ordre symbolique est cet ordre universel, transcendant et immuable, structure et loi de la réalité humaine : celui de la parole, du langage (symbole et métaphore), qui, en créant une perturbation du vivant, signe l'inadéquation de l'être parlant avec la concrétude de son réel immédiat. Les chaînes signifiantes composant l'ordre symbolique, logiques de rapports et d'associations infinies entre les signifiants, libèrent ceux-ci de leur rapport unilatéral au signifié en les investissant d'une signification singulière *pour le sujet*. En reconnaissant l'existence de leur matérialité, elles leur confèrent un *pouvoir signifier* propre et polysémique. La fonction symbolique nous rappelle donc à l'autonomie de la parole hors de nous, en dépit de nous et en nous. L'existence de l'ordre symbolique pose les questions suivantes et, ce faisant, nous intime d'y répondre : *cette parole qui t'a été donnée et par laquelle on t'a entamé en tant que sujet, qu'en as-tu fait? Quel est l'agencement particulier des signifiants qui te définit en elle?* Cette définition paraphrase les propos tenus par Alain Didier-Weil dans son ouvrage intitulé *Les trois temps de la loi : le commandement sidérant, l'injonction du surmoi et l'invocation musicale* (Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2008, 353 p.).

humain une béance – « une ouverture intérieure, un passage parlé » –, au cœur de laquelle il est possible, à travers la reconnaissance de « l'expérience singulière » que représente pour tout être parlant la rencontre entre la matérialité du langage, celle de son corps et celle du monde¹², de se faire le sujet de sa propre histoire, de se porter garant de son « voyage dans la parole ».

« À l'image mécanique et instrumentale du langage » que projettent les lois d'un monde dominé par un « système marchand » et d'un discours publicitaire omniprésent ne cherchant qu'à aggraver le manque, au « temps circulaire d'une vente à perpétuité » ruinant l'idée même de toute dialectique, Novarina appelle à reconnaître un autre type de savoir que celui du commerce – savoir non quantifiable, non *profitable*, au sens économique du terme; celui de la traversée du corps par la parole et des engendremens qui en découlent. « Lorsque nous parlons, au fond des paroles », écrit encore l'essayiste, « il y a le souvenir de ce premier passage dans le noir. Il y a un son caché et une présence invisible, un fragment, l'échange et le passage de l'un à l'autre d'une part de nuit dans le moindre mot¹³. » Au-delà de la mise en circulation de données et de faits, au-delà de sa fonction communicative, l'acte de parole délivre aussi le savoir – fragmentaire, caché – d'une transmission séculaire ayant lieu depuis le premier mot prononcé par l'homme, événement s'étant fort probablement produit, nous le

¹² Dans un texte inédit écrit pour l'ouvrage collectif intitulé *La bouche théâtrale* et portant sur son œuvre, Novarina écrit : « La matière n'est pas le langage. Mais les forces que nous voyons à l'oreille, que nous entendons à l'œuvre, dans le théâtre du langage, sont analogues aux lois régissant la nature. Ainsi, ce que nous pouvons observer dans le langage, c'est le mouvement même de la matière : la physique vraie. Ce que nous avons sous les yeux en parlant, ce que nous pourrions avoir sous les yeux en parlant, c'est le mouvement même de l'apparition des choses. » (Valère Novarina, « Attraction. Chantier 118 », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale, études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2005, p. 166.) Notre posture, ici, diffère de celle de Novarina alors qu'il affirme que les lois de la nature sont « analogue[s] » à celles du langage. Nous croyons pour notre part qu'il s'agit de deux systèmes bien différents, dans la mesure où l'un répond à des lois physiques, alors que l'autre obéit à des lois syntaxiques et métaphoriques, et c'est bien là – nous le verrons au cours de notre chapitre sur Saint-Denys Garneau –, au cœur de cet écart, que se joue le « drame de la parole » chez certains sujets (voir chapitre III, « Liaison et déliaison : l'ambiguïté analogique », p. 207-213).

¹³ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 26.

verrons lors de notre lecture de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault¹⁴, autour du feu, au retour de la chasse. Ainsi cette « part de nuit [contenue] dans le moindre mot » dont parle Novarina est-elle le signe, justement, de cet engendrement ayant cours depuis la nuit des temps, transmission, « de l'un à l'autre », des mots de la langue et d'une langue de mots, perpétuation au cœur de laquelle nous, « parleur[s] d'ici », sommes fondamentalement imbriqués, tout en étant complètement dépassés – avalés – par l'ampleur de son déploiement; tout en y jouant une part plus qu'infime. « C'est l'histoire », déclare Hervé Bouchard à ce sujet, « toujours la même, de vivre dignement malgré l'insignifiance de sa condition, de vivre pareil bien que ce soit pour rien¹⁵ », sinon pour ne pas « perdre [sa] place dans le défilé » (*PA*, p. 177) du monde. C'est la nécessité d'assumer le « rôle de sa vie » malgré l'*insignifiance* de celui-ci dont il est ici question. Et le désir de cette thèse, en réponse à cette affirmation, sera de voir en quoi les poétiques des œuvres à l'étude – leurs manières de signifier – nous livrent un savoir sur ce paradoxal mouvement d'assomption.

« La parole appelle, ne nomme pas¹⁶ », écrit Novarina. « Rien n'est sans langage. Si le mot en sait plus que l'image, c'est parce qu'il n'est ni la chose, ni le reflet de la chose, mais bien ce qui l'appelle, [...] ce qui désire qu'elle soit¹⁷. » À l'instar, nous le verrons, d'Hervé

¹⁴ Voir chapitre II, « Le mythe de la chasse chez Perrault : le lieu d'où surgit la parole », p. 151-153.

¹⁵ Hervé Bouchard, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », entretien avec José Morel Cinq-Mars, 21 juin 2007, *remue.net*, <http://remue.net/spip.php?article2323>, consulté le 22 juillet 2015.

¹⁶ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33. Novarina n'est pas le premier à affirmer que le mouvement de la parole en est un d'appel, la psychanalyse ayant déjà fondé sa praxis sur l'idée de la parole en tant qu'acte. Novarina, en effet, parle après Freud et Lacan, qu'il connaît, la psychanalyse étant pour lui un moment du savoir à partir duquel envisager l'art littéraire et théâtral. Par ailleurs, dans son immense et dernier ouvrage intitulé *Acheminement vers la parole*, le philosophe Martin Heidegger constate également qu'un mouvement d'appel caractérise la parole alors qu'il écrit : « Seulement là où est trouvé le mot pour la chose, seulement là cette chose est une chose. Ce n'est qu'ainsi qu'elle est. En conséquence, nous devons souligner : Aucune chose n'est, là où le mot, c'est-à-dire le nom, fait défaut. » (Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 18; l'auteur souligne.) Ainsi, pour Heidegger, la parole appelle-t-elle la chose en lui conférant son être (*Dasein*). Toutefois, chez ce philosophe, nul parler autre que la manifestation esthétique du poème ne peut atteindre à la pureté – clarté, existentialité – du parler de la parole, mouvement existant *par lui-même* et faisant ainsi du corps de l'énonciation – et de l'énonciateur – le grand absent de cette conception du déploiement de la parole

Bouchard, de Pierre Perrault et d'Hector de Saint-Denys Garneau, Novarina partage la certitude que la parole, dans le mouvement d'appel qu'elle suppose, est un acte en soi – un *faire*; performative, elle agit *sur et dans* le réel, le fonde, et se fait ainsi la scène où se déroule le « drame » de l'existence humaine, drame de la parole, d'abord et avant tout. Ainsi serons-nous intéressée, au cours de notre lecture des œuvres, non seulement par ce que disent les sujets, mais aussi par la manière dont ils le disent, tentant de développer une écoute qui se « préoccupe autant du récit lui-même que du langage qui le véhicule¹⁸ », dirait Pierre Perrault, celle permettant de tendre vers ce que la parole humaine a d'incommensurable, c'est-à-dire la part de vérité résidant au cœur du *dire* de chaque sujet parlant – serait-il en train de mentir. « L'espace n'est pas le champ de la matière, mais le théâtre du drame de la parole¹⁹ », et ce sont les modalités et les déclinaisons de ce « drame » que nous souhaitons étudier chez les trois auteurs chers à cette thèse.

humaine, instaurant ainsi une ontologie qui, désirant s'éloigner de toute pensée phénoménologique, ne se préoccupe point de la question de la parole incarnée. Pour nous qui plaçons le corps comme donnée essentielle de notre définition de la parole et de ses engendres, cet ouvrage d'Heidegger, quoique d'une richesse et d'une force incontestables, n'accompagnera pas plus loin notre entreprise de pensée.

¹⁸ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*

LES HARMONIQUES DE L'ENGENDREMENT

*D'autres viendront habiter ici, ils abattront les
murs porteurs et mettront au chemin la vie que
nous avons eue ici. Ils auront la leur et tout
continuera, tout finira par passer. Bientôt, nous
n'aurons jamais été, nous n'aurons jamais vécu ici.
Mais ce jamais, nous n'aurions pu le vivre
ailleurs²⁰.*

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO UN

*On a pas vu deux fois le même rayon
Tomber de la même façon dans la même eau
[...]²¹*

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

Réunir Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau au cœur d'une même étude – suivant une chronologie à rebours, de surcroît²² – peut sembler un geste bien arbitraire²³, dans la mesure où les œuvres respectives de ces trois auteurs, au premier

²⁰ *PA*, p. 232.

²¹ Hector de Saint-Denys Garneau, « [Mon dessein] », *Poèmes retrouvés, Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 195. Toutes les citations tirées du livre *Œuvres* seront dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte, précédées du sigle *Œ*.

²² Comme le but avoué de cette thèse n'a jamais été celui d'offrir une relecture de l'histoire littéraire québécoise à partir de la place qu'occupaient et qu'occupent toujours les trois auteurs de notre corpus dans le champ littéraire, relier leurs œuvres en suivant le fil d'une chronologie inversée nous a toujours semblé être la meilleure voie à emprunter, puisque *Parents et amis* d'Hervé Bouchard brosse un large tableau de la question de l'engendrement par la parole, presque que le scénario commenté de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault vient resserrer à l'aide de la question de l'écoute comme condition première d'un *parler juste*, et que l'œuvre de Saint-Denys Garneau vient préciser grâce à l'idée de la résistance inhérente à l'assomption de toute voix.

²³ Tout d'abord, pourquoi choisir un corpus exclusivement québécois alors que les premières étincelles de notre réflexion ont été créées, nous venons de l'exposer, par le travail de Valère Novarina, écrivain français? Nous répondrons ici que la question du territoire géographique s'est davantage imposée comme une nécessité que comme un choix, la question de la parole ayant toujours été liée, pour nous, aux modulations et accents de la langue québécoise. Ainsi nous semblait-il adéquat de

coup d'œil, ne paraissent pas avoir les mêmes allégeances ni appartenir aux mêmes territoires, que ce soit ceux du genre et du style littéraires, des thèmes abordés par l'écriture ou du processus artistique. Et pourtant. Chacun des *ethos* d'écrivains de Bouchard, Perrault et Garneau, ainsi que chacun des textes étudiés porte, à sa manière, un regard et un savoir singuliers sur la question de l'engendrement par la parole, nous en offrant ainsi un large panorama. Notre volonté, à cet égard, n'a jamais été celle de créer un parcours de pensée linéaire, mais plutôt de fonder un territoire de réflexion où puissent se répondre ces auteurs – et se répondre leurs personnages et leurs figures, également. Comment, dès lors, faire dialoguer, au sein d'un même espace discursif, le « théâtre des paroles²⁴ » qu'est le drame de *Parents et amis* avec le scénario commenté de *La bête lumineuse*, ainsi que la poésie, la correspondance et le *Journal* garnéliens²⁵, sans briser ou égarer le fil directeur de notre pensée, celui permettant à ces trois œuvres de *se tenir ensemble* de manière cohérente, juste et convaincante?

Surgit ici l'idée des harmoniques de l'engendrement, puisque c'est dans cette optique que nous désirons cerner la question du déploiement de la parole humaine : dans la mise en

construire les bases de la présente réflexion en analysant d'abord et avant tout la littérature de *notre peuple*, n'en faisant point là une fin en soi, mais bien un lieu de passage nécessaire à notre entreprise de recherche, qui pourra ensuite, sans aucun doute, se tourner vers d'autres littératures, qu'elles soient françaises ou étrangères.

²⁴ Le théâtre des paroles est un concept de Valère Novarina utilisé pour désigner ces pièces vraisemblablement écrites pour le théâtre, mais injouables à proprement parler, car trop longues ou trop complexes pour être réellement mises en scène. *La chair de l'homme* est à cet égard exemplaire, dans la mesure où il s'avère ardu pour tout théâtre, aussi réputé soit-il, d'engager 3 171 acteurs et de les faire tenir sur la même scène. Nous reviendrons sur les implications de lecture que suppose le théâtre des paroles au cours de notre premier chapitre (voir chapitre I, « Une scène dans la tête pour le rôle de sa vie », p. 42-48).

²⁵ On peut se demander pourquoi nous avons choisi de nous intéresser uniquement à *Parents et amis* d'Hervé Bouchard et à *La bête lumineuse* de Pierre Perrault, alors que nous survolons l'entièreté de l'œuvre garnélienne. La réponse à cette interrogation vient du fait que nous percevons également l'écriture littéraire comme un acte d'engendrement, et désirons de ce fait dialoguer avec les figures de l'écrivain mises en scène dans les textes à l'étude, et nulle part ailleurs dans les œuvres de Bouchard et Perrault ; c'est entre autres parce qu'elles sont présentes dans ces textes spécifiques que nous avons choisi d'y arrêter notre lecture. Nombre d'écrivaines et d'écrivains ne ressentent pas le besoin de parler de leur acte, de leur démarche et de leur vision. Bouchard, Perrault et Garneau, pour leur part, sont plutôt prolixes sur le sujet, et nous convoquons leurs écrits réflexifs tout au long de l'écriture afin de voir de quelle manière ceux-ci dialoguent avec les figures de l'écrivain auxquelles nous souhaitons porter attention.

résonance de ses manifestations. D'un point de vue musical, l'harmonique représente la composante d'un son offrant une fréquence multiple de sa fréquence de base, qu'on appelle aussi fréquence fondamentale²⁶. Ainsi plusieurs notes provenant de différents instruments – ou non, c'est selon – peuvent-elles être accordées afin de résonner ensemble et ainsi offrir une harmonie, un agencement sonore profond et complexe composé de fréquences diverses. Dans cette optique, l'écriture de cette thèse s'attardera à faire « vibrer » ensemble les textes qui lui sont chers afin d'en recueillir les différents harmoniques répondant à la « fréquence fondamentale » de l'engendrement par la parole.

À l'instar de ce qu'exprime Saint-Denys Garneau quand il écrit, dans son poème intitulé « [Mon dessein] », que l'« [o]n a pas vu deux fois le même rayon / [t]omber de la même façon dans la même eau » (*Œ*, p. 10), jamais un engendrement donné ne pourra être identique à un autre, puisque l'on retrouve, dans le déploiement de la parole humaine, et malgré le nombre fini de mots constitutifs de toute langue, une polymorphie infinie et imprévisible des prises de parole; *comme le constant murmure du monde*. Dans cette optique, l'idée des harmoniques de l'engendrement nous est précieuse dans la mesure où elle nous permet de saisir, en un seul regard, différents phénomènes apparemment éloignés les uns des autres afin de les faire se répondre, qu'il s'agisse de la déliaison du sens vécue par les orphelins de père de *Parents et amis*, de l'intransigeance de la parole vive des chasseurs de *La bête lumineuse*, ou de l'impossibilité, pour le sujet garnélien, d'assumer son propre *dire* poétique.

Pour Hervé Bouchard, l'impératif est sans équivoque : « c'est parole ou meurs, il n'y a pas d'alternative, pas d'autre moteur que celui de la parole, il n'y a pas d'autre lumière²⁷ », affirme-t-il dans un entretien qu'il accorde à Stéphane Inkel et au cours duquel il s'explique sur sa vision de l'écriture littéraire, vision à laquelle nous reviendrons au cours de notre premier chapitre²⁸. « [C]'est parole ou meurs »; les personnages centraux de *Parents et amis*, une veuve et six orphelins de père, tous membres de la famille Beaumont, *se doivent*

²⁶ Si l'on nomme la fréquence fondamentale d'un son f_0 , les harmoniques de ce son auront ainsi des fréquences équivalentes à $2f_0$, $3f_0$, $4f_0$, et ainsi de suite.

²⁷ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 80.

²⁸ Voir chapitre I, « Écrire des histoires de parole : une parenté à convier », p. 19-28.

effectivement de prendre parole dans la mesure où il s'agit là du seul acte leur permettant d'éclairer la scène du théâtre où se joue le rôle de leur vie, rôle demandant à être redéfini après qu'est survenue la mort précoce et inattendue du père Beaumont, chef de famille. Mais nous constaterons qu'il ne suffit pas d'ouvrir la bouche et de dire *n'importe quoi* pour refaire le sens du monde après l'épreuve de la mort du père, et cela, la fratrie des orphelins l'apprendra à ses dépens alors que les jeunes garçons mis en scène par Bouchard tenteront tant bien que mal de passer « l'âge des boutons » (*PA*, p. 19) pour enfin apprendre à « parler aux hommes » (*PA*, p. 19) – à en devenir un, également –, et ce, malgré la « stupeur » (*PA*, p. 34) qu'a provoqué chez eux l'extinction de la parole autoritaire paternelle, événement les ayant laissés bouche bée. C'est la parole de leur mère, la veuve Manchée, qui, par son intensité et sa virulence – prophétiques – se fera le nécessaire chemin de traverse entre le mutisme soudain des orphelins et la possibilité – ténue, mais insistante – d'apprendre à parler en leur propre nom et d'ainsi arriver à s'inscrire au sein de l'*à-venir* du monde. Ainsi verrons-nous que l'harmonique de l'engendrement, chez Bouchard, se « joue » autour de la filiation comme exigence à reconnaître et à dépasser afin d'*apparaître à soi-même* en tant que sujet, et de l'inéluctable violence symbolique inhérente à la cellule familiale et à l'autorité subie que suppose l'enfance.

« Celui qu'on ne voit pas » (*PA*, p. 167), démiurge invisible et insaisissable du drame de *Parents et amis – a-t-il seulement un corps ou n'est-il qu'une voix?* –, se fait pour sa part le témoin d'engendremens qui le dépassent et l'avalent bien plus qu'il ne se place en maître incontesté de la parole de ses personnages. Il fait ainsi entendre un écho certain à Bouchard, alors que ce dernier affirme travailler très fort à « sa propre disparition²⁹ » au cours de son acte d'écriture, désirant, par cet effacement, laisser toute la scène au déploiement de la parole, mouvement qu'il cherche à approcher à travers certaines techniques scripturales – celles de la liste et de la répétition, entre autres –, faisant ainsi du rythme une notion centrale à sa définition de l'engendrement.

²⁹ Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », 4 septembre 2013, *Cousin de personne*, <http://www.cousinsdepersonne.com/wp/author/herve-bouchard/>, consulté le 30 juillet 2015.

Perrault, quant à lui, possède la conviction qu'« il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire³⁰ », ce qui le conduit à accorder une grande importance à la mise en place d'un *bien entendre* dans sa conception de la parole humaine. Le scénario commenté de *La bête lumineuse*, en ce sens, donne principalement à lire, en filigrane de l'équipée de chasse qu'il met en scène, un conflit langagier faisant s'affronter deux ordres de la parole sourds l'un à l'autre, incapables, justement, d'arriver à *s'entendre* : celui des chasseurs d'originaux et celui du poète Stéphane-Albert. Chasseur néophyte, non initié au rite, donc inapte à reconnaître et à endosser les règles tacites et les lois de ce que nous nommerons, au cours de notre second chapitre³¹, la « parole *pocaille*³²», le chasseur-poète, inscrit dans un inextinguible désir de *dire à sa manière*, donc de métaphoriser, de poétiser l'acte cynégétique, lira à haute voix un poème de son cru, dédié à son grand ami Bernard, récitation qui sera perçue comme un scandale par les autres chasseurs. De cet affrontement naîtra une joute langagière qui, constituant le nœud de l'œuvre – son centre –, nous apprendra que l'enjeu principal de la chasse à l'original, chez Perrault, est peut-être moins la quête du panache mythique que celle d'un territoire où la parole originale est à (con)quérir pour s'engendrer.

Perrault se méfie en effet grandement de l'hégémonie d'une écriture littéraire impérialiste et *déréalissante* qui donne à lire les histoires des autres, celles des doctes et des vainqueurs, et non les récits de l'homme ordinaire, aussi authentiques et nécessaires soient-ils. Ainsi considère-t-il que l'*in-signifiance* de chaque homme, chaque femme, dès le moment où elle est dite, racontée par le sujet qui en est le dépositaire, revêt la même importance et le même intérêt que celles des grandes figures historiques, faisant ainsi de l'écriture non un moyen d'écrire l'Histoire, mais bien une possibilité d'endosser dans la sienne – son histoire – de « mettre au monde les destins avortés [pour] faire naître la solidarité des vivants³³ »

³⁰ Pierre Perrault, *Pour la suite du monde* [transcription commentée des dialogues], Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1992, p. 37.

³¹ Voir chapitre II, « La parole *pocaille* : une poésie de l'immédiat », p. 154-160.

³² Les *pocailles* : nom que Pierre Perrault accole à la communauté des chasseurs qu'il met en scène dans *La bête lumineuse*.

³³ Pierre Perrault, *La bête lumineuse* [transcription commentée des dialogues], Montréal, Nouvelle Optique, 1982, p. 320. Toutes les citations tirées de ce livre seront dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte, précédées du sigle *BL*

(*BL*, p. 320), celle permettant à quiconque de reconnaître et d'assumer, simultanément, la pertinence et la modestie du rôle de sa vie.

L'œuvre de Saint-Denys Garneau, pour sa part, révèle qu'au-delà de la reconnaissance de ce rôle, son assomption face à l'irréductible altérité qu'implique notre condition de sujet parlant n'est point une mince tâche. Écartelé entre la nécessité de dire poétiquement le monde et la conviction de profaner, aux yeux de son Dieu, quelque chose de ce monde par son acte, le poète de *Regards et jeux dans l'espace* se débat sans cesse avec lui-même afin de trouver – au cœur de la quête agonistique exposée dans le *Journal* et la correspondance – un moyen de soutenir son *im-posture* créatrice, celui qui lui permettrait d'assumer sa parole poétique aux yeux du Créateur premier sans avoir à *payer de son corps* le moindre de ses vers. « Te revoici en face de moi, comme d'habitude, vieil ennemi³⁴ », écrit Saint-Denys Garneau à propos de lui-même dans son *Journal*, faisant ainsi affleurer l'affrontement, voire le combat, que représente pour lui la reconnaissance de sa dualité – ce « vieil ennemi » –, et l'idéal inaccessible mais tant recherché d'une subjectivité pleine et unifiée. Car l'arbitraire et l'altérité de la langue, en rappelant le sujet garnélien à sa division fondamentale, qu'il considère comme une fraude et un leurre, ne laisseront pas de l'empêcher de coïncider avec cette image de lui-même, inentamée par l'Autre, faisant du lieu même de cet empêchement le point de surgissement de sa parole et le lieu d'émergence de la singularité de sa voix poétique.

Chez Saint-Denys Garneau, la frontière entre la figure de l'écrivain et l'écrivain réel devient très poreuse alors que le poète se met constamment en scène dans une multitude de récits autobiographiques amorcés dans le *Journal*, récits au cours desquels un empêchement, voire une impossibilité de l'écriture sont toujours réitérés, empêchement réellement vécu par Garneau alors qu'il se trouve dans l'incapacité, nous le verrons au cours de notre troisième chapitre³⁵, d'assumer et de soutenir quelque posture auctoriale que ce soit; « [c]'est cela qui

³⁴ Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, texte établi par Gisèle Huot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, p. 167. Toutes les citations tirées de ce livre seront dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte, précédées du sigle *J*.

³⁵ Voir chapitre III, « Quelle place pour le C(c)réateur? », p. 213-227.

ne va pas, faire ma vie avec mon art, mon esprit [...] [t]out cela est parfaitement ridicule » (*J*, p. 320), écrit d'ailleurs le poète à cet égard, dévoilant ainsi le rapport de reniement au cœur duquel s'inscrit sa relation à ses propres écrits, et qui trouve sa résolution dans un mouvement d'avalement de l'artiste par son œuvre. Est-ce l'écrivain qui engendre ici la figure ou la figure qui engendre l'écrivain? L'important, nous semble-t-il, n'est pas tellement de répondre à cette question pour nous insoluble, mais bien de voir en quoi elle brouille et gomme la frontière entre réalité et fiction, permettant ainsi au savoir du texte littéraire de revendiquer une place et une légitimité pour tout sujet parlant.

Ainsi l'engendrement par la parole, même s'il se décline de manière différente chez ces trois écrivains – oscillant entre le prophétisme d'une veuve Manchée, l'incommensurable de la parole *pocaille* et la dévoration du corps garnélien par le langage –, permet d'établir des chemins de traverse entre leurs œuvres, leurs personnages, et leurs figures. Par exemple, nous verrons que les poétiques de Bouchard et de Perrault dialoguent ensemble sur les voies/voix permettant au sujet parlant d'assumer le rôle de sa vie, alors que Saint-Denys Garneau et l'orphelin de père numéro six entretiennent tous deux une relation similaire – intensifiée et souffrante – au langage, puisqu'ils en sont les enfants malades – les « flot[s] » (*PA*, p. 178) et les martyrs –, et que le chasseur-poète de *La bête lumineuse* et le poète de *Regards et jeux dans l'espace* en viennent à se rejoindre dans la mesure où la parole poétique semble être leur seul moyen de *dire* le monde de la manière la plus authentique. Ce sont ces rencontres et ces croisements, ces harmoniques inscrits sous le signe de l'engendrement qu'il nous importe de mettre au jour afin de voir en quoi le savoir d'une poétique, ou d'un personnage ou d'une figure en particulier, dessine le territoire de notre entreprise de pensée, d'abord et avant tout préoccupée, fascinée par le déploiement de la parole humaine, mouvement qui nous semble, indéniablement, en être un d'engendrement.

CHAPITRE I

PARENTS ET AMIS SONT INVITÉS À Y ASSISTER D'HERVÉ BOUCHARD : « CELUI QU'ON NE VOIT PAS » ÉCRIT DES HISTOIRES DE PAROLE

*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 vie³⁶.*

LE PRÊTRE ALPINISTE

L'histoire est simple, voire banale : nous aurions tous pu la vivre. *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre* d'Hervé Bouchard est un livre qui raconte la mort, parle à partir de deux morts – celle du père Beaumont, chef de famille décédé soudainement dans sa berceuse, et celle de l'orphelin de père numéro six, suicidé à vélo. Drame divisé, comme l'indique son long titre, en quatre tableaux scindés en leur centre par six courts récits, ce texte aux multiples ressorts narratifs met en scène une modeste famille de Jonquièrre complètement déstabilisée par ces morts qu'elle charrie et autour desquelles elle devra inévitablement s'organiser. Le premier tableau de cet opus s'ouvre d'ailleurs sur la scène d'exposition du corps du père Beaumont au salon funéraire et nous présente cinq orphelins de père prénommés, selon l'ordre de leur naissance, numéro un, deux, trois, quatre et cinq, ainsi que leur mère, la veuve Manchée, alors enceinte de l'orphelin de père numéro six. Ces personnages, encore frappés de stupeur par la disparition d'une figure paternelle qui structurait l'ordre familial grâce à l'autorité de sa parole (nous y reviendrons), seront amenés au fil du texte à raconter les circonstances de cette mort et à se raconter à travers l'*impensable* de l'expérience de la perte qui lui est inhérente, créant ainsi

³⁶ PA, p. 190.

un bourdonnement de voix – chant funèbre polyphonique ou notice nécrologique à la mémoire problématique –, une épreuve de la parole nécessaire à la continuation de leur histoire, et ce, *pour la suite du monde*.

Chez Bouchard, la mort de l'autre s'inscrit à même le corps des personnages, qui se voient, dès le commencement du livre, tronqués, altérés par le surgissement de cette absence irrémédiable. Si les orphelins de père « 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*, p. 12), leur mère, la veuve Manchée, femme *mal amanchée*, comme en témoigne l'assonance de son nom avec cette expression québécoise bien connue, n'est guère moins éprouvée physiquement que ses fils : sidérée par le décès subit de son mari, les bras lui en sont littéralement « tombés³⁷ » et elle s'est retrouvée prisonnière, à l'image d'une Pasiphaé des temps modernes, d'une robe de bois que personne n'a encore réussi à lui enlever et qui lui sert de tuteur comme à une plante. Ces corps entravés, voire grotesques, sont réunis dès l'ouverture du texte autour du cadavre du père : « Regarde ton père Beaumont, il est dans la mort, il a ses mains dans la mort, son corps vidé est dans la mort [...] Il est notre mort, sa mort, nous la vivons » (*PA*, p. 17), déclare l'orphelin de père numéro un au début du premier tableau, mettant ainsi l'accent sur cette expérience de la disparition – de l'autre, mais de soi aussi, par projection : « il est notre mort, sa mort, nous la vivons » –, partagée par les membres de la famille Beaumont.

La mort, ici, agit dans la vie; « point trou » autour duquel gravite toute l'entreprise narrative de *Parents et amis*, elle altère non seulement le corps de la veuve et de l'orphelin, mais module également leur rapport à la parole, façonnant ainsi les trois figures qui guideront notre lecture et notre commentaire de l'œuvre; celle de l'appelée, des appauvris et de l'excédé. L'expérience de la mort de l'autre, chez Bouchard, commande à son tour une expérience de la parole signant la présence au monde – et au texte – des personnages qui ne deviennent dès lors autre chose que des chairs de parole. Parfois inaudible pour certains,

³⁷ « J'ai perdu mes bras et l'affection de mon homme quand il est mort » (*PA*, p. 224), atteste la veuve au quatrième tableau.

parfois assourdissante pour tous, toujours impérieuse, la parole est ce qui appelle, motive et entretient l'acte de l'écriture chez cet écrivain, et les personnages de *Parents et amis* nous le rappellent implacablement, porteurs d'énonciations qui se font les frontières délimitant le lieu d'inscription du texte et les sources lumineuses éclairant la scène du théâtre où se joue son drame; un drame de la parole, d'abord et avant tout.

ÉCRIRE LA PAROLE : UNE PARENTÉ À CONVIER

Avec *Parents et amis*, paru en 2006 chez Le Quartanier, Hervé Bouchard a rompu de manière nette avec la notion de « genre » et fait entendre une voix fondamentalement originale, jusqu'alors *in-ouïe* en littérature québécoise : « son travail conscient et maîtrisé sur la langue, qui relève d'une véritable poétique, s'accompagne par conséquent d'une vision de la littérature comme forme symbolique apte à générer son propre sens et à s'ériger comme discours signifiant³⁸ ». Ainsi a-t-il fait émerger, dans ce texte surtout, mais aussi dans ses deux autres livres intitulés *Numéro six* et *Mailloux, histoires de novembre et de juin*³⁹, une

³⁸ François Ouellet, « 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 Malinová (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Presov, Département de langue et de littérature française de l'Institut de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Presov, 2010, p. 205. Inscrite en position de convergence avec cette « vision de la littérature », notre thèse désire envisager les trois œuvres littéraires qui composent son noyau selon le présupposé qu'elles donnent toutes à lire des *formes-sens* (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2009 [1982], 713 p.), c'est-à-dire des textes qui, détenant leur propre savoir sur le monde et sur la parole, ne livrent ce savoir qu'à la lueur de l'architecture de leur poétique. Ce que dit le texte devient dès lors indissociable de la *manière* dont il le dit; « le mode de signifier ici est ce qui importe, non le sens » (Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 10).

³⁹ Publié en 2002 aux éditions de l'Effet pourpre et réédité chez Le Quartanier en 2006, *Mailloux, histoires de novembre et de juin* consiste en un recueil d'histoires d'enfance au cœur desquelles se révèle la cruauté allant souvent de pair avec cette période d'apprentissage de même que la honte féroce que peut provoquer l'appivoisement et l'habitation du corps chez l'enfant. Publié en 2014 chez Le Quartanier, *Numéro six* raconte l'histoire d'un garçon qui fait l'apprentissage du hockey – et de la vie – dans les ligues mineures. Flirtant entre le récit et le poème en prose, ce livre permet entre autres de mieux définir le rôle qu'incarne la figure du père dans l'écriture de Bouchard, « ce grand chef montreur des choses du monde » (Hervé Bouchard, *Numéro six*, Montréal, Le Quartanier, 2014, p. 11)

conception radicale des potentialités de l'écriture littéraire, qu'il définit lui-même comme « l'expression de la parole vivante de l'homme, laquelle est sans mesure⁴⁰ ». Précisons d'emblée que cette acception de l'écriture ne tente pas de faire de celle-ci la seule imitation ou doublure des sujets parlants que nous sommes, mais bien la manifestation esthétique d'une recherche et d'un questionnement voulant rendre compte, témoigner du statut paradoxal de « la parole vivante de l'homme » : l'écriture, ici, désire se faire l'expression de ce qui, à la fois, échappe au sujet et fonde celui-ci. Ce double mouvement – fuite et fondation – permet une approche « sans mesure » de la parole humaine, puisque son oscillation constante entre ce qui se tient là et ce qui se dérobe sans arrêt la soustrait à toute velléité comptable, quantitative ou utilitariste. Bouchard n'est pas le seul écrivain à entrevoir dans cette conception de la parole « sans mesure » un lieu de lisibilité – et d'inscription – de notre humanité et, puisque parents et amis sont ici invités à y assister, nous nous permettrons de convier, dans l'amorce de notre lecture de *Parents et amis*, deux proches parents de Bouchard, Valère Novarina, bien sûr, et Renée Gagnon, deux écrivains et essayistes qui, à même leur démarche d'écriture respective, n'ont de cesse d'interroger, autant esthétiquement que théoriquement, le déploiement de la parole humaine, c'est-à-dire les modalités de son incessante mouvance et des engendremens qui en découlent.

La ressemblance entre les membres de la parenté qu'attire à elle l'écriture de Bouchard ne se situe pas sur le plan de la silhouette ou des traits de l'œuvre – ceux des similarités textuelles et stylistiques de l'écriture –, mais bien sur celui d'une *allure*, d'un *ethos* de l'écrivain, d'une attention particulière portée par celui-ci au caractère insaisissable de la

qui se révèle à la fois familier et lointain, rassurant et effrayant, numineux. En 2009, Bouchard a également fait paraître aux éditions de La Pastèque une bande dessinée intitulée *Harvey, comment je suis devenu invisible* (illustrations de Janice Nadeau) qui, à l'instar de *Parents et amis*, est structurée par le non-sens de la perte provoqué par la mort du père. L'auteur a remporté de nombreux prix littéraires pour ces trois publications, dont le Grand Prix du livre de Montréal en 2006 pour *Parents et amis* et, en 2009, le Prix du Gouverneur général catégorie texte pour la jeunesse pour *Harvey*. Notons au passage que la bande dessinée a été doublement primée, une première dans l'histoire des Prix du Gouverneur général, Janice Nadeau ayant également remporté cet honneur dans la catégorie illustrations pour la jeunesse.

⁴⁰ Hervé Bouchard, « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », entretien avec José Morel Cinq-Mars, 21 juin 2007, *remue.net.*, <http://remue.net/spip.php?article2324>, consulté le 21 juin 2014.

parole duquel il désire prendre la mesure à même le geste de l'écriture. C'est une volonté d'aborder esthétiquement la question de l'altérité de la langue, de l'appréhender à partir de préoccupations d'abord et avant tout formelles et rythmiques que mettent au jour les parents et amis conviés ici. Celui qu'appelle avec le plus de force et d'évidence la démarche d'écriture globale de Bouchard est sans aucun doute Valère Novarina, écrivain dont se réclame d'ailleurs ouvertement l'auteur de *Parents et amis*. Comme nous l'avons remarqué en introduction, on retrouve, dans l'œuvre de Novarina, une forte volonté d'interroger le phénomène complexe qu'est celui de la parole sans toutefois que les textes cherchent à clore l'histoire ou à en arriver à une série de constats définitifs. L'écrivain tente de donner la mesure des multiples engendremens créés par la parole sans jamais avoir besoin de définir précisément ceux-ci en termes quantitatifs. Dans cette optique, sa posture essayistique se révèle davantage philosophique qu'herméneutique; parler, chez Novarina, emmène l'homme ailleurs, le sort de son corps et l'y assigne, simultanément. Plus qu'un outil de communication, un écho ou une doublure du réel, la parole fait partie intégrante du « tissu » composant celui-ci, elle le hante et l'habite – elle est le bruit de fond et le fondement du bruit de la réalité humaine. « Nous ne sommes pas des sujets qui s'expriment », affirme Novarina dans son essai intitulé *Pendant la matière*, « mais des animaux parlés, c'est-à-dire des êtres animés que la parole parle; non pas des animaux ayant reçu par la parole la possibilité en plus d'exprimer leur condition animale, mais des animaux que la parole porte ailleurs⁴¹ ». La parole donc, non comme un instrument permettant de commenter et disséquer notre condition animale, mais bien comme ce qui instaure et porte notre condition *humaine*; êtres parlants, nous sommes d'abord et avant tout parlés par la parole, appelés, engendrés par elle.

Dans le principal essai qu'il a consacré à sa définition et son approche de la parole humaine et qu'il a intitulé, comme nous l'avons vu, *Devant la parole*⁴², Valère Novarina met

⁴¹ Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 38.

⁴² En donnant ce titre à ce court essai, Novarina, rusé, accole un marqueur spatial – « devant » – au phénomène de la parole qu'il décrit pourtant comme une ondulation et un battement ne souffrant aucune fixité. En ce sens, le terme *devant* devient forcément polysémique, alors que le lecteur comprend que la parole, chez l'essayiste, est devant l'homme, en avant, le précédant, mais qu'elle est aussi engendrée par celui-ci qui, placé devant, face à elle, s'en fait à la fois l'acteur et le sujet. Nous

l'accent sur le mouvement d'appel que constitue pour lui l'action d'ouvrir la bouche et de dire :

La parole appelle, ne nomme pas. Le français le dit : « Nous ne nommons pas les choses, nous les appelons ». Nous les appelons parce qu'elles ne sont pas là, parce que nous ne savons pas leur nom. Si nous appelons les choses, c'est parce qu'elles ne sont pas vraiment là. Nous ne sommes pas des bêtes parlantes qui s'expriment, mais des animaux de prophétie. Prophète, *nâbî*, vient du verbe *nâbâ* qui veut dire appeler. Les prophètes sont des appelants. Les mots précèdent les choses; au commencement il y a leur appel. Au commencement, ce n'est pas *l'être* [de la chose] *qui est*, mais l'appel. L'être lui-même n'a jamais été que la première des choses appelées⁴³.

C'est une conception biblique de la parole dont se réclame ici Novarina – conception partagée par Bouchard, nous le verrons⁴⁴ – qui place le Verbe à l'origine de toutes choses, et où la parole appelle au monde la lumière et le firmament, la terre et la mer, le soleil, engendre toute forme de vie et d'*être* – « au commencement, ce n'est pas *l'être qui est*, mais l'appel ». Toutefois, Novarina prend congé du caractère religieux que confère la Bible au Verbe en ne divinisant pas sa transcendance, mais en faisant plutôt de celle-ci l'essence même de toute parole. Ainsi sommes-nous tous transcendés, traversés par la parole, sujets de cet ordre – structure de notre réalité –, « animaux de prophétie » – *nâbî* –, capables d'appeler à nous le monde, de le dévoiler par l'énonciation et, dans ce même mouvement, de conférer un *être* aux choses et aux autres, un sens à leur présence. Nous-mêmes sommes venus au monde, apparus à celui-ci en creux de l'appel de l'autre, qui nous a tout à coup parlé – toi, comment t'appelles-tu, qui es-tu, que désires-tu? – et, ce faisant, assignés à notre subjectivité et notre corps, ce dernier étant le lieu privilégié, chez Novarina – et chez Bouchard –, du perpétuel déploiement de la parole : « Vivante de l'un à l'autre, la parole est un fluide; elle passe entre nous comme une onde et se transforme de nous avoir traversés. C'est le don de parler qui se transmet; le don de parler que nous avons reçu et qui doit être donné⁴⁵. » Cette parole se doit d'être donnée pour assurer sa transmission, car, écrit encore Novarina, « il n'y a pas de mot

verrons que cette irrésolution cyclique trouve un point d'ancrage, une manière d'être envisagée et pensée à travers l'idée qu'un mouvement d'appel préside à tout événement énonciatif.

⁴³ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 24-25; l'auteur souligne.

⁴⁴ Nous reviendrons sous peu sur l'intertextualité reliant le texte biblique de la Genèse et l'ouverture de *Parents et amis*.

⁴⁵ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 27.

qui échappe à cette maladie *humaine* des mots, qu'une fois arrêtés, coupés de notre souffle, hors de notre corps qui les respire, de notre amour qui les porte, hors du drame de les parler, ils deviennent des idoles⁴⁶ ». C'est un déploiement de la parole prenant en compte le corps et l'expérience subjective comme données essentielles à l'approche et l'appréhension de son mouvement et de ses engendremens qu'expose ici le dramaturge. Chez lui, la traversée du corps par la parole s'avère un passage nécessaire à considérer dans les diverses modalités qu'il implique, puisqu'il est le gage d'une non-réification des mots de la langue qui « hors de notre corps qui les respire [...] hors du drame de les parler, deviennent des idoles » opaques, perdent la transparence qui, assurant le procès symbolique entre le signifiant et le signifié, permet leur constante *re-sémiotisation*.

Ces traversées du corps par la parole, qui ne sont pas sans heurts et sans ratés, sans bégaiements et sans retours, s'ancrent dans une vision d'un *parler* qui, même s'il s'avère difficile, entravé ou incomplet, détient un savoir propre, unique et original. Chez Novarina, le sens ne se construit donc pas, nous le verrons⁴⁷, à travers la nécessité d'un *bien parler* – qui répondrait à quelque norme ou exigence externes que ce soit, institutionnelles ou autres –, mais bien au cœur d'un *parler nu*, où ce qui est dit est indissociable de la *manière* dont cela est dit et relève, comme nous l'avons vu précédemment, de ce que nous appellerons dans cette thèse l'incommensurable de la parole humaine. C'est considérée dans cette optique – celle d'un geste appelant et d'une consubstantialité avec le corps – que la parole, chez Novarina ainsi que chez Bouchard, se fait la source et le moteur de l'écriture. Nous verrons en effet que *Parents et amis* est un texte dans lequel le travail littéraire de l'auteur ne consiste pas à expliquer ou à imiter, mais bien à donner à voir et à entendre, à mettre en lumière, à travers le souci esthétique d'une poétique, cette acception de la « parole vivante de l'homme » et à rendre compte des phénomènes d'engendrement se déployant en son sein.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35; l'auteur souligne.

⁴⁷ Nous analyserons, à la fin de ce premier chapitre, un passage de *La chair de l'homme* (*op. cit.*), immense pièce de théâtre à 3 171 personnages où le *mal-parlé* devient gage de l'*à-venir* de la marche du monde.

Dans cette perspective, l'une des volontés fortes du texte de *Parents et amis* consiste à toujours remettre en doute, à même l'écriture, le « naturel » du parler et à casser, inlassablement, l'idée de cette parole qui va sans que l'on y pense et qui nous appartient, parole que l'on pourrait modeler à sa guise. Chez Bouchard, comme chez Novarina, parler ne va pas de soi; ouvrir la bouche implique des conséquences qu'il faut savoir assumer; prendre parole fragilise et assujettit le corps, mais se taire n'est pas une option. Et le texte de *Parents et amis* cherche à faire entendre cette *exigence* de la parole sans toutefois faire appel au registre du joul. Bouchard témoigne d'ailleurs ainsi de cette pratique de l'oralité qui ne relève pourtant pas de la transcription d'un parler populaire :

C'est une forme d'oralité qui est évidemment très factice. C'est une oralité qui est très écrite, mais qui se dit très bien. Je ne me réclame pas d'une oralité qui veut reproduire le parler, la conversation de la rue. En général, je n'aime pas lire les textes en joul, par exemple. Parce que les textes en joul obligent à une médiatisation supplémentaire. On est obligé de traduire les mots que l'on voit pour les entendre comme on les aurait entendus s'ils n'avaient pas été écrits. Ça, je veux me défaire de ça. C'est pour ça que j'écris tous les mots la plupart du temps correctement. À moins de vouloir une sonorité particulière. C'est une oralité qui ne veut pas reproduire un parler, mais le flot spontané de la parole. Une parole qui est d'une franchise crue⁴⁸ [...]

Bouchard se réclame ici d'une oralité se situant hors de la dichotomie anthropologique du parler et de l'écrit, une oralité rejoignant ce que le théoricien du langage Henri Meschonnic a décrit comme « un primat du rythme et de la prosodie dans le sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés. L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours⁴⁹ ». C'est une préséance donnée au rythme dans le mode de signifier qu'appelle à elle cette oralité qui peut être « très écrite » et, de ce fait, nécessite de se situer en porte-à-faux par rapport à la définition de « l'oral vu comme "source" [et] l'écrit comme [...] figé », comme le revendiquent ici Meschonnic – et Bouchard. « Poétiquement, l'oral peut être du figé aussi », affirme encore Meschonnic;

⁴⁸ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain, op. cit.*, p. 80.

⁴⁹ Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité? », *op. cit.*, p. 18. Féroce positionné contre les divisions binaires, Meschonnic écrit que « l'oralité en effet oppose le *rythme* au *schéma*, c'est-à-dire le mouvement de la parole et de la vie dans le langage, au modèle statique du dualisme » (*ibid.*, p. 13) structuraliste qui « n'a su qu'étendre l'opposition du signifiant et du signifié à celle du parlé et de l'écrit, confirmant l'identification habituelle entre le parlé et l'oral » (*ibid.*, p. 16).

« l'écrit est confondu avec sa matérialité imprimée⁵⁰ », ce qui laisse croire que « l'oral [est] le parlé, que le passage à l'écrit [est] la perte de la voix, du geste, de la mimique, de tout l'accompagnement du corps à l'énoncé proféré⁵¹ ». Et pourtant, l'oralité dont Bouchard fait l'épreuve à même le texte de *Parents et amis* cherche à dépasser cette opposition en « syncrétis[ant] le corps dans le langage⁵² », instituant ainsi le phénomène de la parole comme quelque chose de plus large et de plus complexe que le simple fait de *parler à voix haute* : « 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 bouche⁵³ ». L'oralité, chez Bouchard, n'a donc pas une vocation *joualisante* qui tenterait de mimer le parler populaire, d'atteindre à son naturel à l'aide d'un travail sur la matérialité du signifiant – « j'écris tous les mots la plupart du temps correctement » –, mais désire plutôt mettre en question le statut et la source – le « flot spontané » – de la parole au moyen de ruses rythmiques dont nous reparlerons bientôt mais qui peuvent se décliner sous quatre formes principales : celle de la réplique, de la répétition, de la translation et, la dernière mais non la moindre, celle de la liste.

Le texte de *Parents et amis* déploie donc une poétique qui tente d'approcher, en lui donnant forme – littéraire –, le mouvement de la parole, offrant ainsi le moins de médiatisation possible entre l'écriture et l'idée même des engendremens incessants caractéristiques de ce mouvement – « quelque chose qui est manifestement dit, mais que l'on entend jamais⁵⁴ », qu'il est inutile de recenser quantitativement, mais possible d'éprouver. Le désir qu'entretient Bouchard de remettre en cause cette course de la parole à même la poétique d'une œuvre, la poète québécoise Renée Gagnon – deuxième parente convoquée en ce début de premier chapitre – le partage aussi alors qu'elle écrit, dans son mémoire de maîtrise intitulé « Et ce fantôme » – au cœur duquel elle dialogue d'ailleurs avec Novarina –, que :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17. « S'il s'agit de la fixité du texte » ajoute-t-il, « les textes bibliques, les textes sacrés, oraux longtemps, ont montré leur fixité. » (*Ibid.*)

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁵³ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

La parole, ce toujours chuintement des mots – rien qu'on puisse distinguer lorsque nous n'écoutons pas – se présente comme une nuée de fantômes; l'ai comme un lieu hanté. Nous, petits entre les courants d'air, sommes terrifiés ou fascinés et nous tentons de saisir cet environnement à la fois réconfortant – parce qu'il offre une certaine stabilité – et affolant dans sa mouvance cyclothymique [...] La parole ne nous est pas donnée. Lorsqu'elle s'ouvre, nous devons nous y agripper comme à un coup de vent, comme à un coup de feu, écouter surtout, écouter ce qui passe, si vite, et capter, dans le vertige extraire des mots pour en faire des monceaux sur une page [...] C'est cette course aux mots dans la parole qui rythme l'écriture. Je veux dire, nous sommes tous asthmatiques lorsqu'il s'agit d'écrire. Notre respiration se transforme alors que nous nous épuisons à suivre le mouvement fulgurant de la parole⁵⁵.

Chez Renée Gagnon, la parole n'est pas que la simple actualisation d'un code – la langue – servant à communiquer. Dense des multiples enchevêtrements et des échos qui la composent, elle contient « à la fois le langage et la façon dont il a été utilisé depuis ses débuts, une sorte de gigantesque tournoiement des mots dans toutes leurs acceptions possibles et s'offrant à toute éventualité⁵⁶ ». À la fois fantomatique, car jouant d'apparitions et de disparitions dans sa « mouvance cyclothymique », et familière en ce qu'elle « rythme notre façon de nous vivre⁵⁷ », la parole hante le fond du monde, celui de notre réalité humaine. Et chez Gagnon, l'écrivain – plus précisément le poète⁵⁸ – est celui qui tente de rendre compte, à même la forme du poème, de ce « mouvement fulgurant » de la parole, car celle-ci ne lui est pas « donnée » d'emblée, ne lui appartient pas. « Si j'ai d'abord l'impression qu'elle [la parole] m'habite, qu'elle loge réellement dans mon corps », écrit Gagnon à cet égard, « je me ravise, car je sais trop qu'elle ne m'appartient pas, que je ne peux que l'appréhender sans tout à fait

⁵⁵ Renée Gagnon, « Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme », *Mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal, 2004, f. 107-109.

⁵⁶ *Ibid.*, f. 107.

⁵⁷ *Ibid.*, f. 109.

⁵⁸ La démarche d'écriture de Renée Gagnon trouve sa volonté première en poésie; en 2005, elle a publiée chez Le Quartanier *Des fois que je tombe*, recueil lui ayant valu, pour son travail sur l'essoufflement du vers, le prix de poésie Émile-Nelligan. En 2007, elle a publié chez le même éditeur un deuxième recueil, intitulé *Steeve McQueen (mon amoureux)*, au cœur duquel elle dessine la vie amoureuse imaginaire de l'acteur américain à l'aide d'un tissage de voix étant toutes habitées par l'urgence de la poursuite et l'essoufflement inhérent à celle-ci. Pour davantage de précisions sur la question de l'asthme et de l'essoufflement du poème et du sujet poétique chez Renée Gagnon, se référer à notre conférence intitulée « De la résistance comme du chiendent : harmoniques de l'épuisement », donnée le 30 janvier 2013 dans le cadre de *Salon double* (antenne UQAM), observatoire de la littérature contemporaine. Lien vers la version audio intégrale en ligne : <http://salondouble.contemporain.info/conferences?page=0%2C0%2C0%2C0%2C0%2C3>

la connaître, que je n'ai aucune prise sur elle⁵⁹. » L'écriture se définit ici comme une course, une chasse à la parole, qui s'échappe, nous glisse constamment des doigts, nous épuise dans sa fuite et peut ainsi être envisagée à travers le phénomène de la respiration : « la parole est toujours tenue sous la tension du dehors et du dedans, de la prise et du rejet, de l'appel et du manque. Elle m'habite donc dans cette dynamique nécessaire de l'inspiration et de l'expiration⁶⁰ ». Mais la respiration, chez Gagnon, n'est pas un souffle calme et régulier; elle est plutôt souffle court, hachuré, et se solde souvent par un essoufflement, un asthme, « difficultés respiratoires [qui] influencent [s]on écriture [...] organisent une syntaxe syncopée⁶¹ », comme en témoigne ce poème tiré de son recueil intitulé *des fois que je tombe* :

mots ne sonnent jamais proches
 jamais disent
 dire quoi?
 que
 que
 secondes atteignent
 corps craqué
 toi
 seconde quoi dire
 si je veux atteindre
 yeux
 ce mot n'existe pas
 le corps existe?
 je veux corps existe
 d'eau chair je ne
 même si je prononce je ne finis pas
 ce que j'ai dans les yeux
 parler existe?
 que?
 craquées mes dents
 que je ne ne?
 peux?
 corps peut parler
 corps proche
 je ne me
 je ce mot existe?

⁵⁹ Renée Gagnon, « Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme », *op. cit.*, f. 108.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, f. 122.

je manque de
d'air toujours⁶²

Le poème, ici, impose une lecture au souffle difficile – asthmatique – provoquée par l'utilisation d'une syntaxe malmenée n'ayant que très peu à faire de la structure sujet-verbe-complément, dans la mesure où elle répond à un autre impératif que celui de la phrase bien construite, cherchant plutôt à éprouver l'existence d'une parole qui, au passage, bouleverse le corps – « craqué » – du sujet s'interrogeant à savoir s'il existe réellement en son propre nom – « je ce mot existe? » – et si la parole pourra ultimement le mener à un aboutissement quelconque – « même si je prononce je ne finis pas ». Si nous convions Gagnon à assister à notre lecture de *Parents et amis*, c'est que la posture d'écrivain qu'elle fait affleurer, à l'instar de celles de Novarina et de Bouchard, quoique d'une configuration bien différente, se soucie d'interroger la parole à partir des modalités de son passage dans le corps, le geste de l'écriture devenant à la fois la trace et le témoin de cette effraction, ce frayage, ayant bien conscience de ne pouvoir saisir ni arrêter quoi que ce soit de ces traversées, mais entretenant l'ambition de pouvoir rendre compte de ce phénomène polymorphe à travers un rythme singulier. Reste maintenant à voir comment l'écriture de Bouchard témoigne, à sa manière, de ce même mouvement ressenti.

⁶² Renée Gagnon, *des fois que je tombe*, Montréal, Le Quartanier, 2005, p. 36.

UNE PAROLE QUI ENGENDRE LES CORPS

*C'est parole ou meurs, il n'y a pas d'alternative*⁶³.

HERVÉ BOUCHARD

Nous n'avons d'autre choix que d'envisager *Parents et amis* comme une œuvre qui pose d'entrée de jeu l'énigme de sa forme en nous donnant à lire un drame coupé en son centre par six courts récits narrés par différentes instances. Comment concevoir cette définition? L'œuvre est-elle un texte théâtral, un drame à proprement parler? Si oui, que faire des six récits centraux qui viennent en interrompre l'exposition et rendre impossible, considérant leur caractère plus « écrit », plus narratif, une mise en scène fidèle et intégrale du texte? Bouchard confirme d'ailleurs l'intentionnalité du brouillage alors qu'il admet, dans une causerie écrite accordée à l'essayiste et psychanalyste José Morel Cinq-Mars, avoir eu l'exacte intention « de faire un drame en quatre tableaux avec six récits au centre, de mêler encore les genres narratif, poétique et dramatique, sachant bien [qu'il] faisai[t] une pièce injouable, un roman théâtral plutôt⁶⁴ ». Qu'est-ce à dire sinon que l'auteur assume pleinement le statut hybride de ses textes, ce qui empêche toute tentative de catégorisation précipitée? *Parents et amis* n'est pas un texte théâtral demandant la venue d'acteurs et de metteurs en scène pour déployer toute son envergure, et le réduire à cette définition afin de déchiffrer sa complexité serait régler trop vite l'effraction du genre commise par l'œuvre, car celle-ci n'a pas été écrite spécialement *pour* la scène. Par ailleurs, accoler au texte la simple étiquette de récit serait faire fi de l'abondante et signifiante présence des codes théâtraux que sont personnages, acteurs, figurants, didascalies et tableaux, codes n'ayant vraisemblablement pas été convoqués par hasard. Valère Novarina affirmerait sans hésiter qu'il s'agit d'un théâtre des

⁶³ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ Hervé Bouchard, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 17 mai 2014. Si Bouchard dit « encore », c'est que son premier livre, *Mailloux, histoires de novembre et de juin*, joue lui aussi avec les limites des genres narratifs en présentant deux des histoires d'enfance le composant sous la forme de courtes pièces de théâtre et une sous la forme du poème.

paroles – qu’il appelle aussi théâtre utopique ou théâtre des oreilles –, procédé d’écriture au cœur duquel les codes de la théâtralité occupent une place prédominante, mais métaphorique, leur permettant ainsi d’agir sur l’évolution du texte tout en éludant les contraintes liées à une mise en scène réelle.

Le théâtre des paroles novarinien englobe donc l’ensemble de ces pièces problématiques « dont les dimensions, le nombre de protagonistes, les indications scéniques interminables et abstraites empêchent normalement toute représentation, confinant de ce fait leur existence au seul livre, dont les pages deviennent alors la scène virtuelle⁶⁵ ». Dans cette optique, l’appartenance de *Parents et amis* au théâtre des paroles nous permettra de penser la définition de l’acteur hors de son seul métier de comédien, celui qui demande de monter sur les planches du théâtre. Mais pour le moment, voyons comment la fracture travaillée et volontaire du genre dont se réclame l’œuvre de Bouchard permet de brouiller et de déplacer les mécanismes de représentation du corps des personnages en définissant ceux-ci à l’extérieur de la stabilité d’une image fixe.

Dans son ouvrage intitulé *Poétique du drame moderne*, l’essayiste et homme de théâtre français Jean-Pierre Sarrazac souligne la nécessité encore vitale de penser le drame, le texte dramatique moderne, dans le rapport étroit et nécessaire qu’il entretient avec son « devenir scénique : ce qui, en lui, en appelle au théâtre, à la scène. Au point même que ce qui fait l’enjeu du texte, à savoir le drame [...], peut devenir second par rapport à son existence scénique⁶⁶ ». Que faire alors de *Parents et amis*, texte qui, par la longueur des récits qui composent son centre – soixante-dix-neuf pages pleines – et viennent « casser » le déroulement des tableaux du drame, met d’emblée en échec toute tentative de mise en scène intégrale? Il est évident que, si elle avait effectivement à inclure les récits du centre en son sein, cette dernière perdrait assurément de sa cohérence lors de sa représentation devant

⁶⁵ Pierre Pigot, « La viande prend la parole », 4 janvier 2010, *Fric-Frac club*, <http://www.fricfracclub.com/spip/spip.php?article525>, consulté le 17 mai 2014.

⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 11.

public⁶⁷. C'est la question de la représentation, d'abord dans son acception théâtrale, qui s'impose ici : comment faire tenir sur scène, comment *représenter* ce texte de théâtre qui n'en est pas un? Mais cette interrogation, à laquelle plusieurs pistes de réponse peuvent être envisagées – dont celle, astucieuse, du CRI–, en appelle une autre, plus fondamentale à l'élaboration de notre pensée car interrogeant le statut de la parole *dans* le texte : comment cerner les mécanismes nécessaires non pas à la représentation extérieure de l'œuvre entière, mais bien à celle de la volonté de représentation interne au texte?

Notre désir n'est pas ici de mettre au jour la forme que pourrait revendiquer une mise en scène concrète et idéale de *Parents et amis*, mais bien de s'interroger, à partir du statut hybride de l'œuvre, sur le lieu de la représentation – celui de l'image mentale – *dans le texte*. Comment représenter ce théâtre où les personnages mis en scène incarnent des corps qui sont d'abord et avant tout corps de parole, difficilement envisageables autrement que par les énonciations qui les peignent et les éclairent, celles des autres et les leurs propres? À cet égard, la toute première didascalie nous informe d'emblée d'un détournement dans la représentation classique – descriptive – des corps en présence, dessinant ceux-ci de manière à mettre en doute tout processus d'imagerie stable et concret – positif – que pourrait s'en faire le lecteur :

L'orphelin de père numéro six passe le premier tableau dans le ventre de la veuve Manchée. L'acteur déguisé en orphelin de père numéro six caché dans le ventre de la veuve Manchée, il ne doit pas dépasser. Aussi la veuve porte-t-elle une robe de grasse jusqu'aux genoux. 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,

⁶⁷ En 2008, le Théâtre CRI, centre de recherche et d'interprétation saguenéen, a fait un travail remarquable sur le texte de Bouchard en offrant une mise en scène à la fois épurée et ingénieuse, l'immense et magnifique robe de bois du personnage de la veuve Manchée – joué par Josée Laporte – faisant office d'élément central du décor. Les acteurs incarnant les orphelins de père étaient quatre et non un seul et même, et offraient une performance qui, flirtant avec le rythme scandé du slam, rendait à merveille les nombreux jeux de glissements et de répétitions caractéristiques de la parole de ces derniers, jeux auxquels nous nous attarderons sous peu. Commentant le processus de création de cette adaptation, la metteuse en scène Guylaine Rivard a toutefois affirmé avoir dû effectuer de nombreuses coupes dans le texte original afin de préserver un rythme convaincant lors de la représentation scénique, rappelant de ce fait le statut hybride et inclassable dont se réclame *Parents et amis*.

c'est qu'elle n'est pas très vite, c'est qu'il faut la couper, c'est qu'elle est plutôt tendue. 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*, p. 11-12)

Nul moyen de peindre une image fixe de ce à quoi ressembleraient les acteurs s'ils étaient sur scène, nul moyen de fixer nous-mêmes, lecteurs, une représentation corporelle des personnages. 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 représentation. Si la structure familiale se dessine assez clairement – la veuve enceinte de son sixième garçon et les cinq orphelins de père –, les corps, quant à eux, demeurent difficiles à esquisser. Quelle est donc cette femme manchée, enceinte et drapée d'une robe de grasse – qui se transformera plus tard en robe de bois –, veuve que l'on doit couper, mais qui est déjà en morceaux et parle à travers un tube? Que raconte-t-elle à travers ce tube, elle qui n'est pas très vite, mais qui a tout de même de quoi tenir? À quoi ressemble-t-elle, cette femme plutôt tendue, sans le sou et sans bras – ou avec des bras de mère que l'on ne voit pas? Impossible de le dire pour de bon, évidemment, les mécanismes de la représentation déjouant ici l'exercice du portrait en décrivant la veuve par soustractions, divisions et contradictions – elle manque de bras, de sous, elle ne sait pas grand-chose, elle est morcelée quoique pleine de l'enfant à venir. Et ces cinq orphelins de père qui n'ont pour eux qu'une seule et même tête s'ajustant à différents corps, genre de pantins adaptables et interchangeables, comment en arriveront-ils à se différencier si le seul et même qui les joue arrive à se dédoubler et à porter à lui seul le chœur de leurs voix confondues? À ces questions, nulle autre réponse ne surgit dans le texte que celles portées par la parole des personnages.

Seul témoignage de l'habitation du corps, la parole, chez Bouchard, est l'acte qui fonde, permet et justifie la présence au monde – et au texte – de celui-ci. Dans son article intitulé

« Le livre de boue et la robe de bois », l'écrivain, concepteur et réalisateur québécois Daniel Canty écrit d'ailleurs qu'Hervé Bouchard, à l'instar de « Dieu ou Samuel Beckett [ou Valère Novarina, histoire de convoquer la parenté], partag[e] la certitude qu'au commencement et à la fin est le verbe, et qu'entre ces deux extrémités, il y a la chair⁶⁸ ». En ce sens, la première didascalie, encore, nous informe de ce rôle d'engendrement et de fondation qu'aura la parole tout au long du drame de *Parents et amis* :

Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée. Quand les persons parlent, ils disent et on voit. 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*, p. 11)

Par cette translation calquée sur le texte de la Genèse⁶⁹, ici restreint à l'échelle de la scène d'un théâtre, Bouchard prend congé du caractère religieux du texte biblique, mais conserve un lien d'appartenance avec la puissance du Verbe révélée par celui-ci, puissance capable de faire advenir le monde visible – « quand les persons parlent, ils disent et on voit » –, puissance qui, engendrant les corps en les nommant – les appelant, dirait Valère Novarina –, les traversant et les transcendant, fait des personnages de *Parents et amis* de véritables *chairs de parole*. Le texte met effectivement en place un dévoilement graduel mais perpétuel des corps qui se métamorphosent à travers les diverses énonciations mises en scène. C'est que l'image, chez Bouchard, n'est pas maître chez elle⁷⁰; constamment déplacée, tordue,

⁶⁸ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *Liberté* (Montréal), n° 277, septembre 2007, p. 74.

⁶⁹ En lisant les premiers mots de la Bible, nous ne pouvons nous méprendre sur la référence explicite à la Genèse que met en place l'amorce du texte de *Parents et amis* : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était déserte et vide, et la ténèbre à la surface de l'abîme; le souffle de Dieu planait à la surface des eaux, et Dieu dit : "Que la lumière soit!" Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne. Dieu sépara la lumière de la ténèbre. Dieu appela la lumière "jour" et la ténèbre il l'appela "nuit". Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour. » (*Traduction œcuménique de la Bible (TOB)*, Genèse 1 : 1-5.) Bouchard effectue ici ce que nous appelons une translation du texte biblique dans la mesure où il conserve sa construction canonique – Dieu dit et cela est –, mais la déplace à l'intérieur de son texte où, traduite, elle peut s'adapter à de nouveaux objets – ici le théâtre, le mari mort, la veuve et les orphelins. Ce réinvestissement du texte biblique permet d'asseoir d'emblée le caractère performatif – apte à produire le réel – de la parole que met en scène l'œuvre de Bouchard.

⁷⁰ À ce sujet, Bouchard, paradoxalement, s'exprime ainsi : « Je fais des livres d'images. La formule est jolie, mais elle n'est pas entièrement appropriée. Des trois livres que j'ai faits, un seul

déconstruite au gré de ce que disent les personnages, sa transformation constante imite la langue du texte, qui fonctionne principalement par glissements, assonances, énumérations, scansion et répétitions, dans le but de ne construire aucune base solide sur laquelle pourrait s'établir une représentation certaine et convenue des corps en présence. La boue du texte modèle leur image dans l'irreprésentable, permettant ainsi aux actes d'énonciation⁷¹ qui composent le drame de *Parents et amis* d'esquisser puis de remodeler la forme et l'allure de celle-ci à tout moment, nous rappelant ainsi, et ce de manière implacable, à l'une des préoccupations principales, l'une des premières volontés de cette œuvre et de cette écriture, celle d'attester de la consubstantialité du corps avec la parole et de témoigner de l'épreuve⁷² que commande cette cohabitation pour tout sujet.

En ouverture du premier tableau, l'un des exemples les plus convaincants de cette modulation de la chair par la parole est certainement celui du portrait que fait l'orphelin numéro cinq du corps de son père exposé au salon funéraire. Trop petit pour pouvoir contempler l'intérieur du cercueil où repose le défunt, le garçon ne peut « voir » son père qu'à travers « les paroles de ceux qui viennent un temps se poster derrière lui » (*PA*, p. 13); il décrit donc le cadavre à partir des commentaires de ceux et celles qui, plus grands et donc aptes à voir le mort, se trouvent postés dans son dos. Si, d'entrée de jeu, l'orphelin semble bel et bien dresser le portrait du corps de son père mort, un glissement se produit peu à peu dans sa langue, qui s'emballe, s'accélère, et en vient à n'avoir plus grand-chose à faire de la

compte vraiment des images, il s'intitule *Harvey*, et les images dans *Harvey* ont été produites par l'illustratrice Janice Nadeau. Les autres livres sont des livres d'images, mais ce sont des images qui ne sont pas dans le livre. Le livre est la partition de leur formation. *Mailloux* et *Parents et amis* sont invités à y assister sont des livres d'images. » (Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », *op. cit.*, consulté le 24 mai 2014.) Le livre constitue donc la partition nécessaire à la formation d'images qui s'architectureront dans la tête du lecteur, théâtre mental au cours duquel, nous le verrons, celui-ci deviendra à la fois spectateur, acteur et personnage.

⁷¹ Nous considérons les didascalies de *Parents et amis* comme des actes d'énonciation, leur énonciateur se révélant peu à peu, au fil du texte, comme « celui qu'on ne voit pas », figure de l'écrivain sur laquelle nous reviendrons à la toute fin de ce premier chapitre.

⁷² Le mot « épreuve » est ici envisagé sans connotation péjorative – une épreuve qui serait nécessairement difficile –, mais plutôt dans le sens que lui confère son statut de déverbal du verbe *éprouver*, qui signifie alors ressentir, constater quelque chose, s'en rendre compte; *faire l'épreuve de, l'expérience de*.

vraisemblance de l'esquisse en cours, se laissant plutôt emporter par la scansion de son propre rythme :

[...] 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 [...] 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 [...] (PA, p. 13-14)

Ce monologue, le premier du texte, déjoue la souveraineté et l'immédiateté de l'exercice du voir alors qu'il ancre d'emblée la représentation – celle de l'image du défunt – dans la parole de l'autre. Amorcé par un tel processus de *dé-figuration*, le drame de *Parent et amis* se révèle être un texte au cœur duquel le voir se retrouve toujours inscrit sous l'égide de la parole, travaillé, ciselé par elle; la parole est ce qui fait lumière puis esquisse et transforme l'image. En ce sens, nulle autre parole extérieure à l'énumération énoncée par l'orphelin de père numéro cinq ne viendra confirmer ou infirmer l'état du cadavre dans son cercueil. Le corps du père est représenté par le dire de l'orphelin, lui-même déterminé par le dire des autres venus se placer derrière sa trop petite taille. L'image ainsi créée par le texte acquiert une texture de parole et une structure de mise en abyme – non pas visuelle, mais langagière, le dire de l'orphelin contenant le dire des plus grands que lui.

Dans un article intitulé « “Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée” : la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard », Audrey Camus affirme à cet égard que « le roman théâtral d'Hervé Bouchard est d'abord et avant tout un lieu où voir le dit⁷³ », où l'image, d'emblée, est une question de parole, et où sa formation – sa transformation – se voit dessinée, entre autres, dans le rythme scandé par le défilement syntagmatique de la langue. Dans *Le paradoxe de l'écrivain*, ouvrage consacré aux textes de Bouchard et à un long entretien réalisé avec ce dernier, Stéphane Inkel écrit d'ailleurs que « ce n'est pas à l'écriture

⁷³ Audrey Camus, « “Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée” : la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard », dans Éric Trudel et Nathalie Dupont (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 141.

d'être à la hauteur de l'image [...] mais bien de produire de l'image⁷⁴ », celle-ci abandonnant ainsi tout souci descriptif s'adressant à un référent hors la page. « Tantôt propre comme jamais, tantôt gris comme toujours », le corps du père Beaumont, d'abord dessiné par ces référents réalistes et probables, se trouve graduellement éclairé par des syntagmes descriptifs s'emportant les uns les autres au cœur d'une accélération ayant de moins à moins affaire au cadre référentiel du cadavre – on se demande bien à quoi ressemblerait un mort « pommé d'écorce » ou « chevelu du vase » – et de plus en plus à voir avec un souci rythmique qui s'attarde à déconstruire toute représentation finie et assurée de ce corps « goulu du lobe » et « gaufré du rond ». Les items de cette liste en viennent donc à *tenir ensemble* non plus pour ce qu'ils signifient, mais bien pour la manière dont ils signifient – appartenance d'emportement et de scansion –, ne tentant plus seulement de définir un corps embaumé, mais bien de rappeler, à travers le délitement graduel du réalisme de ce portrait, la stupeur initiale ressentie par les orphelins à l'annonce de la mort de leur père Beaumont, sentiment d'absurdité et de fuite, petite fin du monde – fin de leur monde – au cours de laquelle le langage semble se délester de toute capacité référentielle⁷⁵.

Très présente dans l'écriture de Bouchard, la figure de la liste possède des effets que Jean-Pierre Vidal, dans un article portant sur l'œuvre de Valère Novarina et intitulé « L'apocalypse en chantant », décrit ainsi :

De Rabelais à Perec, la liste a toujours eu partie liée avec le rire. Comme une dérision des obscures origines comptables de l'écriture. Comme une parole ironisant sur l'accumulation enregistreuse. Comme une réhabilitation de l'essentiel du souffle. Car toujours quelque

⁷⁴ Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 33. Nous verrons que le paradoxe de l'écrivain qu'évoque ici le titre de l'ouvrage d'Inkel n'est pas sans faire écho, bien entendu, au *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot.

⁷⁵ Dans son ouvrage intitulé *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*, troisième tome de ses *Logiques de l'imaginaire*, Bertrand Gervais écrit que « le Temps de la fin est marqué par une désémotisation de la langue, par une perte graduelle des mécanismes de signification » (Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009, p. 55). Apocalypse personnelle où les mots, soudainement, ne veulent *plus rien dire*, la mort du père Beaumont signe une désémotisation, un appauvrissement de la langue pour les orphelins de père qui, inaptes à parler d'autre chose que de cet effritement, devront redéfinir leur posture au sein de l'ordre symbolique du langage.

chose accélère dans la liste et à un point tel que l'euphorie du mouvement et du son finissent par contredire puis éteindre toute velléité référentielle⁷⁶.

Il y a, au fil du texte de *Parents et amis*, et ce, malgré le caractère terriblement sérieux et dramatique des thèmes abordés – la mort du père et le suicide du fils –, une grande part donnée au rire, presque incantatoire, parcourant tel un frisson ironique et moqueur ces listes qui ne se déploient pas, comme le commanderait normalement leur fonction utilitaire, en décrivant une image ou en inventoriant le réel, mais bien en creusant celui-ci, jouissance d'une langue fougueuse et stupéfaite de se reconnaître aussi libre. « La liste est une descente », écrit Hervé Bouchard à cet égard, « on peut toujours descendre plus bas⁷⁷ »; à l'inverse de la liste conventionnelle, où chaque élément fait partie d'un tout plus grand que lui-même, les listes de Bouchard semblent fonctionner à rebours, inversant le processus de sémiotisation en creusant le sens plutôt qu'en le stabilisant. « Travail[ant] le signe jusqu'à le faire coïncider [...] avec sa propre négativité⁷⁸ » et déjouant ainsi la « transparence [entre signifiant et signifié] qui est le gage de [sa] fonctionnalité⁷⁹ », l'écriture de la liste instaure ici la nécessité d'un travail sur l'opacité révélée du signifiant, sa matérialité. Chez Bouchard, le travail rythmique fait sur le langage permet effectivement au signifiant d'habiter le texte sans laisser complètement glisser ce dernier dans la brèche ouverte par la liste dont il participe et le délitement du sens qu'elle met en place⁸⁰. À ce sujet, Stéphane Inkel écrit d'ailleurs que le texte de *Parents et amis*, tout dédié à son travail de « déploiement des effets de la parole, construction et déconstruction simultanées de l'image, [met en place] une narration à la

⁷⁶ Jean-Pierre Vidal, « L'apocalypse en chantant », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale, études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2005, p. 117.

⁷⁷ Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », *op. cit.*, consulté le 13 juin 2014.

⁷⁸ Jean-Pierre Vidal, « L'apocalypse en chantant », *op. cit.*, p. 117.

⁷⁹ Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁰ Par exemple, le travail rythmique parcourant la liste que dresse l'orphelin de père numéro cinq du cadavre de son père consiste en la répétition constante du « tantôt » et en l'utilisation récurrente de syntagmes de quatre syllabes orales placées après ce « tantôt » : deux pour l'adjectif et deux pour le complément d'adjectif – « tantôt gaufré du rond, tantôt noirci du cercle, tantôt brisé d'la mine », etc. La répétition constante de cette phrase rythmique de six syllabes demeure, à ce moment du texte, le seul rempart contre une déliaison complète du sens – trou noir où s'engouffrerait l'entière volonté signifiante de la description du cadavre.

liberté étonnante où le réel en est quitte pour épouser les effets de langage⁸¹ ». Cette narration est tributaire de la posture adoptée par Bouchard pour appréhender l'écriture littéraire, posture où la parole, loin de n'être qu'une profération orale ou un simple commentaire du réel, agit au centre de celui-ci – le fonde –, engendrant à la fois le corps et le texte, un *corps du texte* criant au lecteur : ici « [c]'est parole ou meurs, il n'y a pas d'alternative⁸² ». Ruse de l'écrivain, peut-être, que d'avoir placé en ouverture du premier tableau cette liste descriptive du père et les glissements sémantiques qu'elle comporte et qui permettent d'atteindre le rythme singulier de l'accélération infinie dans la mesure où les syntagmes descriptifs pourraient s'étendre sans fin, les limites physiques du cadavre ne tenant plus lieu de frontière référentielle absolue. Cette liste énoncée par l'orphelin de père numéro cinq, nous la voyons inscrite dans l'amorce de *Parents et amis* comme un leitmotiv avertissant le lecteur que tout, dans ce texte, sera jeu avec et sur les mots, enjeux d'énonciation et de scansion, et nous laisse entendre que les personnages – chairs de parole – en auront long à dire avant de s'essouffler, quitte à flirter avec la disparition du sens – tant que le rythme perdure.

Un peu plus loin dans le texte, en guise de clôture du premier tableau, c'est Laurent Sauvé qui, dans un long monologue, fait de sa parole un portrait impressionniste de la veuve Manchée. Personnage énigmatique s'il en est, Laurent Sauvé, surnommé l'épisodique car « plana[nt] d'apparition dans la tête de la veuve » (*PA*, p. 46), joue le rôle de l'amant secret et donc du père illégitime de l'enfant à venir – le sixième orphelin⁸³. Inscrit dans un rapport très charnel instauré par l'enfantement et le désir que lui porte la veuve Manchée – « ton souffle, Laurent Sauvé, ton air de bœuf dans mon cou quand je t'imagine me prendre dans ma robe en bois comme une Pasiphaé » (*PA*, p. 59) –, Sauvé se réclame tout de même d'un statut de revenant, voire de ressuscité, lui qui « plane d'apparition » et que les tout derniers mots du livre décrivent comme un « homme mort l'an dernier » (*PA*, p. 237). La didascalie initiale

⁸¹ Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 13.

⁸² *Ibid.*, p. 77.

⁸³ Orphelin qui n'en est pas vraiment un puisque son père, Laurent Sauvé, est encore en vie, le sixième garçon sera tout de même nommé, tout au long du drame, l'orphelin de père numéro six, rapport onomastique mettant d'emblée l'accent sur le caractère problématique que revêtira pour lui la figure du père et dont nous reparlerons à la fin de ce premier chapitre.

nous apprend quant à elle que son personnage « 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*, p. 12). Description pour le moins étonnante, cette indication laisse tout de même présager un homme à la corporéité problématique, incarné par une chair déifiée ou réutilisée selon les ressources dont dispose le théâtre qui l'engage. Si un doute persiste quant à l'authenticité de son statut divin – est-il le « fils d'un dieu⁸⁴ » ou un simple « ressuscité quelconque »? – et aux circonstances de sa résurrection qui ne sont jamais explicitées, Laurent Sauvé, genre de souffleur en coulisses, est cet « ami » qui aura été invité à assister de biais au drame des Beaumont, sa place dans l'organigramme de cette famille devant rester secrète car interdite. En ce sens, il passera l'entièreté du deuxième tableau à « décri[r] des cercles très au bout d'un cordon long ancré au cabanon » (*PA*, p. 46), flirtant ainsi avec les limites de la scène tout en habitant celle-ci.

Ce statut liminaire lui permet à la fois de faire partie du drame et d'assumer la distance nécessaire pour commenter et décrire l'un de ses principaux enjeux, c'est-à-dire l'engendrement de l'autre par la parole : « Ce n'est pas comprendre qu'il faut, c'est raconter [...] 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 » (*PA*, p. 225), précise-t-il au cours du quatrième tableau, affirmant ainsi que la parole d'un sujet – et le conte qu'elle dévoile –, engendre l'autre, fait place à l'autre en l'énonçant – le fait apparaître, lui « qui entend ce qu'il est pendant qu'on dit ». Dans cette optique, Laurent Sauvé est celui qui, capable *d'entendre* qu'un *à-venir* se dessine dans la parole de la veuve, rappellera aux orphelins l'importance d'écouter ce que raconte leur mère Manchée et leur révélera la provenance des voix qui hantent cette dernière :

Dans son visage fendu du devant j'ai pu entendre et son drame qu'elle taisait caché sous sa robe de bois et sa joie qui l'habitait [...] Mais quelle figure. Les verres de ses lunettes en loupes lui font des grands ronds verts à col de loup au fond d'orbites qu'elle a comme des

⁸⁴ Le nom de famille de l'amant secret de la veuve – Sauvé – permet de rapprocher son personnage de la figure de Jésus, dont le nom hébreu, *Yéshoua*, provient de la racine hébraïque *yasha*, qui veut dire « qui sauve ». Nous verrons en fin de chapitre que ce statut christique sera également partagé par le fils de Laurent Sauvé, l'orphelin numéro six.

coulées. Je ne raconte pas. Cent manteaux malgré la saison qui juine, les ruminants sont morts et la mode est aux sabots [...] Elle regarde plus tard, elle regarde jadis, elle n'est pas là. Elle flotte au centre. Son foie commande aux sarcelles divines des chants de crépuscule à la Verlaine, ses eaux font des marais peuplés de morts blancs, elle a le corps là mais elle entend de toutes parts les voix outrées et les chants obscurs de la viande en elle qui lui parfume le trou. Elle est visitée, regardez, regardez. (*PA*, p. 40-41)

Depuis le début du texte, la veuve nous a été présentée comme une femme de peu de moyens; la première didascalie, surtout, met l'accent sur l'impuissance de celle-ci, qui manque de sous, tombe en morceaux, n'est pas très vite. Le monologue de Laurent Sauvé vient réorienter cette perspective alors que ce dernier y affirme que la veuve peut entrevoir le futur – « elle regarde plus tard » –, le passé – « elle regarde jadis » –, et entendre des chants en provenance de cette « viande en elle qui lui parfume le trou », de ce fils qui n'est pas encore né, voix d'avant-la-vie laissant supposer les voix d'après-la-vie, les voix de ces « morts blancs » qui peuplent les eaux⁸⁵ au centre desquelles « elle flotte » et qui ne sont pas convoqués ici par hasard. Habillée, à l'image d'une clocharde céleste, de « cent manteaux malgré la saison qui juine », la veuve entend résonner des voix « de toutes parts ». « Elle est visitée », nous révèle Laurent Sauvé; par l'enfant à venir, bien sûr, mais aussi par ces « chants obscurs », ces « voix outrées » que soupçonne l'épisodique, mais dont personne d'autre ne connaît encore la provenance.

Dans ce monologue, la parole de Laurent Sauvé ne se situe ni dans le registre de la comparaison ni dans celui de la métaphore; elle redessine littéralement le corps de la veuve, de l'extérieur à l'intérieur, de ses « lunettes en loupes » et ses « orbites qu'elle a comme des coulées » à son foie qui « commande aux sarcelles divines » et son trou parfumé. Au fil de son énonciation, l'épisodique met la table à l'avènement de la parole de la Manchée. « Je ne raconte pas », affirme-t-il, je ne mens pas, je n'invente rien, dit-il en filigrane, insistant ainsi sur l'aspect concret et performatif de la parole qu'il énonce. Regardez, regardez, annonce-t-il,

⁸⁵ Les eaux peuvent ici être perçues comme les pleurs de la veuve qui « reç[oit] en larmes les commentaires sur son déguisement » (*PA*, p. 40) et les vœux de condoléances, mais aussi comme ses eaux qu'elle crèvera, donnant ainsi naissance à l'orphelin numéro six qui apparaîtra au cours du deuxième tableau. Cette ambivalence aquatique n'est pas sans rappeler les nombreuses et secrètes contradictions habitant la veuve – tiraillée entre la peine d'avoir perdu un mari et la joie de porter un nouvel enfant –, contradictions que Laurent Sauvé sait entendre : « j'ai pu entendre son drame qu'elle taisait caché sous sa robe de bois et sa joie qui l'habitait » (*PA*, p. 222), affirme-t-il.

l'évidence est juste là – « quelle figure » –, dans ma parole, dans ce portrait que je vous peins en parlant; cette veuve que vous pensiez inutile et sans pouvoir se révélera bientôt, vous le verrez, nous le verrons, appelée par une parole qui n'est pas la sienne, parole des « morts blancs » lui commandant un *impératif du dire* qu'elle sera dans l'impossibilité de refuser.

Si la parole peut ainsi peindre les corps et les modeler à travers les énonciations portées par les divers personnages, c'est qu'elle partage forcément une ligne d'osmose avec la chair humaine, dont elle signe la présence au monde, et qu'elle revendique ainsi une puissance d'engendrement des corps. Ralliés autour des morts qui les réunissent, les personnages de *Parents et amis* font l'expérience de cette consubstantialité du corps et de la parole avec une intensité peu commune, pour le meilleur *et* pour le pire – question de vie ou de mort : « [c]'est parle ou meurs », écrit Bouchard, « 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 lumière⁸⁶ ». Cette *dramatisation* de la parole *prend corps* au cœur des pertes vécues par la veuve et ses fils, qui, des années durant⁸⁷, raconteront et se raconteront la mort du père et le suicide du frère. À partir de l'expérience de la mort de l'autre, événement qui appelle à lui une parole vraie – « la mort est l'événement qui refuse tout faux-semblant⁸⁸ », écrit Bouchard à ce sujet –, le texte de *Parents et amis* révèle une exigence de la parole – *c'est parle ou meurs*; se taire n'est pas une option – trouvant ses principaux lieux d'actualisation dans le corps des personnages qu'elle réquisitionne complètement pour en faire les théâtres de son énonciation. Nous verrons en

⁸⁶ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain, op. cit.*, p. 77.

⁸⁷ La première didascalie le dit clairement, « les acteurs vieilliront » (*PA*, p. 11). Le drame de *Parents et amis* se déroule donc sur plusieurs années. Si les deux premiers tableaux se situent approximativement dans la même décennie, celle de la naissance de l'orphelin de père numéro six et de l'enfance/adolescence des cinq autres fils, les deux derniers tableaux mettent en scène une veuve vieillarde et des orphelins qui sont maintenant des hommes ou ont du moins tenté de le devenir, avec tous les détours et culs-de-sac que suppose ce parcours. Ce sont les six récits du centre qui permettent d'assurer la cohérence d'un tel saut temporel, mettant en scène plusieurs événements de la période située entre les deux premiers et les deux derniers tableaux : le placement de la veuve en maison de repos, le périple initiatique de deux des orphelins de père en Ontario, le suicide du numéro six et la liste qu'il dresse des fonctions imaginaires qu'aurait pu occuper son père – qu'il croit, à l'instar de tous les autres orphelins, être le père Beaumont – avant d'aller « rejoindre [ce dernier] dans la mort » (*PA*, p. 140).

⁸⁸ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain, op. cit.*, p. 95.

effet que le texte de Bouchard relève d'un véritable *drame de la parole* qui, vécu par les orphelins de père comme un appauvrissement du langage, prend forme de manière différente chez la veuve Manchée et l'orphelin de père numéro six, corps portés par des énonciations à la fois différentes dans leurs modalités et similaires dans leur urgence, l'une étant appelée par la parole des morts et l'autre excédé par son désir de saisie du monde et de cohésion avec celui-ci. Ces deux énonciations en crise, pôles entre lesquels se déploie la poétique de l'engendrement à l'œuvre dans *Parents et amis*, pointent vers le lieu même de l'écriture de ce texte. Mais avant d'entrer complètement dans ce drame et d'examiner les principales énonciations prenant corps sur sa scène, voyons d'abord où se situe exactement le lieu de son théâtre.

UNE SCÈNE DANS LA TÊTE POUR LE RÔLE DE SA VIE

*J'écris pour le théâtre intérieur de la tête*⁸⁹.

HERVÉ BOUCHARD

Parents et amis, on le sait, est un texte qui place le Verbe à l'origine de toutes choses, à la fois créateur d'espace et de matière. À cet égard, les premiers mots du livre, que nous citons de nouveau, sont éloquents : « Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée. Quand les persons parlent, ils disent et on voit [...] La scène entière est crayonnée. La musique est crayonnée dans les paroles des persons. Les décors sont crayonnés dans les paroles des persons⁹⁰ » (*PA*, p. 11). La parole des « persons », le texte l'affirme d'emblée, est ce qui fait

⁸⁹ Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », *op. cit.*, consulté le 24 mai 2014.

⁹⁰ Si la première référence qui affleure à la lecture de cette citation renvoie bien entendu à Stéphane Mallarmé et aux textes réunis sous le titre de « Crayonné au théâtre », l'ouverture du texte de Bouchard rejoint également les présupposés de Valère Novarina quand il affirme, toujours dans son essai *Devant la parole*, que « l'espace ne s'étend pas mais s'entend. Par la parole, la matière est ouverte, percée de mots; le réel s'y déplie [...] elle [la parole] est devant, elle va devant elle, elle agit,

lumière, crée faisceau, permet de voir, esquisse la scène où se joue le drame. Comme le laisse entendre la référence aux neuf textes réunis sous le titre de « Crayonné au théâtre⁹¹ » de Stéphane Mallarmé, troisième parent ici convié à assister à notre lecture, Bouchard partage le principe du poète selon lequel énoncer, très concrètement, signifie produire, performer le réel. Ce rapport entre énonciation et engendrement est encadré et mis au jour, nous l'avons vu, par des mécanismes narratifs bien particuliers flirtant avec le genre théâtral et pouvant s'apparenter à ce que Valère Novarina appelle le théâtre des paroles, théâtre se réclamant du théâtre mental – délesté de tout artéfact superflu, jusqu'à la disparition même de la scène et de l'acteur classiques – désiré par les symbolistes de la fin du XX^e siècle, Mallarmé en tête. Las de l'encombrante vraisemblance à tout prix du théâtre naturaliste zolien⁹² de son époque, Mallarmé rêve d'un théâtre qui mettrait en scène non pas les innombrables passions de l'homme, mais bien la « "Passion de l'homme", drame unique et essentiel ayant la vocation

elle est un verbe; elle prononce le temps; elle marche, elle fait apparaître l'espace où elle avance, elle montre comment l'espace est né parlé » (Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 19 et 36). Inscrite dans un paradigme de performativité à la fois mallarméen et novarinien, la parole, chez Bouchard, est ce qui éclaire le noir théâtre où la scène est crayonnée et, ce faisant, fonde l'espace d'une probable habitation du réel qui s'y « déplie » alors à partir du *dire* des différentes instances énonciatrices. Encore une fois, le voir est placé sous l'égide de la parole; c'est cette dernière qui « éclaire » le théâtre en train de se jouer. Sans parole, aucune lumière, un noir dense et une absence : une impossibilité de l'expression artistique.

⁹¹ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Œuvres*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992 [1897].

⁹² S'inscrivant contre ce qu'il nomme, dans *Le naturalisme au théâtre* (1881), « la continuelle et monstrueuse exagération du réel » (Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, cité dans Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U lettres », 2005, p. 197) qu'a instaurée selon lui le drame romantique au théâtre, Émile Zola, entretenant une filiation se situant davantage dans la lignée du drame bourgeois et de son instigateur, Denis Diderot, prône un retour au réalisme scénique, seul procédé permettant d'atteindre, selon lui, à une « vérité psychologique maximale » (*ibid.*, p. 200), c'est-à-dire à la révélation de « l'être intérieur du héros par l'ensemble de ses actions » (*ibid.*) et la monstration du milieu duquel il est le produit. Ainsi, même s'il ne se réclame pas de la rigidité des conventions du modèle aristotélo-hégélien sur lequel nous reviendrons sous peu, le théâtre naturaliste aspire à projeter un reflet fidèle, à offrir une parfaite imitation du monde réel, et ce, tant sur le plan des décors, des accessoires et des costumes que sur celui du jeu des comédiens, qui se doit d'être aussi peu maniéré, aussi peu « joué » que possible. Pour Mallarmé, chez qui le théâtre relève de la fulgurance d'une énonciation qui pourrait se passer de l'idée même de la scène, cette fidélité à l'égard de la concrétude du réel s'éloigne en tous points de ses préoccupations théoriques et visées esthétiques.

de déployer la “tragédie de la vie”⁹³ ». Ce drame ne se résumerait pas à un seul épisode ponctuel, comme le voudrait l’action dramatique traditionnelle du modèle aristotélo-hégélien⁹⁴, mais tenterait de saisir, à l’aide d’une temporalité et d’une unité d’action flexibles, voire décomposables, l’essence de la condition humaine⁹⁵. Ce changement de paradigme dans l’appréhension du fait dramatique permet de repenser, à travers les conceptions

⁹³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 101. « Le tragique moderne n’est plus transcendant, mais immanent », écrit encore Sarrazac. « En conséquence, il n’existe aucune autre puissance persécutrice que la vie elle-même. » (*Ibid.*, p. 86.)

⁹⁴ D’Aristote à Hegel, l’enjeu dramatique a correspondu, selon Jean-Pierre Sarrazac, théoricien du drame moderne, à deux idées principales : tout d’abord à celle du bel animal aristotélicien, de la « pièce bien faite » (*ibid.*, p. 148), de la « fable [qui] ne doit couvrir qu’un épisode limité dans la vie d’un héros, c’est-à-dire le temps d’un retournement de fortune » (*ibid.*, p. 66), permettant ainsi à la *mimésis* de respecter les unités de temps, de lieu et d’action. Aussi, du côté d’Hegel, la forme dramatique renvoie à l’idée d’une dialectique se trouvant « entièrement du côté du *mouvement*, c’est-à-dire de la relation interpersonnelle, des oppositions dynamiques et des affrontements au sein de la collision dramatique » (*ibid.*, p. 71; l’auteur souligne) où la « volonté propre » (*ibid.*, p. 195; l’auteur souligne) du personnage est le moteur du drame et où les monologues de décision, ces « moments où l’âme, à la suite d’une série d’événements, se replie sur elle-même, se rend compte de ce qui l’oppose aux autres et de ses propres contradictions internes et se décide à réaliser des intentions soit longuement mûries, soit brusquement surgies », permet d’effectuer l’action du drame (G. W. F. Hegel, *Esthétique, tome II*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, p. 342). Composé de nulle autre action que celle de la parole, de lieux divers – du salon funéraire à la maison familiale en passant par l’Ontario (quatrième récit du centre) –, d’une temporalité couvrant de nombreuses années et de personnages qui, énonçant principalement des monologues ne menant à aucune action concrète, sont davantage les spectateurs de la mort de l’autre que les acteurs de quelque action dramatique que ce soit, il est possible d’affirmer que le drame de *Parents et amis* ne correspond pas aux exigences de la conception aristotélo-hégélienne du drame.

⁹⁵ Cela prépare le terrain pour l’avènement, vers les années 1880, de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « le changement de paradigme du drame [moderne] » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 65), celui-ci passant du *drame-dans-la-vie* au *drame-de-la-vie*, titre que l’essayiste emprunte d’ailleurs à un ouvrage de Novarina (*Le drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984) et qui implique, entre autres, la déconstruction du bel animal aristotélicien, genre de « surmoi dramaturgique » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 67) qui, selon le théoricien, avait déjà atteint et exploré depuis longtemps les frontières imposées par sa forme fixe lors de cette rupture fondamentale dans la définition du drame moderne. Ce qui « distingue précisément le *drame-de-la-vie* du *drame-dans-la-vie*, c’est qu’il n’y a plus à proprement parler d’“événement”. Que l’interpersonnel, l’intersubjectif cède souvent le pas à l’intrasubjectif ou à une relation médiante du moi avec le monde. Et, enfin, que le présent de l’action et la présence des personnages se trouvent la plupart du temps mis en péril » (*ibid.*, p. 66-67). Avec la mise en scène de personnages altérés physiquement – mis en péril – par l’expérience de la perte ainsi que devant affronter la mort de l’autre, qui leur demande de repenser leur place singulière dans le monde – le rôle du drame de leur vie –, *Parents et amis* s’inscrit tout à fait dans la définition de ce nouveau courant du drame moderne qu’est le *drame-de-la-vie*.

mallarméenne et novarinienne du théâtre, non seulement la définition du rôle de l'acteur, mais aussi celle du lieu concret du théâtre qui devient, dans le *drame-de-la-vie* qu'est *Parents et amis*, celui de la tête du lecteur, de son intimité, soulevant inévitablement un questionnement sur le rôle bien concret que peut y jouer celui-ci.

Le dispositif du théâtre des paroles structurant la narration de *Parents et amis* offre un espace inédit de performativité à la parole *dans le texte*, puisque l'apparence de pièce de théâtre provenant de la présence de didascalies, de tableaux et de répliques permet d'échapper à une narration externe, ce qui permet d'éviter une proposition incidente qui aurait pour effet d'interrompre le *dire* des personnages. Dans cette optique, la forme même de l'œuvre affirme que la parole énoncée par ses divers protagonistes porte un savoir suffisant pour soutenir, autant par la teneur de son propos que par le rythme et les modulations de ses diverses énonciations – éléments inextricablement liés dans l'écriture de Bouchard; *formes-sens* –, l'entièreté de l'entreprise narrative du livre qui, rappelons-le, n'attend pas la venue d'acteurs réels pour révéler et assurer sa cohérence. Prenons pour exemple ce passage situé au cours du premier tableau, celui de l'exposition⁹⁶, où la parole des orphelins de père témoigne d'une mise en abyme révélatrice de l'une des principales lignes de sens du texte de *Parents et amis*, celle de la tension existant entre l'étrangeté et la banalité inhérentes à l'expérience de la mort de l'autre :

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.

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO CINQ.

Combien ça fait?

⁹⁶ « Exposition au double sens du terme », souligne à cet égard Audrey Camus, « puisqu'il s'agit à la fois de mettre en place le dispositif théâtral dans le roman et d'exposer le corps du défunt » (Audrey Camus, « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée" », *op. cit.*, p. 141).

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 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 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 [...] (PA, p. 15-16)

Mise en abyme fort intéressante que celle-ci puisqu'elle nous renseigne sur le caractère partagé et universel que revendiquera l'expérience de la mort de l'autre dans le texte de *Parents et amis* malgré le site bien défini que représente la cellule familiale des Beaumont, dévoilant ainsi l'une des préoccupations centrales de l'œuvre, celle de mettre en lumière ce qui, dans le particulier de l'expérience subjective, convoque l'universel. Le motif de la porte en accordéon qui, inlassablement, dévoile une autre porte en accordéon et un autre mort à pleurer crée un effet vertigineux au cœur duquel nous, lecteurs, revenons au premier mort d'entre les morts, figure archétypale du cadavre sans nom qui, en dernier recours, pourrait être prêtée à une famille se présentant sans mort; il ne leur resterait en effet qu'à « peindre » ce corps avec leurs paroles afin de donner « l'âge et l'allure qu'il faut [au] mort fourni ». L'interchangeabilité de l'expérience de la mort de l'autre que met en scène ce dialogue, personne ne nous l'explique, aucun narrateur externe ne vient en faire le constat ou commenter cet état de fait; cela se joue à même la parole que s'échangent les orphelins, parole qui réussit à faire de la logique paradigmatique et de la profondeur spatiale caractéristiques de la mise en abyme, un événement d'abord et avant tout syntagmatique, se déployant en premier lieu à même le défilement du texte. En utilisant la répétition et la reprise comme procédés principaux de ce dialogue, Bouchard arrive à jouer de cette logique abyssale – « les portes en accordéon donnent sur des salles où il y a [...] un placard fermé par une porte en accordéon » – à même la syntaxe; une réplique contient la réplique précédente, une phrase contient la phrase précédente : « Des déguisés comme nous font la même chose

que nous dans une salle identique à côté [...] Plus loin, des déguisés comme eux font la même chose que nous dans une salle identique à côté de la salle identique à côté. » La mise en abyme n'existe ici que par la logique de reprise présente dans le dialogue des orphelins, commandant une répétition qui perpétue le syntagme comme un écho, une voix dans une autre; c'est le rythme et la texture propres à ce savoir sur l'expérience de la mort de l'autre, à la fois intime et universel, ponctuel et simultané, et de la langue, de la grammaire de ce savoir *dans le texte*, tissée par les répliques échangées par les orphelins de père numéro trois, quatre et cinq.

La mise en abyme étudiée ici installe d'emblée une tension entre l'étrangeté ressentie devant la mort de l'autre, ce côtoiement d'un *impensable* dont les orphelins essaieront tant bien que mal de prendre la mesure, et la banalité de cette expérience, vécue par tous un jour ou l'autre, presque ridicule à force d'être commune : « C'est l'histoire », affirme Bouchard en entrevue avec José Morel Cinq-Mars, « toujours la même, de vivre dignement malgré l'insignifiance de sa condition, de vivre pareil et de parler pareil bien que ce soit pour rien⁹⁷. » La seule chose qui puisse nous éviter de sombrer dans cette contradiction aliénante est le fait que l'on parle, que nous sommes traversés par la parole, affirme le texte de *Parents et amis*, passage qui « rythme notre façon de nous vivre, de sortir de nous-mêmes⁹⁸ », et permet la reconnaissance et l'assomption d'une subjectivité – ce lieu, le corps, où l'on apprend à parler en son propre nom. Ce qui empêche l'universel de nous avaler et de nous homogénéiser en un seul et même modèle, c'est le fait que nous pouvons tous raconter différemment ce qui nous altère et nous fonde, ce qui nous est étrange à nous-mêmes – l'expérience de la mort de l'autre étant à cet égard exemplaire⁹⁹. En ce sens, nous verrons que le texte de Bouchard demande au lecteur de reconnaître le caractère fondateur de l'acte qui consiste à endosser et raconter sa propre histoire; c'est du devoir d'assumer le rôle de notre

⁹⁷ Hervé Bouchard, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 24 mai 2014.

⁹⁸ Renée Gagnon, « Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme », *op. cit.*, f. 109.

⁹⁹ « [N]i le soleil, ni la mort ne peuvent se regarder fixement », écrit François de La Rochefoucauld, insistant ainsi sur l'absence de certitudes que suppose la mort – on ne peut rien y voir (*Sentences et maximes morales*, Paris, Bordas, coll. « Classique Garnier », 1992 [1665], p. 13).

vie malgré la petitesse et la brièveté auxquelles nous sommes confinés qu'il est ici question. À la toute fin du quatrième tableau, l'orphelin de père numéro un affirme d'ailleurs que d'autres gens viendront « habiter ici, ils abattront les murs porteurs et mettront au chemin la vie que nous avons eue ici. Ils auront la leur et tout continuera, tout finira par passer. Bientôt, nous n'aurons jamais été, nous n'aurons jamais vécu ici. Mais ce jamais, ce rien, nous n'aurions pu le vivre ailleurs » (*PA*, p. 232). Cette *in-signifiance* qui est celle des orphelins – et la nôtre, aussi, par ricochet – devient ici signifiante dans la mesure où elle acquiert une texture de parole unique, où elle est soutenue par un texte – celui du rôle de notre vie –, habitée d'une histoire singulière, aussi banale soit-elle. « [C]e jamais, ce rien, nous n'aurions pu le vivre ailleurs », affirme l'orphelin de père numéro un au nom de sa famille entière; vous n'auriez pu, non plus, le dire autrement, avons-nous envie d'ajouter.

À ce moment du texte, celui de l'exposition du cadavre du père, la parole des trois orphelins, structurée par la logique de la mise en abyme, énonce un savoir sur la mort de l'autre, savoir paradoxal, savoir phénoménologique, langagier et rythmique se faisant l'un des axes principaux autour duquel gravite le texte de *Parents et amis, drame-de-la-vie* où l'expérience de la mort permet de mettre en scène, entre autres, la difficile tâche qu'est celle de *prendre au mot* la reconnaissance de son *in-signifiance*. Mais où donc a-t-il été produit, ce savoir, sinon au cœur même de l'énonciation des orphelins, du rythme de leur parole, tout en répétitions et en renvois, glissant d'une bouche à l'autre? Si Bouchard a la conviction qu'un souci porté au rythme de la parole humaine peut nous livrer un savoir sur le réel, quoi de mieux indiqué pour faire entendre ce postulat que d'architecturer, à même le mouvement de l'écriture, une prise de parole qui le manifeste? En prenant comme point de départ la parole des orphelins qui, instaurant une tension entre le particulier et l'universel, détient son propre savoir sur l'expérience de la mort, le texte se construit autour de cette tension, faisant ainsi de ce savoir initial l'un des lieux privilégiés d'où puisse émerger sa parole propre – le lieu d'où parle le texte; lieu qui englobe et dépasse, bien sûr, celui d'où parle l'écrivain. Bouchard effectue ici une translation signifiante; dans le glissement qu'il instaure entre le site spécifique de la parole des orphelins et la parole du texte saisie dans l'entièreté de sa volonté signifiante et de ses savoirs, à travers l'écho que se renvoient ces deux paroles, l'écrivain fait du geste même de l'écriture une énonciation capable d'établir le chemin de traverse

nécessaire à la cohabitation de ces deux niveaux de parole et d'ainsi produire – à la jonction entre la scansion de la mise en abyme structurant la parole des orphelins et le projet de signification globale du texte – un savoir sur l'expérience de la mort de l'autre qui lui est propre, à la fois cognitif et rythmique, effectuant ainsi un nouage inextricable entre ces deux aspects.

Une fois cela dit, il n'est pas étonnant de constater que l'allégeance de Bouchard aux textes réunis sous le titre de *Crayonné au théâtre*¹⁰⁰ de Stéphane Mallarmé soit si marquée alors que ce dernier y déclare

[qu']il est (tisonne-t-on), un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire; il hurle ses démonstrations par la pratique. L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmiera; tant il n'admet de lumineuse évidence sinon d'exister¹⁰¹.

Si Mallarmé écrit « tisonne-t-on », c'est que l'être auprès duquel il sera resté assis à « proférer quelques mots de coin de feu » quand « le soir n'affiche rien, incontestablement, qui vaille d'aller de pas allègre se jeter dans les mâchoires du monstre [le théâtre] », cet être, et « le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord », évoque pour le poète « l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, [...] ici gala de l'intime¹⁰² ». Au cœur de ce théâtre bivalent, celui de l'intime et celui du tisonnier ardent, donc de la fulgurance et de

¹⁰⁰ À propos des références explicites qu'il fait à certains auteurs lui étant chers, Bouchard affirme, toujours dans la causerie écrite qu'il accorde à José Morel Cinq-Mars, qu'il « 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 [Mallarmé] y annonce 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 » (Hervé Bouchard, « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 24 mai 2014). Toutefois, cette filiation assumée ne va pas sans un détournement et une réappropriation, procédés caractéristiques de l'écriture de Bouchard. Il s'en explique d'ailleurs ainsi, considérant d'abord et avant tout les textes de Mallarmé dans leur potentiel de renversement : « C'est important de connaître les grands textes, ne serait-ce que pour les trahir, pour les faire mentir, se les approprier. Mais le dialogue avec les textes d'une certaine manière vise à renverser les choses comme si un lecteur, lisant Mallarmé, se disait : Ça ressemble à Hervé Bouchard. » (Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain, op. cit.*, p. 113.) Car l'écrivain, écrit encore Bouchard, « n'est pas là pour préserver quoi que ce soit. Ni les traditions, ni la mémoire, ni la langue ni la morale ni rien [...] L'affaire c'est de raconter, de parler » (*ibid.*, p. 108).

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 220.

¹⁰² *Ibid.*

l'intensité, de la brûlure, se manifeste ici l'art unique, hurlant, d'une énonciation performative qui, déchirant le voile utilitaire de la langue, déjoue et remanie ses codes réifiés et, ce faisant, déploie, à partir de l'œuvre et en son centre, une parole nouvelle, *in-ouïe*, apte à fonder le réel, à le réengendrer; parole qui ne nécessite aucun commentaire extérieur – « ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmiera » – pour prendre forme, prendre corps – corps de l'acteur, corps du texte –, faire lumière sur la scène. Bouchard ne pourrait être plus clair quant à son adhésion totale à cette conception mallarméenne du théâtre alors qu'il écrit, dans les derniers mots de la première didascalie – indices cascalons – de *Parents et amis* que l'« on entre dans l'art tisonné des démonstrations hurlées où énoncer signifie produire le théâtre où la scène est crayonnée. La crayonne fait l'éclat d'un instant un miracle crayonné, c'est sa lumineuse évidence, hors d'elle et pourtant » (*PA*, p. 12). Le miracle crayonné, c'est le texte et la forme unique dessinée par celui-ci, énonciation fulgurante d'une parole inattendue, improbable – et pourtant, l'œuvre est là –, intrinsèquement lumineuse en raison de sa capacité de surgissement – apparaissent ici l'espace, le corps, le temps et la matière – et de renouvellement de la langue, capable à elle seule de *produire* le théâtre où le drame prendra place.

Mais où a-t-il lieu, justement, ce théâtre, le théâtre de *Parents et amis* qui, nous l'avons vu, se révèle être un texte chevauchant les genres et détournant leurs codes? Où donc situer les planches de la scène, le lieu du devenir scénique de cette œuvre? Mallarmé continue à nous offrir matière à méditer cette question alors qu'il écrit, toujours dans *Crayonné au théâtre*, que :

La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène. À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes¹⁰³.

Le point de vue de Mallarmé tient au fait que tout texte dramatique peut être joué individuellement par chacun des spectateurs, dans sa tête – théâtre mental au cœur duquel, nous le verrons sous peu avec Novarina, le rôle de l'acteur demande à être redéfini. Dans un article intitulé « Why Go to the Theater » où elle dépeint avec acuité l'ambivalence

¹⁰³ *Ibid.*, p. 242.

fondamentale¹⁰⁴ qu'entretenait Mallarmé avec la production et la critique théâtrales de son époque, Evelyn Gould souligne entre autres que l'une des fonctions de cette ambivalence a été de produire une conception moderne de la lecture où le spectateur, que l'on avait de tout temps considéré comme unifié, devient double, voire schizophrénique – ou acrobate –, capable de distanciation dans l'acte même de l'interprétation : « *The similarity of reading and attending a dance or a mime performance relates clearly to the observer's capacity for mental acrobatics [...] With his intrinsic capacity to play multiple roles, the spectator can become both the spectator and the actor on his own personal stage*¹⁰⁵. » Dans un renversement qui implique l'acceptation d'un devenir scénique intime et propre à chacun, les rôles s'inversent, ou s'intensifient, permettant au spectateur mallarméen de lui-même devenir l'acteur de son propre théâtre, faisant ainsi basculer la frontière du quatrième mur et du pacte de fiction et de distanciation que signait celle-ci. Chez Mallarmé, le théâtre, à défaut d'être un lieu concret où déployer, à chaque représentation, le mystère de la parole et les résistances que supposent l'appréhension de la vie¹⁰⁶, pénètre le corps du spectateur – apte à se le « jouer

¹⁰⁴ Cette ambivalence, Evelyn Gould la résume ainsi : « *For the aristocratic idealist, the question translates into, "Why bother going?" but for the poet philosopher, the question becomes "What compels us to go?" [...] There is a distinction, as such, between the poet's disdain for the merely communicative function of the language of the theater reviewer and his interest in exploiting the poetic value of language in a performance which may repeat the "essential principles" of theatrical.* » (Evelyn Gould, « Why Go to the Theater », *Journal of Dramatic Theory and Criticism* [Université du Kansas], automne 1987, p. 69.) « Pour l'aristocrate idéaliste [Mallarmé], la question qui se pose est "Pourquoi se soucier d'aller [au théâtre]?", mais pour le poète philosophe, cette question devient "Qu'est-ce qui nous pousse à y aller?" [...] Il y a une distinction entre le mépris du poète pour la simple fonction communicative du langage du critique de théâtre et son intérêt pour l'exploitation de la valeur poétique du langage dans une performance qui pourrait reprendre les "principes essentiels" de la théâtralité. » (Nous traduisons.) Les textes de *Crayonné au théâtre* développent une vision exigeante de ce à quoi pourrait ressembler le théâtre; loin d'être un simple divertissement ou un lieu de rencontres mondaines, le théâtre devrait, à chaque occasion, selon Mallarmé, nous rappeler le mystère de la langue et, ce faisant, « obliger le critique de théâtre à investir un style "plus créatif, plus poétique" » (*ibid.*; nous traduisons).

¹⁰⁵ « La similarité existant entre l'acte de lire et celui d'assister à une performance de mime ou de théâtre renvoie clairement à cette capacité qu'a l'observateur d'effectuer des acrobaties mentales [...] Avec sa capacité intrinsèque à jouer des rôles multiples, le spectateur peut devenir à la fois le spectateur et l'acteur de son propre théâtre intérieur. » (*Ibid.*, p. 72. Nous traduisons.)

¹⁰⁶ Il n'existe, pour Mallarmé, qu'un drame unique, « celui de l'esprit en butte aux contingences de la vie » (Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 222). Ainsi, la condition humaine représente-t-elle un « itinéraire d'épreuves et de souffrances » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 101) qu'il est nécessaire, dans la définition du drame

en dedans » – et y installe sa scène, créant ainsi un brouillage, mais surtout une osmose entre le rôle de l'acteur, du personnage de fiction et du spectateur de chair.

N'est-ce pas exactement un devenir scénique qui s'opère dans l'espace du lecteur, sur la scène de son propre théâtre, et que commande le texte de *Parents et amis* quand il se conclut par une liste de cinq pages énumérant tous les figurants de la pièce, figurants n'étant apparus nulle part auparavant dans le texte et n'ayant joué rien d'autre, apprend-on, que le rôle de leur vie?

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, Valérie Privé, pâtissière à tôle noircie [...] 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*, p. 233)

Que signifie cette litanie, nouvelle liste de noms donnant l'impression qu'elle pourrait s'étendre indéfiniment¹⁰⁷, nommant ainsi tout un chacun, assignant surtout tout un chacun à un rôle bien précis? En nous ramenant, à travers ces nominations et ces métiers ordinaires, à une concrétude qu'il s'était jusqu'alors toujours appliqué à détourner, le texte déploie un mécanisme narratif venant encore une fois exacerber la tension entre singularité et universalité, en posant inévitablement les questions suivantes : *et toi, lecteur, quel aura été le rôle de ta vie? Comment l'auras-tu raconté? Comment l'auras-tu joué?* Voilà donc que la convocation lancée par le titre acquiert une tout autre dimension alors qu'elle nous convie intimement à assister à une représentation singulière, celle du rôle de notre vie. Si, au départ, nous étions les lecteurs, voire les spectateurs de *Parents et amis* – tel était, du moins, ce que le pacte de lecture, déjà complexe, sous-entendait –, voilà que cette liste finale nous invite à

mallarméen, de tenter d'exposer dans sa globalité plutôt que dans l'anecdotique d'une seule de ses manifestations.

¹⁰⁷ La liste finale énumère en effet 122 figurants, nombre auquel ne correspondent pas les indications précédemment données par le texte. Si la didascalie du premier tableau affirme que « les figurants du défilé initial sont une quarantaine environ » (*PA*, p. 12), la didascalie du troisième tableau, quant à elle, indique qu'ils sont une centaine. L'inadéquation entre ce qu'indiquent les didascalies et le nombre de figurants nommés dans la liste finale laisse présager un monde ouvert où tous pourraient, s'ils le désiraient, passer les auditions, envisager cette figuration.

en être également les figurants, voire les acteurs, et affirme que nous possédons aussi une histoire que nous avons vécue et n'aurions pu vivre ailleurs; il ne suffirait que d'une variation d'éclairage – une autre scène crayonnée – pour *assister* à ces différents épisodes, dépositaires de paroles autres¹⁰⁸.

Apparaît ici l'idée d'un acteur polyphonique, capable, sinon d'entendre et d'incarner différentes voix, au moins de reconnaître leurs potentialités, moins préoccupé par la teneur de son dire – il raconte ce que tout le monde vit – que par la manière dont il dit, les modalités de son énonciation fondant toute la singularité de son acte. Valère Novarina, dans *Le théâtre des paroles*, s'inscrit lui aussi dans une filiation théâtrale mallarméenne en donnant une place prépondérante à la fulgurance de l'énonciation alors qu'il définit ainsi le rôle de l'acteur :

Quoi, quoi, quoi? Pourquoi on est acteur, hein? On est acteur parce qu'on ne s'habitue pas à vivre dans le corps imposé, dans le sexe imposé. Chaque corps d'acteur c'est une menace, à prendre au sérieux, pour l'ordre dicté au corps, pour l'état sexué; et si on se retrouve un jour dans le théâtre c'est parce qu'il y a quelque chose qu'on a pas supporté [*sic*]. Dans chaque acteur il y a, qui veut parler, quelque chose comme du corps nouveau. Une autre économie du corps qui s'avance, qui pousse l'ancienne imposée¹⁰⁹.

Chez Novarina, l'acteur n'est plus nécessairement celui qui se costume, se maquille et monte sur les planches du théâtre afin d'*entrer dans la peau* d'un personnage, mais bien celui qui refuse d'habiter un corps sans remettre en question les modalités de cette habitation et les

¹⁰⁸ À cet égard, notons la présence de personnages génériques, soit les orphelins et les sœurs de la veuve, qui ne sont nommés que par des chiffres et très peu différenciés les uns et les unes des autres, sinon que par la maladie mentale de l'orphelin numéro deux et le suicide du numéro six. D'une certaine manière, la veuve pourrait elle aussi être considérée comme un personnage générique, dans la mesure où, manchée, elle n'est certainement pas la première ni la dernière femme à qui les « bras tomberont » lors de la mort soudaine du mari ou du conjoint. Toujours dans sa *Poétique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac affirme que le personnage générique présent dans le drame moderne permet de « rendre compte à lui seul, sinon de toute l'espèce, du moins de la condition humaine dans une contrée, culturellement située, de la planète » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 200), facilitant ainsi l'identification du spectateur au personnage. Sarrazac nomme ce phénomène le passage au neutre du personnage, à condition « de ne pas considérer le neutre comme une annulation des possibles, mais au contraire comme la sortie d'un système binaire [psychologie\personnage] qui limite les possibles » (*ibid.*, p. 201). Le principe même du personnage générique sous-tend donc l'idée d'un corps où peut se cristalliser une multiplicité des manières de raconter qui, mêmes si elles ne sont que potentielles, affleurent virtuellement dans le texte, porteuses de ces histoires banales, ces riens que vous n'auriez pu vivre ailleurs ni dire autrement.

¹⁰⁹ Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 26.

possibilités résurrectionnelles qu'offre à ce dernier l'exercice de la parole : « Toute vraie parole consiste, non à délivrer un message, mais d'abord à se délivrer soi-même en parlant. Celui qui parle ne s'exprime pas, il renaît¹¹⁰. » C'est une habitation singulière et privilégiée du corps par la parole que revendique l'acteur novarinien, s'inscrivant, par le potentiel de ses renaissances et réinventions multiples, à l'encontre de tout processus d'uniformisation modélisée ou de marchandisation des corps – « une menace pour tout ordre fixe que l'on voudrait [leur] dicter ». Il est « "acteur d'intensité" par opposition à cet "acteur d'intention" qu'est le comédien : l'acteur est le foyer du spectacle dont il assume l'entière visibilité¹¹¹ », il est celui qui, par le souffle, porte une attention intensifiée au passage de la parole dans son corps et, en ce sens, y construit une clarté, une manière d'appréhender ou d'approcher la source de cette parole sans jamais atteindre à celle-ci : « Celui qui nous parle vraiment, peut-être qu'il nous informe un peu sur lui et le monde, mais il y a surtout, au centre invisible de sa parole, l'étonnement d'avoir des mots¹¹² »; devenir acteur, ici, ne relève plus seulement d'une technique de jeu ou d'un métier, mais aussi, et surtout, d'une manière d'être au monde et de parler dans le monde; d'un *ethos*. C'est à cet *ethos* et à l'authenticité qu'il implique que s'intéresse l'écriture de Bouchard, car, écrit ce dernier, « c'est ça qu'on veut entendre, la parole. L'être humain, pas seulement le spectateur, est toujours disposé à entendre quelqu'un parler. Il n'y a rien qui nous fascine plus que quelqu'un qui parle, un corps habité qui dit quelque chose, dont on a l'impression que c'est pour vrai¹¹³ ».

À travers l'intrigante liste finale qui lui tient lieu de conclusion, le texte de *Parents et amis* intime à chaque lecteur de se tourner vers son *ethos* d'acteur, c'est-à-dire d'entrevoir la possibilité singulière de dessiner le rôle de sa vie à l'aune de sa propre parole, de reconnaître que l'être humain, qu'il le veuille ou non, est irrémédiablement « pris par le dire¹¹⁴ », énoncé

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹¹¹ Olivier Dubouclez, « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale, études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2005, p. 51.

¹¹² Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 163.

¹¹³ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

le définissant au plus près de sa condition d'être parlant. Car l'acteur, chez Bouchard, n'est rien d'autre que celui qui, reconnaissant cette emprise du dire et la part d'assujettissement qu'elle suppose, « joue à être et, jouant, conte sa vie¹¹⁵ ». Et si l'on tient compte du fait « qu'il faut être pour jouer, et il faut jouer pour être¹¹⁶ », on réalise rapidement que le jeu n'est plus seulement théâtral ou fictionnel, mais qu'il englobe *toute-la-vie* – son théâtre et sa fiction –, de ses scénarios les plus banals à ses instants les plus graves, et que nous sommes tous, d'une certaine manière, des acteurs en latence, aptes à entrer dans le rôle qu'est celui de conter notre vie en assumant le caractère fondateur de notre parole. Ainsi, en alliant le devenir scénique intime et le théâtre mental esquissé par l'exigence de la pensée de Mallarmé à l'*ethos* novarinien de l'acteur, le texte de Bouchard permet, dans une vertigineuse réactualisation du *theatrum mundi*, de concevoir une définition du rôle de sa vie échappant à tout barème quantitatif de réussite et de performance – professionnelle, sociale, familiale, économique –, car portant plutôt une attention accrue aux modalités selon lesquelles la parole – « laquelle est sans mesure¹¹⁷ » – traverse et nécessite le corps, signant de ce fait son habitation singulière, lieu de la subjectivité.

Plus encore, la liste finale de *Parents et amis* nous apprend de manière précise le rôle d'« Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à carnet »; écrivain, donc. Chez Bouchard, le rôle de sa vie *s'écrit*, c'est-à-dire qu'il demande – appelle – à prendre forme esthétiquement, littérairement; il devient, nous le verrons, l'*ethos* de celui qui brouille l'écart, érode la frontière entre réalité et fiction, frontière se révélant d'ailleurs illusoire au sein d'une définition de l'écriture littéraire se voulant « un espace d'invention et de libertés absolues¹¹⁸ ». Ni un écho, ni une imitation, ni un leurre, l'écriture littéraire est ici, rappelons-le, « l'expression de la parole vivante de l'homme¹¹⁹ », c'est-à-dire une manière d'appréhender celle-ci à partir de l'altérité inhérente à son surgissement chez le sujet, « cet

¹¹⁵ Hervé Bouchard, « Abrasifs », *Liberté* (Montréal), n° 277, septembre 2007, p. 91.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁷ Hervé Bouchard, « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 9 février 2015.

¹¹⁸ *Ibid.*, consulté le 4 août 2014.

¹¹⁹ *Ibid.*, consulté le 9 février 2015.

étonnement d’avoir des mots », dirait Valère Novarina. 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’acteur : « Je suis l’interprète de tous mes personnages et de tout ce qui est dit », écrit Bouchard à ce sujet. « Je les joue. Il n’y a pas de différence entre le travail du comédien et le travail de l’écrivain, au sens où il doit incarner toutes les voix¹²⁰. » À cet égard, Daniel Canty propose une réflexion intéressante quant à l’assomption d’un tel rôle : « Si on assume le “rôle de sa vie”, on ne peut pas être un imposteur. Cette expression rythme comme une incantation le long générique de *Parents et amis*, affirmant la solidarité du citoyen à ses semblables, en fiction comme en réalité¹²¹. » La question de l’imposture est vitale dans l’écriture de l’auteur saguenéen, qui signe tous ses écrits sous le nom d’« Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière », ne nous laissant pas oublier le rapport très concret qu’il entretient avec le territoire, espace tangible permettant d’établir un chemin de traverse entre la fiction et la réalité¹²². Au cœur de

¹²⁰ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l’écrivain*, *op. cit.*, p. 81. Apparaît ici un écho au *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, proposition au cœur de laquelle l’acteur – d’intensité – se doit de n’être rien afin de pouvoir être tout, de ne pas se soumettre à l’émotion que commande la spécificité d’un certain rôle – acteur d’intention –, mais bien à l’exigence de la parole que porte ce même rôle – jouer d’intelligence plutôt que jouer d’âme –, traçant ici en filigrane ce que deviendra le rôle de l’acteur chez Novarina : « L’acteur n’exécute pas mais s’exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s’décompose le corps civil maintenu en ordre. » (Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 24.)

¹²¹ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 66.

¹²² La ville d’Arvida, située au Saguenay–Lac-Saint-Jean, est le lieu repérable où se déroule le drame de *Parents et amis*, même si son centre-ville devient, sous la plume de Bouchard, « le centre-mort d’Arvirond » (*PA*, p. 83) et que le carré Davis se change subtilement en « carré Darvis » (*PA*, p. 83). À cet égard, Bouchard s’exprime ainsi : « C’est comme s’il y avait une sorte de contradiction entre l’aspect travaillé de l’écriture et son rapport concret, disons, avec le réel. Je n’en vois pas. Le lieu, je l’habite. Et on peut dire aussi, à l’inverse, que je suis habité par lui. Je n’ai pas le souci de décrire le lieu afin qu’il soit vu, ni celui de le décrire sur le plan documentaire, à des fins de conservation, pour en garder la mémoire [...] Le lieu prend place dans l’écriture comme une évidence, une donnée jamais remise en question et dont l’importance est indiscutable. On pourrait aussi dire que le lieu est occupé par l’écriture, au sens où celle-ci en fait la conquête. Ainsi, elle le transforme, elle le déguise. Elle le charge d’émotion, elle en fait un théâtre. Car le lieu, je ne sais pas, ce n’est pas un décor. C’est la matière. C’est l’endroit où ça se passe. » (Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le*

ce territoire qu'il partage d'emblée avec l'autre, le concitoyen, son semblable, Bouchard devient solidaire, à travers le *drame-de-la-vie* qu'il met en scène et dont il se fait conjointement le démiurge et l'acteur, de la veuve et de ses orphelins, de tous les figurants du générique ainsi que de nous, lecteurs, laissant ainsi poindre, au sein de cette communauté de sympathies, la multiplicité des *devenir-acteurs* – paroles muettes *en puissance*, au sens deleuzien du terme, c'est-à-dire à *effectuer* – dont les *à-venir* hantent l'œuvre de *Parents et amis*. En s'inscrivant lui-même sur cette liste, voilà que Bouchard devient lui aussi le plus banal des figurants, celui qui se fond dans la masse et ne revendique aucune autorité sur son texte, « celui qu'on ne voit pas » (*PA*, p. 167); cela n'étonne en rien puisque ce dernier affirme travailler très fort, en tant qu'écrivain, « à sa propre disparition¹²³ », afin de laisser toute la place à la parole et aux diverses incarnations qu'elle trouve chez ses personnages, et d'ainsi parvenir, à l'instar de l'acteur novarinien, à n'être rien sinon qu'un *porteur* capable de soutenir et déployer les engendremens créés par celle-ci à même l'écriture.

Nulle tour d'ivoire pour l'écrivain, nulle idéalisation de l'écriture comme geste pur, inspiré ou plus grand que nature, mais une solidarité de l'auteur avec ses semblables; « rien de plus domestique qu'un crayon de lumière donnant vie à la poussière » (*PA*, p. 45), nous apprend d'ailleurs la didascalie du deuxième tableau, insistant sur l'intérêt obstiné que portent tous les textes de Bouchard au quotidien le plus banal¹²⁴, à ces moments que nous aurions tous pu vivre. Se profile ici une volonté de *dire par l'écriture*, au moyen de celle-ci, cette *in-signifiance* de l'ordinaire sans toutefois en faire un thème du texte, mais bien le *leitmotiv* de celui-ci. Quoique travaillée avec le souci d'un orfèvre, l'écriture de *Parents et*

paradoxe de l'écrivain, op. cit., p. 67-68.) Aucun écart n'est ici revendiqué entre la concrétude du territoire et le détournement que lui fait subir le texte de *Parents et amis*. Apparaît ainsi une posture d'écrivain ne reconnaissant aucune distance entre l'œuvre et la vie, toutes deux parties prenantes de la « réalité » humaine. Le texte s'ancre dans un territoire concret, la ville d'Arvida, transformée, déguisée par le texte sans pour autant perdre son statut de « vraie ville » au sein de celui-ci, les forts indices référentiels ne nous laissant pas oublier la concrétude de son existence et de sa géographie.

¹²³ Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », *op. cit.*, consulté le 2 juin 2014.

¹²⁴ Les trois autres livres de Bouchard mettent eux aussi en scène des personnages ordinaires et des situations communes que l'auteur cherche, d'une certaine manière, à tirer du cliché de leur banalité en rappelant que le spectaculaire peut être trompeur et que chaque instant, aussi futile soit-il, peut acquérir le statut d'événement unique si l'on tient compte de la manière dont il est dit, parlé, raconté.

amis, tente, comme l'affirme son auteur – « rien de plus domestique » –, de ne pas alambiquer la parole de ses personnages au cours de son *encrage*, d'offrir le moins de médiatisation possible entre la fulgurance de celle-ci et le déploiement du texte : « C'est la tentative de dire les choses directement, immédiatement », écrit Bouchard. « Il n'y a pas de temps à perdre, pas de préambule à faire, pas d'atmosphère à créer pour établir quoi que ce soit de propice à l'action. De toute façon, il n'y a pas d'action, au sens où on entend ce terme habituellement¹²⁵. » Il est vrai que, dès les premiers mots de *Parents et amis*, le lecteur comprend rapidement que le drame a déjà eu lieu, que la mort du père est déjà advenue – « le mari Beaumont, il le dit couché mort au centre et il est couché mort au centre » (*PA*, p. 11) –, et que les unités de temps et d'action théâtrales aristotélo-hégéliennes ne font plus loi sur les planches de ce théâtre nouveau genre. « [P]lutôt que de jouer l'action, les personnages la racontent, toujours¹²⁶ », écrit à ce sujet Audrey Camus, cernant ainsi avec précision l'une des ambitions premières du texte, celle de faire de la parole, en soi, une action, un événement.

Cela dit, il s'agit maintenant de s'attarder aux modalités de ce *racontage*, car si l'expérience de la mort de l'autre structure toute l'entreprise narrative de *Parents et amis*, c'est la relation que les divers personnages entretiennent avec la parole engendrée par cette expérience qui devient l'enjeu principal de l'écriture, permettant ainsi de lire le texte comme un véritable drame de la parole. Qu'elle soit manquante, prolixe ou dérangeante, la parole, dans *Parents et amis*, est ce qui *pose problème* pour tous les protagonistes, et c'est pourquoi il est impératif de maintenant s'intéresser aux diverses modalités de son énonciation. Qu'il s'agisse de la perte de repères des orphelins face au langage, de l'appel de la voix des morts entendu et transmis par la veuve Manchée ou de ce dire qui excède le corps de l'orphelin de père numéro six, la parole préoccupe autant la matérialité du texte que les personnages. L'expérience de la mort de l'autre met en procès – ébranle ou intensifie – le rapport à la parole de ces derniers, dessinant ainsi, nous le verrons, le lieu de l'*à-venir* du texte et des sujets qui parlent en son sein.

¹²⁵ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁶ Audrey Camus, « "Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée" : la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard », *op. cit.*, p. 139.

VIVRE EN APPAUVRIS DU LANGAGE : LES ORPHELINS DE PÈRE ET LA DÉLIAISON DU SENS

*Mon père est mort. On ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons*¹²⁷.

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO DEUX

« Parler est un drame¹²⁸ », nous dit Valère Novarina, toujours dans *Le théâtre des paroles*, faisant ici référence à la part d'altérité que revêt la parole pour l'être humain, et qui provient du statut paradoxal de cette dernière : entre l'événement d'un *dire* permettant d'entrer en contact et d'interagir avec le monde qui nous entoure et la fonction d'abord et avant tout séparatrice qu'incarne l'entrée dans le langage pour tout sujet, la parole, chez Novarina, habite la fissure :

Je ne sais pas pourquoi la parole était faite mais certainement pas pour être un jour descendue dans les corps. Tout le scandale, toute la catastrophe vient de là : de la mise en chair de la parole. Elle nous est tombée par fatal accident. La Viande et le Verbe auraient dû vivre dans deux mondes séparés. Mais quelque chose est survenu qui a divisé la chair en deux, et qui nous a plongés dans l'état sexué, qui est un état de séparation. On ne parlerait pas s'il n'y avait pas eu d'abord séparation¹²⁹.

C'est un étrangeté, un scandale ressenti face à la parole faite chair – « tombée par fatal accident » – dont parle ici l'essayiste; parler nous sépare de nous-mêmes et de notre environnement, signe notre position d'inadéquation par rapport à celui-ci tout en nous permettant d'y appartenir. Nous n'avons pas choisi la parole, elle nous est *tombée dessus*; étrangère, celle-ci nous fonde et nous traverse pourtant de manière inéluctable, nécessitant contradictoirement un assujettissement et une résistance nécessaires à l'apparition d'une voix – chaîne, maillage composé de mots choisis, élus par le sujet. C'est à une véritable rencontre avec la part indomptable de la parole menant à un travail dans et contre la langue à laquelle

¹²⁷ *PA*, p. 19.

¹²⁸ Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 163.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 130.

nous convie la reconnaissance du *drame de la parole* novarinien, drame au cœur duquel nous sommes tous acteurs, comédiens sciés, sujets parlants.

Le drame de la parole venant de cette séparation, nous le vivons tous les jours, mais n'en avons que rarement conscience, davantage préoccupés par la fonction phatique de la langue, sa faculté à communiquer un message de manière rentable, rapide et efficace. « Ainsi la parole qui se terre », écrit à ce sujet Renée Gagnon, « nous oublions sa présence, sa portée, jusqu'à ce qu'elle devienne un presque-silence. Un murmure qui ne nous parvient plus qu'au ralenti et que nous ne nous donnons plus la peine de percevoir¹³⁰. » Certains événements, toutefois, nous extirpent de ce presque-silence, de ce murmure, en nous rappelant brusquement à la part d'étrangeté inhérente à notre propre parole, cette chose dont se préoccupe l'acteur novarinien : l'« étonnement d'avoir des mots ». La mort de l'autre est à cet égard exemplaire par la coupure radicale et immédiate qu'elle instaure entre présence et absence, et par la nécessité de nommer l'*impensable* inhérent à cette discontinuité radicale afin de perpétuer l'ordre symbolique. Dans un article intitulé « Fonder le symbolique? Sur la mort et la loi », Olivier Clain écrit qu'« il existe un savoir de la mort. Le réel de sa propre mort, nulle subjectivité n'y peut certes accéder. Mais pour autant qu'[il] est nommé par la langue et pris en charge par la culture, il est *su* par les autres¹³¹ ». Mais avant d'accéder à ce savoir, l'un doit prendre la mesure du trou dans le symbolique creusé par la mort de l'autre, événement qui, d'abord, signe le surgissement d'un réel non symbolisable et prive de mots le sujet qui en fait l'expérience. Trou dans le symbolique qui devra être envisagé sous peine de s'y engouffrer nous aussi, vivants; trou dans le symbolique qui devra être reconnu et nommé pour être envisageable; on touche ici, selon le philosophe français Henri Gouhier, à l'essence du dramatique :

Il y a tragédie par la présence d'une transcendance; il y a drame par la présence de la mort
 [...] Il n'y a qu'une expérience véritable, celle de mon attitude devant la mort de l'autre [...]
 La signification dramatique de la mort est déchiffrée ici à travers des réactions

¹³⁰ Renée Gagnon, « Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme », *op. cit.*, f. 108.

¹³¹ Olivier Clain, « Fonder le symbolique? Sur la mort et la loi », dans Paul-Laurent Assoun et Markos Zafirooulos (dir.), *Actualités de la fonction symbolique*, Paris, Anthropos, 2007, p. 46; l'auteur souligne.

indépendantes des interprétations religieuses ou métaphysiques sur son au-delà. Ce qui intéresse la définition du dramatique, c'est, devant la mort, cette philosophie des gens qui ne font pas de philosophie ou des philosophes en tant qu'ils ne pensent pas encore selon leur philosophie¹³².

Ainsi, l'« expérience véritable » et intense de la mort de l'autre serait le point trou, le creux d'où peut émerger une parole sans fard, authentique, qui, dévoilant le sujet à lui-même, le rend apte à prendre acte de sa présence au monde, ne serait-ce que pour un instant. Cette parole habite chaque sujet; elle est cette « philosophie des gens qui ne font pas de philosophie » et c'est là, nous dit Gouhier, que se situe l'enjeu dramatique, à la paradoxale croisée des chemins entre l'expérience de la mort de l'autre – qui laisse sans voix, qui tétanise – et la nécessité qu'ont les humains de tisser un sens autour de l'*impensable*¹³³ de cette expérience – *comment raconter cette perte radicale, comment parler – me parler – de cette disparition de l'être?* Dans cette optique, Bouchard s'inscrit dans une relation de filiation et de continuité avec Gouhier – ami également convié à assister au drame des Beaumont – alors qu'il affirme, commentant le drame vécu par les personnages de *Parents et amis*,

[qu']il reste que l'événement de la mort exclut la personne du mort, et c'est la vie qui se défait et se refait. On se fait des contes après s'être tous éloignés. On revient et on parle. On raconte toutes sortes de banalités [...] C'est un événement qui prive de mots. C'est du même ordre que les choses dont on ne parle pas. La mort est aussi l'événement qui refuse tout faux-semblant. On ne peut pas faire semblant de mourir; on ne peut pas jouer quand on meurt. Et ça, ça m'intéresse. Non pas que je veuille essayer de trouver la mort la plus authentique ou l'événement de la mort à donner à entendre sur le plan documentaire le plus

¹³² Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991, p. 69 et 89. « Oui, on meurt beaucoup dans les tragédies », ajoute Gouhier, « mais ce n'est pas pour cela qu'elles sont tragiques » (*ibid.*, p. 69), assignant de ce fait à l'événement tragique le rôle de signifier une transcendance.

¹³³ Sur cet impensable de la mort, Henri Gouhier écrit : « Quand la mort arrive, nous avons le sentiment qu'elle aurait pu ne pas être : là est le paradoxe d'un inévitable qui prend toujours l'apparence de l'accidentel. Quand la mort arrive, nous avons le sentiment qu'elle aurait dû ne pas être : là est le paradoxe d'un inévitable qui prend toujours l'apparence d'une fraude. Double paradoxe signifiant que nous ne reconnaissons à la mort ni nécessité ni légitimité. Pourquoi ce double paradoxe? Sans doute parce que, spontanément, nous rapportons la mort à un sujet personnel qui, en tant que tel, ne laisse apparaître aucune raison de ne plus être. » (*Ibid.*, p. 77.)

vrai possible. Mais étant donné que c'est le lieu de l'authenticité imparable, c'est aussi le lieu de la parole la plus vraie¹³⁴.

La mort du père a créé une onde de choc au cœur de la structure familiale des Beaumont : « celui qui avait pour charge de nous organiser n'est plus là, alors il faut le faire nous-mêmes¹³⁵ », affirme à cet égard Bouchard alors qu'il décrit, ancré dans un rapport de solidarité à ses personnages accentué par l'utilisation du pronom personnel *nous*, la nécessaire réorganisation langagière – « qui refuse tout faux-semblant » – que doivent accomplir les orphelins de père et la veuve Manchée afin d'arriver à dire cette mort et à en construire le sens *pour la suite du monde* – « c'est la vie qui se défait et se refait ».

C'est que la mort du père Beaumont a rompu, chez la veuve et les orphelins, un ordre de la parole qui, quoique différent pour l'épouse que pour les fils, organisait jadis leur monde, trouant ainsi le tissu de leur réalité, le déchirant : « Après quoi j'ai couru encore jusqu'à perdre le trou et après je suis rentré chez nous et *ce n'était pas l'ordre* » (*PA*, p. 39; nous soulignons), nous dit en ce sens l'orphelin numéro cinq après avoir appris la mauvaise nouvelle. « On est après » (*PA*, p. 19), affirme aussi le numéro un, nous instruisant ainsi sur la temporalité posthume qu'a instauré la mort du père, temps de l'« après » où l'ordre des choses est forcément bouleversé par l'extinction de cette parole qui rythmait leur vie :

Mon père Beaumont se mettait en rage quand il en voyait un traverser la cuisine en passant par-dessus la table. Il se mettait en rage pour toutes sortes de raisons, mais depuis qu'on avait un lave-vaisselle¹³⁶ il en avait une de plus. Ça ne sera plus pareil dans la maison, de ne plus entendre mon père Beaumont nous crier après. (*PA*, p. 29)

¹³⁴ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 94-95.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 94. Qu'elle porte le nom de « Mailloux père » (*Mailloux, histoires de novembre et de juin*), de « père Bouillon » (*Harvey, comment je suis devenu invisible*), de « grand chef montreur des choses » (*Numéro six*) ou de « père Beaumont » (*Parents et amis*), la figure du père est omniprésente dans l'écriture de Bouchard; elle structure l'univers des jeunes protagonistes mis en scène – des garçons, uniquement – et sa disparition se fait toujours le gage de graves bouleversements, qu'ils soient langagiers ou corporels; ainsi le petit Harvey de la bande dessinée commence-t-il à devenir invisible au moment où se ferme la tombe de son père au salon funéraire.

¹³⁶ Le lave-vaisselle est problématique dans cette cuisine, puisqu'il la divise lorsqu'il fonctionne, branché à l'évier. Dans l'un de ses longs monologues qui composent le deuxième tableau, la veuve Manchée décrit ainsi cette cuisine qui semble bien peu commode pour les tâches domestiques et la vie quotidienne : « Regardez la table, elle a que trente pouces de large et c'est encore trop, on peut pas

Avec la mort de ce père qui « sacrait après » (*PA*, p. 17) ses fils et la disparition de sa parole autoritaire, voire colérique, dépositaire de l'ordre familial des Beaumont, « c'est tout le symbolique qui s'en trouve ébranlé, voire dispersé, les signifiants de son nom [celui du père] se trouvant expulsés à la manière d'une charge explosive loin de son cadavre désormais énigmatique¹³⁷ ». Stupéfaits par cette « déflagration » sémantique, les orphelins se rendent bien compte que le père ne leur criera plus après et que, dans cette optique, rien « ne sera plus pareil dans la maison »; il faudra se réorganiser, histoire de réintégrer la texture temporelle de cet « après » au cours normal des jours. Mais cette réorganisation ne sera pas une mince tâche dans la mesure où le rapport des orphelins à la parole se trouve modulé par ce trou dans l'ordre symbolique qu'a creusé en mourant le père Beaumont, modulation qu'ils ressentent comme un infléchissement du sens et un appauvrissement de la langue. En effet, les représentants du père qui, jadis, structuraient le réel de leur cellule familiale, perdent toute signification, comme en témoigne ici – presque naïvement – l'orphelin de père numéro un :

Quand son char était là, on savait qu'il était là. Quand son char n'était pas là, on savait qu'il n'était pas là. Mais là, son char n'est pas là et il n'est pas là, mais son char aurait beau être là, lui, il ne sera plus là. Le char du père Beaumont ne voudra plus rien dire. (*PA*, p. 20)

Le char du père Beaumont, ancien représentant de la présence ou de l'absence de ce dernier à la maison, s'est transformé, dans la langue des fils, en un signifiant plein et blanc au centre duquel le sens ne peut plus se cristalliser – « le char du père Beaumont ne voudra plus rien dire ». L'automobile aura beau être stationnée dans l'entrée du domicile, elle ne sera plus gage de la présence du père – mais que pourra-t-elle donc signifier alors? Que pourront bien faire les orphelins de ce représentant vide et de ce signifiant flottant désormais délié de toute notion de présence ou d'absence? C'est un réapprovisionnement de la parole qu'a commandée la mort du père, disparition ayant causé, comme en atteste encore le numéro un, un étrangeté des orphelins vis-à-vis le langage :

circuler nulle part à l'alentour, elle est comme un billard dans une chambre de bain. 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*, p. 77-78)

¹³⁷ Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 37.

Quand ils sont remontés [les brancardiers], ç'a été, non. Ç'a été, non, ça n'a pas été. Je ne sais pas ce qui a été. Ç'a été impossible de parler. Et pourtant tout le monde on s'est senti en nuées pleines de paroles, la lumière a comme viré comme, et comme elle virait les mots qu'on avait cru connaître se sont mis à flotter en groupes, ça nous les rendait étrangers, pas moyen d'en prononcer un, ç'a été impossible de continuer à être, voilà le sentiment qui pendait dans la place, le sentiment qu'il y avait de tous bords tous côtés, dans le temps nul d'un commencement fini. J'ai des images mais toujours pas de mots pour les légèrer¹³⁸.
(PA, p. 32)

Catapultés dans ce « temps nul d'un commencement fini », les cinq garçons se voient incapables d'appréhender le sens de l'expérience de la mort du père, qui défait et délie leur rapport à la langue – l'appauvrit; « les mots qu'on avait cru connaître se sont mis à flotter en groupes, ça nous les rendait étrangers ». Les orphelins, saisis par cette perte – « nous étions dans la stupeur » (PA, p. 34) –, ont l'impression d'une brèche dans la chaîne symbolique, d'un éloignement, d'un retrait de l'ordre connu du langage et du sens qui lui est inhérent. Ainsi, « le temps du monde, celui de la liaison entre les jours¹³⁹ » ne rythme plus la vie de ces orphelins de père, désormais plongés dans un sentiment de stagnation du présent, d'un « temps qu'on perce » (PA, p. 226), comme en témoigne l'orphelin numéro un pour lui-même et ses frères : « On était tous en crainte parce que le présent était fini, et sans qu'on sache ce que pouvait bien vouloir dire ça, qu'on éprouvait mal, on sentait qu'à l'avenir il n'y aurait que le passé qui nous ferait » (PA, p. 33).

La première didascalie de *Parents et amis* indique que « le jeu d'acteur orpheliné » (PA, p. 12) des garçons peut être joué par un seul et même personnage et, ce faisant, esquisse d'emblée un dysfonctionnement au niveau de l'*à-venir* des orphelins en faisant affleurer, en filigrane du texte, ces questions de différenciation subjective : *sommes-nous tous interchangeables? Avons-nous tous la même histoire?* Comment les garçons pourront-ils *survivre* à cette énigmatique fin du présent – « sans qu'on sache ce que pouvait bien vouloir dire

¹³⁸ Encore associée à la lumière qui, ici, vire et altère l'éclairage, la parole, elle aussi, vire, se désaxe; désarticulé par ces mots qui se mettent à « flotter en groupes », en îlots, l'axe syntagmatique semble n'offrir qu'une syntaxe déconstruite dont l'énonciation se révèle improbable – « ç'a été impossible de parler ». Si, comme l'affirme Bouchard, la mort est un « événement qui prive de mots », la question que pose ici le texte de *Parents et amis* cherche à savoir quel nouvel ordre, quel engendrement pourra permettre aux orphelins de retrouver le fil de leur parole.

¹³⁹ Anne Élane Cliche, *Dire le livre*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 152.

ça » – causée par la mort du père et dépasser cette dernière, si le rôle familial auquel ils ont été assignés selon l'ordre de leur naissance leur racontait déjà leur histoire avant même qu'ils n'entrent en scène? « Nous n'avons pas de souvenirs, nous n'avons rien oublié, nous sommes la mort du père Beaumont, notre futur est tracé en gras dans la broussaille où nous irons » (PA, p. 37), affirme de manière plutôt fataliste un orphelin de père numéro deux qui reconnaît ici son impuissance à délimiter l'étendue de sa propre mémoire alors qu'il déclare, au nom de tous ses frères, n'avoir aucun souvenir mais n'avoir tout de même rien oublié des détails du temps vécu avec leur père. Apparaît ici le spectre d'une mémoire pleine et blanche partagée par les orphelins, espèce de matrice originaire englobant *tout-le-monde* et où la vie et la mort, mêlées – « nous sommes la mort du père Beaumont » –, empêchent toute subjectivité de s'affirmer ou de rejaillir¹⁴⁰.

Évoluant dans un monde où, nous l'avons vu, la chair est engendrée par la parole, les orphelins, incapables « de continuer à être » dans cet appauvrissement du langage, se sentent condamnés, comme l'affirme le numéro deux, le plus loquace des cinq frères, à ne pas quitter le stade de l'enfance ou, du moins, à ne pas dépasser celui de l'adolescence : « Mon père est mort. On ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons. » (PA, p. 19) Et pourtant, la vie continuant, le monde cherchant sa suite, les garçons témoignent tout de même d'un singulier phénomène d'apparition au cours duquel ils commencent à s'apercevoir en tant que sujets séparés les uns des autres, laissant ainsi émerger la possibilité d'un devenir-homme potentiel. Si, antérieurement à la mort du père, l'enfance de l'orphelin

¹⁴⁰ Entre les pages 21 et 25 du premier tableau, les orphelins font des projets d'avenir dans lesquels il est intéressant de remarquer deux choses. Tout d'abord, les deux garçons qui parlent au « je » – numéro un et deux – le font pour exprimer un *à-venir* en tous points identique à celui de leur père : « Je vais apprendre à conduire le char de mon père Beaumont », affirme le numéro un, « ça va être facile, j'ai déjà commencé à perdre des cheveux. Je vais lâcher l'école, je vais passer le balai [le père Beaumont était concierge] » (PA, p. 21). Sinon, lorsque deux autres garçons parlent au « nous » – numéro trois et quatre –, le futur qu'ils évoquent semble irrémédiablement inscrit dans la communauté indissociable de leur fratrie, voire la consubstantialité de leurs corps, comme s'ils n'étaient qu'un seul et même : « Puis nous allons construire une plate-forme, va falloir des deux par six [...] Nous allons peindre en bleu les emplacements des bâtiments [...] Nous ouvrirons les trappes et nous nous glisserons sous la plate-forme de notre complexe immobile [...] » (PA, p. 21, 22 et 25) Comme nous pouvons le remarquer, les projets d'avenir élaborés par les orphelins ne laissent place à aucun désir individuel et ne font marque d'aucune capacité de différenciation et de distanciation par rapport à la cellule familiale et à son univers clos.

numéro cinq « allait sans qu'[il] n'y pense, elle était sans malheur » (*PA*, p. 20), voilà que la vie de celui-ci ne file plus aussi aisément maintenant que l'ordre des choses a changé et qu'il commence à s'apparaître à lui-même; l'orphelin de père numéro un, demandant à ses frères où ils étaient « quand est mort l'homme Beaumont? Qu'ét[aient-ils] alors? Qu'[ont-ils] fait ensuite? » (*PA*, p. 36), obtient effectivement une réponse mettant en scène un phénomène d'autoapparition partagé par tous les orphelins, sauf un, le numéro deux¹⁴¹ :

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO QUATRE.

Je suis allé au bout de la rue [...] c'était eux que je désirais voir, les flots plutôt que les hommes qui râtaient le feu. 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.

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO CINQ.

Je me suis mis à me voir moi aussi.

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO TROIS.

Je me suis mis à me voir, oui.

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO UN.

Nous nous sommes vus, nous nous sommes vus malgré la stupeur où nous étions dans le salon [...]

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO CINQ.

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 [...] J'aurais voulu voir toutes ces sortes de choses et m'entendre me dire toutes ces sortes de choses et éprouver tout ça, mais il n'y avait rien, que la tristesse qui étend son propre dire sur les choses qui semblent. Comment pourraient-elles ressembler à ce qu'elles sont, sans commandeur à mes sensations?

LAURENT SAUVÉ

J'ai entendu la mère Manchée, elle est dans la pièce aux cent manteaux.

(*PA*, p. 37-39)

¹⁴¹ Le fait que l'orphelin numéro deux ne prenne point part à cette scène d'apparition peut être lu comme l'indice d'une stagnation ayant probablement à voir avec le retard mental de ce dernier, état qui nous est révélé par la veuve Manchée au cours du deuxième tableau, alors qu'elle avoue lui porter davantage d'affection qu'aux autres : « 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 de 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 là étendu comme un gros vers. » (*PA*, p. 77)

Ainsi, les orphelins, qui ne sont plus des flots – « je n'étais plus comme eux » –, se mettent-ils à s'apparaître – « nous nous sommes vus malgré la stupeur » –, distincts les uns des autres, aussi seuls et séparés qu'ils le sont eux-mêmes devenus après la mort du père, quittant de ce fait l'osmose indifférenciée de la fratrie. Toutefois, en appauvris du langage qu'ils sont, ils ne trouvent pas les mots – rien « que la tristesse qui étend son propre dire sur les choses » – pour « éprouver », *faire l'épreuve* de ce devenir-homme porteur d'une certaine « joie » dont ils ne savent que faire – doivent-ils en être honteux? –, celle d'évoluer. Précipité par la mort soudaine du père, ce devenir-homme leur intime de refonder leur statut de fils¹⁴² hors de

¹⁴² À cet égard, le quatrième récit du centre, 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; ce qu'ils y font », est très révélateur. Au cours de ce récit, deux des orphelins les plus âgés – on ne sait jamais exactement lesquels –, excédés par l'autorité de leurs tantes « bavardes, la haine entre les dents » (PA, p. 121), décident de partir en Ontario pour un voyage initiatique où ils se rendront compte que, malgré la scène d'apparition du premier tableau, lorsqu'ils sont « assis, [leurs] pieds ne touchent pas le sol. C'est dire combien [ils ne sont] alors pas des hommes » (PA, p. 133), ayant encore de la difficulté à définir les limites de leurs propres corps; « j'ai une verrue au pied de mon frère, chaque fois que je fais un pas il grimace » (PA, p. 130), nous dit d'ailleurs l'un des orphelins, insistant à nouveau sur cette chair unique que se partagent les garçons, chair qu'ils devront diviser afin d'incarner les différents rôles de leur vie. Ils savent bien, ces orphelins, qu'ils ont « encore tout à conter, [qu'il leur] faut encore tout redire » (PA, p. 120) afin de se différencier les uns des autres. Mais pour cette entreprise de *racontage*, encore faut-il pouvoir parler en son propre nom. En ce sens, il est intéressant d'examiner le jeu onomastique que met en scène le récit. Exceptionnellement, dans ce récit, les orphelins ne sont plus nommés par le numéro relatif à l'ordre de leur naissance – numéro les confinant à leur seule identité familiale –, mais bien par les « éléments listés de [leurs] actions » (PA, p. 119). Ainsi leurs noms changent-ils au gré de leurs aventures, passant de « Cycliste bleu super » (PA, p. 121) à « Peignure en paume » (PA, p. 125) à « Connu des bois » (PA, p. 129) à « Boire oui » (PA, p. 137), etc. Cette dénomination changeante et fluctuante, voire kaléidoscopique, n'est pas sans rappeler les diverses configurations subjectives que commande l'appréhension de sa propre parole, la reconnaissance et l'assomption de son propre nom – nom propre –, qui n'est pas seulement le syntagme par lequel on nous appelle, mais bien la structure signifiante, l'histoire dans laquelle ce signifiant du nom est imbriqué. Le devenir-homme des orphelins ne va pas sans un dressage du corps qui advient au fil des divers petits boulots qu'ils se dégotent en Ontario; l'un des orphelins, alors appelé « Sait faire un feu », témoigne ainsi de ce dressage : « M'étant mis à soulever tout seul des paniers pleins de feuilles sans effort, je roule mes manches, et découvre mes avant-bras, et mes mains larges au bout, gris-noir de sable et de goudron. Mon pas se modifie alors, c'est le pas d'un homme. » (PA, p. 135) Le récit se termine toutefois par une fuite des orphelins, qui ne veulent pas assumer la probable paternité de l'un d'entre eux – « J'ai peut-être un fils là-bas. Je n'y retournerai pas. Allez partons comme ça » (PA, p. 137) –, ce qui nous fait dire que ce n'est pas un *devenir* lisse et linéaire dont il est ici question. Ce qui intéresse le drame de *Parents et amis* et motive les divers procédés onomastiques caractéristiques de son écriture n'est pas la reconnaissance de l'aboutissement ou de l'échec du devenir-homme de ces orphelins placés face à l'ordre rompu de la parole paternelle, mais bien la prise en compte des modalités, heurts et détours de l'énonciation que suppose l'effectuation de ce devenir.

l'ordre établi par la parole autoritaire paternelle. Désarçonnés, les garçons se retrouvent bouche bée, inaptes à relever l'exigence de parler en leur propre nom; c'est une expérience complexe de la mort de l'autre dont se réclame ici le drame de *Parents et amis*, à la fois désorganisatrice et euphorisante pour ces orphelins de père qui, ayant vécu le choc d'un tarissement presque complet de leur parole – « ç'a été impossible de parler » – les ayant laissés « sans commandeur à [leurs] sensations », cherchent à fonder un nouvel ordre du langage – « j'aurais voulu [...] m'entendre me dire toutes ces sortes de choses » – qui pourrait signer leur entrée dans l'âge adulte, s'efforçant ainsi de trouver les – bons – mots qui leur permettraient de s'entendre eux-mêmes, de prendre acte du drame de leur vie.

Apparaît ici la nécessité – ne serait-ce que pour la suite du livre – d'une parole extérieure à l'*orphelinage* des garçons; une voix qui pourra parler d'un autre temps que ce « futur tracé en gras par le mort », un autre *topos* que celui des signifiants du père qui, chez les orphelins, se fait désormais le lieu d'un appauvrissement du sens. C'est de cette nécessité du relais qu'émergera la parole de la « mère Manchée¹⁴³ », parole-fleuve ouvrant le deuxième tableau avec un souffle puissant et renouvelé, car, « plus que les orphelins de père qui occupent une partie congrue de la narration, c'est elle, la veuve Manchée, qui se révèle son objet privilégié¹⁴⁴ ». Mélange de virulence et d'amour, cette parole, porteuse d'un ordre de mort, prendra la relève de celle des orphelins afin de raconter ce récit familial sous un autre jour, un autre éclairage, ouvrant ainsi la porte à de nouveaux engendremens, imprévisibles, incertains, mais possibles. Voyons selon quelles modalités la parole de la veuve Manchée pourra donner une texture, une densité propres à l'expérience paradoxale de joie et de déliaison dans laquelle sont inscrits les sujets orphelins – enfants pauvres de la parole – et autour de laquelle ils ne peuvent s'organiser seuls.

¹⁴³ Il est intéressant de noter que Laurent Sauvé, à la fin de la scène d'apparition des garçons, entend la voix de la « mère Manchée » (*PA*, p. 39) et non celle de la veuve, ramenant de ce fait cette dernière à son statut d'engendreuse.

¹⁴⁴ Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 39.

LE CORPS MANCHÉ LES BRAS EN MOINS : DE LA NÉCESSITÉ D'ÉLEVER LA VOIX

À la suite de la mort de son mari, la veuve Manchée, on le sait, dépérit; elle perd ses bras et se retrouve prisonnière d'une robe rigide qui lui servira de costume de scène – peu commode – tout au long du drame. Amputé, non fonctionnel, inutile, ce corps dystopique n'incarne que trop bien la catastrophe familiale en cours, celle d'un troncage et d'une perte déstabilisant l'ordre des choses d'antan. Signant l'ouverture du deuxième tableau¹⁴⁵, ce long monologue en forme de plainte nous laisse entrevoir l'étendue des dégâts :

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. Je dors dans ma robe comme l'esclave coupée d'un magicien. J'ai la tête pleine de sacres. 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 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 châtement, ô sans bras viarge. 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 du 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 alors je suis sortie de ma vie. (*PA*, p. 47)

Alors qu'il pourrait croire au premier abord à la simple mise en scène d'un corps mal en point – « il me manque deux bras » –, à la mise en spectacle d'une chair souffrante – « j'ai mal dans le dos, chaque fois que je me réveille » –, le lecteur réalise rapidement que la veuve Manchée – Laïnalinée de son prénom, nous l'apprenons ici – n'a pas la langue dans sa poche, contrairement à ce que laissait présager un premier tableau au cours duquel celle-ci ne tenait qu'une seule réplique, constituée des quarante répétitions du syntagme « Merci d'être venu » (*PA*, p. 14-15) et adressée aux figurants – peut-être étions-nous du nombre? – venus au salon

¹⁴⁵ Temporellement, le tableau se déroule environ trois ans après la mort du père Beaumont, puisque la veuve nous apprend que l'orphelin numéro six, né à la fin du premier tableau, est au bord de la parole : « Rogère, viens traduire en bras l'amour que j'ai pour mon petiot. Je l'entends prendre des centimètres, faut faire vite, il va parler, il sera trop tard. » (*PA*, p. 57) Incapable de serrer son fils dans ses bras – tombés –, la veuve demande à Rogère, la seule de ses sœurs qui est son alliée, de le faire à sa place, et vite, puisque l'entrée dans la parole de son petiot signera un impossible retour en arrière, une distanciation irréversible d'avec celui-ci – « il va parler, il sera trop tard ». Ce passage met l'accent sur la relation de méfiance qu'entretient la veuve avec la parole, qui signe, chez elle, un éloignement entre les êtres plutôt que leur mise en relation.

funéraire rendre un dernier hommage au père Beaumont. Nous verrons que cette répétition scandée, loin d'être anodine, signe une préparation, une mise à disposition corporelle nécessaire à l'entrée de la veuve dans la parole, elle qui « n'aurai[t] pas cru devoir parler tout le temps comme ça, [qui] s'attendai[t] plutôt à devoir [s]e taire » (*PA*, p. 98). Mais comme elle n'a ni les moyens de saisir, de serrer ou de caresser, ni ceux de pointer du doigt, de désigner ou d'accuser, il lui faudra en effet ouvrir la bouche et dire : « 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*, p. 45), nous indique à cet égard la didascalie placée en ouverture de ce deuxième tableau.

Une contrainte, une exigence : la veuve est *obligée* d'élever la voix pour appeler le monde à elle sous peine de pourrir enfermée dans sa robe cachot, inapte à accomplir la moindre tâche. Aucune autre option n'est envisageable, nous dit le texte de *Parents et amis*; l'obligation à la parole est le seul recours dont dispose la veuve pour pallier son corps impuissant; irrépressible, la parole se fait l'« action principale » du nouveau rôle de sa vie, celui de veuve *manchée*. « C'est parole ou meurs, il n'y a pas d'alternative¹⁴⁶ »; les mots de Bouchard prennent ici une tournure bien concrète pour cette « pitrée du châtiment », sujet d'une parole paradoxale qui, si elle se révèle porteuse d'un ordre de mort – elle est hantée –, dessine également la voie/voix des engendremens potentiels laissant poindre un *à-venir* pour ses fils. « D'autres gens viendront habiter ici, ils abattront les murs porteurs et mettront au chemin la vie que nous avons eue ici. Ils auront la leur et tout continuera, tout finira par passer » (*PA*, p. 232), affirme en ce sens l'orphelin numéro un, qui, après avoir entendu sa mère Manchée lui révéler qu'il suffit de « dérober au chaos un rien encore, un rien qui compte, un rien de plus pour faire l'avenir, quand même » (*PA*, p. 217), envisage dorénavant un *à-venir* du monde, lui qui nous disait, au premier tableau, être en crainte qu'il n'y ait « que le passée qui [lui fasse] » (*PA*, p. 33).

L'expérience de la mort du mari a donné lieu, chez la veuve, à une restructuration corporelle à l'issue de laquelle cette dernière reconnaît que nulle autre qu'elle-même n'aurait

¹⁴⁶ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 77.

pu jouer le nouveau rôle de sa vie, *envisager* une telle figuration. Mais qui donc aurait bien voulu passer les auditions? « Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras » pour l'obtention d'un rôle nécessitant à la fois un *orphelinage* et une mort de mari? Un rôle terriblement exigeant qui réquisitionne le corps, le tronque et l'emprisonne. Aucune, évidemment – « on en a pas trouvé et je suis sortie de ma vie », confirme d'ailleurs la veuve. C'est elle qui, « assez cave au centre pour dire », « cylindrée » à souhait par une robe tuteur la transformant en tube « à travers qui souffler », héritera de cette tâche jusqu'à y laisser sa peau, jusqu'à disparaître, jusqu'à « crever dans la joie qu'on donne à peindre la misère », à raconter sa vie. Manchote et prisonnière, incapable de se mouvoir à son aise, la voilà qui s'empêtre; « fatiguée de [se] cogner partout, de devoir constamment tout déplacer pour faire la moindre chose » (*PA*, p. 78) dans l'espace de la maison qui, depuis son veuvage, semble « avoir rapetissé » (*PA*, p. 78), elle délaisse ses tâches de femme au foyer et ne tient plus maison, incapable d'endosser son ancien rôle de mère nourricière, c'est-à-dire de « préparer la marde, manger la marde, tasser la marde pour faire de la place à d'autre marde¹⁴⁷ » (*PA*, p. 77). Littéralement déracinée de ses fonctions habituelles, la veuve est désormais réquisitionnée par l'énonciation d'une parole qui prendra acte de la mort du mari en la racontant à sa manière, c'est-à-dire en évoquant ce qu'elle engendre *chez elle*.

C'est que la parole de l'homme Beaumont, forcément, n'incarnait pas le même ordre pour la veuve que pour les orphelins. Si, pour ces derniers, la parole du *père* faisait office d'autorité structurante et d'instance punitive qui, lorsqu'elle s'est évanouie, a créé un chaos

¹⁴⁷ La marde est un motif récurrent dans l'œuvre de Bouchard. Les récits d'enfance composant *Mailloux, histoires de novembre et de juin* sont d'ailleurs organisés autour d'une scène de trauma où le petit Jacques, incapable de retenir son envie, défèque dehors, sur une roche, provoquant ainsi le puissant « heurque » de l'enfant grand Gagnon, cri qui le hantera tout au long du texte. La marde, chez Bouchard, est liée à la parole; elle est ce qui, à l'instar de celle-ci, traverse le corps en se transformant. À la fin du quatrième tableau de *Parents et amis*, une transsubstantiation opère même entre ces deux entités alors que la veuve « di[t] [des] paroles, et [que] ce ne sont que des gaz qui empestent la place. J'en ai plein la robe », dit-elle, « vous sentez rien, j'en ai plein la robe de la marde, de la vraie marde de viarge de mort de marde » (*PA*, p. 209). « T'as beau raconter », lui répond alors l'une de ses sœurs, « c'est toujours que de la marde qui se répand à terre. » (*PA*, p. 228) Cette condensation solide de la parole en « viarge de *mort* de marde » (nous soulignons) n'est pas sans rappeler l'ordre de mort dont est investie la parole – hantée – de la veuve, consubstantielle de son corps tronqué et devenant de ce fait, parce qu'inscrite dans la métaphore de la digestion et de la défécation, un déchet et un effet de celui-ci.

dans l'ordre qui organisait leur vie – « j'ai faim, je vais vomir, je vais mouiller mon pantalon » (*PA*, p. 19), atteste à cet égard un orphelin numéro deux désorganisé jusque dans ses fonctions vitales –, elle était, pour la veuve, celle du *mari* Beaumont, investie d'un potentiel de libération et d'émancipation :

Mon mari Beaumont, ça lui arrivait de parler, il était capable. Il était capable de dire les choses d'alentour et de les faire bouger avec son air d'aimer les faire bouger en les décrivant. Nous étions à l'étroit, mais il ouvrait la bouche et nous emmenait là où on manquait pas d'air et où on se cognait nulle part. Nous pouvions relaxer dans ses histoires, oublier l'espace où nous étions trop. Je voudrais un portrait de lui dans la valise bleue. (*PA*, p. 78)

La parole du mari, loin d'être un joug autoritaire, autorisait la veuve à quitter pour un instant la misère de son quotidien – la trop petite cuisine, cette « cabine à haine » (*PA*, p. 78) – pour rejoindre « des lacs et des horizons ouverts, des heures de marche et des bonheurs à s'étendre serrés l'un contre l'autre » (*PA*, p. 78-79). C'est à partir du désir qu'elle ressentait pour son mari et sa parole libératrice que la veuve prendra le relais de la parole appauvrie de ses orphelins, déployant ainsi une volonté commémorative – « je voudrais un portrait de lui » – capable de parler aussi bien en mémoire du père que du mari, voire de l'amant Beaumont. « J'ai des souvenirs de mains dans l'eau chaude, c'est pas normal? » (*PA*, p. 48), demande la veuve au début d'un deuxième tableau presque entièrement composé de longs monologues¹⁴⁸

¹⁴⁸ *Parents et amis* est une œuvre majoritairement composée de monologues; rarement les personnages se donnent-ils réellement la réplique, ayant davantage tendance à se parler à eux-mêmes – à se parler tout seul. Cette prédominance du monologue est tout à fait caractéristique d'une certaine appartenance au drame moderne, *drame-de-la-vie* au cœur duquel, écrit Jean-Pierre Sarrazac, « le monologue s'avère plus riche et plus dialogique qu'un dialogue fait de répliques ajustées » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 260), car il permet de rendre compte « de la relation au monde et à lui-même de tel ou tel personnage » (*ibid.*, p. 261), procédé plus que pertinent dans ce régime de modernité dramatique où l'on tente de rendre compte de « l'esprit en butte aux contingences de la vie » (Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, op. cit., p. 222). Dans cette optique, Valère Novarina nous rappelle à l'omniprésence du monologue dans la réalité humaine alors qu'il affirme que « le monologue nous occupe continuellement. Au fil d'une vie, on passe beaucoup plus de temps à monologuer qu'à dialoguer, on passe énormément de temps à se parler à soi-même, à parler aux cailloux, à Dieu, à son père qui est mort [...] Le monologue est une forme qui va dans le sens du creusement, de la biographie, de la réminiscence, du souvenir, du projet, de la prophétie, de tous les excès » (Valère Novarina, « La parole des auteurs (Cormann, Durif, Piemme, Valletti, Novarina) », entretien avec Sabrina Weldman, *Alternatives théâtrales*, n° 45, 1994, p. 52). Nous reviendrons incessamment sur le caractère prophétique de la parole de la veuve.

au cours desquels elle narre plusieurs de ses souvenirs d'épouse et de mère¹⁴⁹, elle qui a des mots pour légènder ses images :

Je suis et c'est trop. Où elle, la lumière qui me souriait? Où elle, la joie qui me faisait embrasser les choses? Sur la photo que j'ai, mes cheveux sont longs parmi les beaux grands frisés d'arbres. Et le chant de mon homme s'élève. Je sais pas / Mais je suis triste, ouais / Je voudrais aller là où je suis pas allé / Rester là et / Me couler dans ton corps où la nuit entre pas / Mais nous sommes séparés / Dans le soir frais de mai / Et je prie, ouais / Pour que tu t'abandonnes / Je serai celui-là / Qui te fera mourir / Où es-tu? / Où peux-tu être? / Je sais pas. Ses poils d'homme comme des vagues sur ses bras. Ses manches tout le temps roulées qui le découvrent. Repasser ses chemises en rêvant de son torse plat, de sa nuque rougie. L'odeur de ses mains. Sentir ses journées entre ses doigts. L'odeur de moi au bout de ses doigts au matin. L'odeur de lui ça et là dans le jour après les objets qu'il a touchés. M'enfermer dans le silence impoli de la mort pendant que dort la maisonnée. La grande paix dont j'ai peur. Tout ce que me fait mourir. J'ai pas fini mon histoire de vache. Laurent Sauvé, viens m'enfourner. Pas dire ça. Laurent Sauvé, t'es maigre, viens t'enfourner dans mon gras. Pas dire ça. Ça commence à pas être chaud, la vie. (*PA*, p. 62-63)

Ce souvenir, narré à partir d'une photographie où la veuve apparaît les cheveux « longs parmi les beaux grands frisés d'arbres », fait s'élever le chant post-mortem de l'homme Beaumont, triste de ne plus pouvoir se « couler dans [le] corps [de sa femme] où la nuit entre pas », et avive, à travers cette voix qu'elle entend, le désir de cette dernière – « l'odeur de moi au bout de ses doigts au matin ». Mais si le mari est mort, le désir, lui, ne meurt pas, comme en témoigne le fantasme qu'entretient la veuve envers Laurent Sauvé, fantasme qu'elle censure – « pas dire ça » – mais qui est là quand même – « viens m'enfourner [...] ça commence à pas être chaud la vie ». C'est en ayant pleinement conscience du fait que son « histoire de vache » n'est pas finie que la veuve prend parole afin de se remémorer le mari, bien sûr, mais aussi d'envisager son *à-venir* et de réintégrer le cours de l'H(h)istoire, de son histoire, qui est aussi, par ricochet, celle des orphelins dont elle est la mère. Car loin d'être ancrée dans les seuls registres de la remémoration consolante ou de la nostalgie – « j'ai la tête pleine de

¹⁴⁹ Lors d'un long monologue occupant les pages 70 à 79, la veuve narre en effet plusieurs souvenirs familiaux dont celui, d'une rare violence, où les orphelins de père numéro un et trois, offusqués d'avoir à partager leur petite chambre avec le numéro deux, atteint d'un retard mental, s'allient afin de faire souffrir ce dernier : « 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. Ils en ont mangé une maudite les deux tortionnaires quand leur père Beaumont a vu scrapés le panneau de la porte et le bâti avec où les pentures avaient arraché tout le bois. » (*PA*, p. 76) Cet épisode nous ramène à cet espace très concret de l'étroite maison familiale des Beaumont où sévissaient parfois, comme dans la majorité des foyers, violences et repréailles.

sacres », affirme d'ailleurs Laïnalinée –, cette parole, puissante, dérange et indispose, apeure ceux et celles qui l'entendent.

Ce sont les sœurs¹⁵⁰ de la veuve qui nous renseignent de prime abord sur l'intensité de la parole de celle-ci. Venues aidées la Manchée à faire le ménage de sa maison, qui commence à s'encrasser et se désorganiser sérieusement – « j'ai trouvé trois seaux, sont pleins de marde » (*PA*, p. 54), déclare en ce sens la deuxième sœur –, elles n'obtiennent aucune réponse aux questions pratiques – « combien avons-nous de seaux? » (*PA*, p. 56) – posées à la veuve, dont on ne sait jamais de qui elle est l'aînée ou la cadette, indétermination obscurcissant la place que cette dernière occupe au sein de ce système sororal. La Manchée est en effet investie ailleurs, complètement dédiée à l'énonciation d'une parole nouvelle qui effraie ses sœurs, méfiantes de la puissance du « chant d'isolée » (*PA*, p. 45) de la veuve, redoutant, déclare la quatrième sœur, que celui-ci ait quelque chose à voir avec les « revenus de l'autre monde » :

Laînée, est-ce qu'il y a quelqu'un dans le sous-sol? Est-ce qu'elle va me répondre? Elle est pas nette, la couleur de sa robe. Moi je dis qu'elle pourrait nous faire encore des niaiseries. J'ai peur qu'elle dise oui. J'ai peur qu'elle me sorte une histoire de revenus de l'autre monde. J'ai peur qu'elle se mette à désigner l'air de son menton qui luit. J'ai peur qu'elle fasse les yeux blancs derrière ses lunettes pleines d'eau. J'ai peur que sa robe se fende et qu'elle s'échappe d'elle-même comme une qui perd sa viande crue et son jus. J'ai peur de ses paroles défaites qui déferont toute la raison que j'ai. J'ai peur des trouées qu'elle fait en parlant quand elle me regarde et qu'elle dit. (*PA*, p. 50-51)

Si la couleur de la robe n'est pas nette, c'est qu'elle s'ajuste « au gré de l'humeur » (*PA*, p. 46) de la veuve qui change et se module selon ce qu'elle raconte. De l'apitoiement sur son corps morcelé au désir ressenti pour Laurent Sauvé – « je le veux me manger tout ce que j'ai dans la robe et qui n'est pas en bois » (*PA*, p. 59) –, de sa désolation d'être « devenue veuve alors que [ses] parents vivent encore » (*PA*, p. 66) à son exaspération face au vacarme

¹⁵⁰ Dès le deuxième tableau apparaissent les sept sœurs de la veuve Manchée, nommées parfois en ordre cardinal, parfois par leurs prénoms – première (Adélinée), deuxième (Ritalinée), troisième (Madelinée), quatrième (Ionalinée), cinquième (Fionalinée), sixième sœur (Monalinée) et sœur de trop (Rogère) –, venues en aide à leur sœur manchote donc incapable de tenir maison; tout le deuxième tableau consiste en fait en une grande scène de nettoyage. Lors du premier récit du centre, alors que la veuve, encombrante, est placée en maison de repos, ces dernières déménagent chez les Beaumont afin de s'occuper d'une main de fer des orphelins, qui ne trouvent rien de drôle à cet envahissement de leur vie par leurs tantes.

que font ses orphelins depuis « leur grotte à boum-boum¹⁵¹ » (*PA*, p. 58), la veuve en dit long et en couvre large, donnant l'impression qu'elle pourrait raconter *toute-sa-vie* en un souffle, sans tri et sans coupure éditoriale, sans censure aucune – « peu importe la couleur de robe de l'humeur qu'on a, je pense ça et ça sort comme ça », révèle-t-elle d'ailleurs à cet égard. Le flot de sa parole s'apparente à une sorte de transe – « les yeux blancs derrière ses lunettes pleines d'eau » – qui, selon le dire des sœurs, peut défaire leur raison et voir à travers elles – « j'ai peur des trouées qu'elle fait en parlant quand elle me regarde et qu'elle dit ». L'effroi de ces dernières amplifie le caractère performatif de la parole de la veuve, qui dévoile et décortique sans retenue l'histoire des autres et la sienne propre. Nous verrons que cette transe langagière dont Laïnalinée se fait l'actrice n'a rien de mystique ou de magique; elle constitue en fait sa réponse à une parole dont elle entend les échos depuis longtemps, parole qui la hante, l'appelle, et à laquelle, depuis la mort du père Beaumont, elle ne peut plus faire la sourde oreille.

LA VEUVE APPELÉE : UN THÉÂTRE DU CORPS POUR LA PAROLE DES MORTS

La didascalie placée en ouverture du deuxième tableau nous informe d'emblée sur la puissance de la parole de la veuve, en nous apprenant qu'il « suffit par exemple qu'elle chuchote pour que son drame approche et vienne se poster tout près dans l'ombre de sa robe » (*PA*, p. 45), insistant sur le rapport intensifié qu'entretient la Manchée avec la parole, ici capable de faire *approcher* le drame en cours, de soutenir son déploiement. En quoi cette parole peut-elle se réclamer d'une telle puissance? Quelles sont les modalités de cette énonciation? L'une des pistes de réponse à cette question demande d'envisager l'énonciation

¹⁵¹ Après avoir vu le contracteur Fergusson creuser avec ses bruyantes machines le trou pour la piscine derrière la maison, les orphelins ont voulu eux aussi se doter de leur propre machinerie, musicale celle-là : « Des semaines entières d'arguments s'en sont suivi », déclare la veuve, « et maintenant le sous-sol est leur lieu, leur trou à eux, leur fosse à folie, leur grotte à boum-boum. Je sais pas comment on a pu passer de la machinerie lourde aux instruments de fanfare, mais leur tapage de rouledingue fait trembler la maison pire que l'a jamais fait Fergusson. » (*PA*, p. 58) Ainsi naît l'orphéon, le chœur des orphelins, qui jouera un rôle important lors du troisième tableau, où se dérouleront, nous le verrons, les funérailles de l'orphelin numéro six.

de la veuve comme relevant beaucoup plus de celle du prophète que de la femme endeuillée, à condition de ne pas voir ledit prophète comme celui qui prédit l'avenir, mais bien plutôt comme celui qui, happé par une parole ne lui appartenant pas, bute contre l'exigence de son énonciation à même l'expérience d'un corps altéré par celle-ci. Le prophète est celui qui, littéralement, vit le passage de la parole dans le corps comme un drame. Véhémente, lucide, souvent terrifiante, la parole prophétique ne peut en effet se penser ni s'entendre sans prendre en compte le corps du prophète, du moins en ce qui a trait aux prophètes scripturaires d'Israël. Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot écrit que, contrairement aux prophéties de la Grèce antique où « l'être en transe qu'atteint follement la divination inspirée, révèle, par un balbutiement qui n'est pas une parole, les secrets que les prophètes, prêtres ou poètes, poètes-prêtres seront chargés d'interpréter », les prophéties d'Israël « rassemblent les deux [la Pythie et l'interprète] en un seul être¹⁵² »; la teneur de leur parole « n'est pas prédictive [...] mais actuelle et active disons "performative"¹⁵³ » alors qu'elle réquisitionne le corps de son énonciateur – à la fois mime et messenger – comme théâtre de son énonciation.

La prophétie advient lorsque Dieu parle aux hommes. Saisis, inspirés, aspirés par le souffle de celui-ci, sa *ruah*¹⁵⁴, les prophètes bibliques de l'Ancien Testament, victimes de rapt divins, reçoivent l'ordre de transmettre une parole qui n'est pas la leur et ne peuvent refuser cet impératif du dire, cette urgence de l'énonciation, sous peine, à l'instar de Jérémie, de brûler de l'intérieur : « Quand je dis : "Je n[e] ferai plus mention [de la parole divine], / je

¹⁵² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008 [1959], p. 109.

¹⁵³ Anne Éline Cliche, *Dire le livre*, *op. cit.*, p. 112. Ce sont d'abord et avant tout les travaux d'Anne Éline Cliche, exposés entre autres dans cet ouvrage et au cours d'un séminaire intitulé « L'énonciation prophétique » donné à l'UQAM à l'hiver 2011, qui nous ont permis de comprendre de quelle manière la parole prophétique et les modalités de son énonciation pouvaient nous permettre d'approfondir nos premières intuitions de recherche concernant la nature des liens existant entre le corps et la parole de la veuve Manchée.

¹⁵⁴ Dans son ouvrage *Prophètes et prophéties*, l'écrivain et philosophe André Neher définit la *ruah* divine comme « la révélation première de Dieu au monde, le premier reflet que le monde eut de Dieu. Elle est comme l'annonce, le germe des révélations futures. Un monde qui fut, à sa naissance, caressé par les ailes de la *ruah* divine conserve quelque chose de ce contact. Pour avoir éveillé le monde, la *ruah* restera dans sa vie » (André Neher, *Prophètes et prophéties*, Paris, Payot, 1983 [1955], p. 88).

ne dirai plus la parole en son nom”, alors elle devient au-dedans de moi / comme un feu dévorant, / prisonnier de mon corps; / je m’épuise à le contenir, / mais n’y arrive pas¹⁵⁵. » Les prophètes, investis par la parole de Dieu qui passe à travers leurs corps et dont ils ne peuvent ignorer l’exigence¹⁵⁶, se font à la fois les réceptacles et les interprètes de celle-ci. Pensons seulement à Ézéchiël qui, en premier lieu, absorbe la parole en mangeant le Livre : « Il [Dieu] me dit : “Fils d’homme, mange-le, mange ce rouleau; ensuite tu iras parler à la maison d’Israël.” J’ouvris la bouche et il me fit manger ce rouleau. Il me dit : “Fils d’homme, nourris ton ventre et remplis tes entrailles de ce rouleau que je te donne”¹⁵⁷. » Littéralement logée au creux du corps, des entrailles d’Ézéchiël, la parole divine demande tout de même un temps avant d’émerger; le prophète, stupéfait de cette élection soudaine, devient muet; à la suite de l’ingestion du rouleau sur lequel est inscrite la prophétie qu’il devra livrer au peuple, il performe d’abord et avant tout cette parole *avec son corps*, qu’il utilise en effet comme un théâtre puissant et effrayant au cœur duquel le mime agit directement sur le réel. La brique sur laquelle Ézéchiël dessine Jérusalem et qu’il entoure de remblais et de béliers annonce l’état de siège réel qui sera imposé à la ville, soit 390 jours, durée pendant laquelle ce dernier, lié au sort de son peuple par la prophétie dont il est le dépositaire, demeure au repos, étendu sur le côté gauche de son corps. La ration de pain impur qu’il ingère *est* la famine qui s’abattra sur ce peuple. Ses cheveux rasés tels ceux d’un prisonnier et dispersés au vent, coupés par l’épée ou brûlés, incarnent les malheurs – attaque, captivité, déportation – réservés aux israélites pour avoir cédé aux pratiques idolâtres.

Ces actions relèvent d’un théâtre du corps pouvant « fort bien s’interpréter comme une technique, un véritable travail qui impose au corps la prise entière de la parole. Le corps-mime ou corps-spectacle serait donc aussi un dispositif de vocalisation¹⁵⁸ » au cours duquel la

¹⁵⁵ TOB, Jérémie 20 : 9.

¹⁵⁶ L’exigence de l’énonciation prophétique provient du fait qu’elle doit déployer en de nombreuses images les avertissements et remontrances d’un dieu jaloux et possessif afin que le peuple puisse comprendre la part de responsabilité qui lui incombe dans le malheur dont il est victime. Il s’agit donc d’une parole dérangement que personne ne veut entendre et qui surprend celui-là même qui la profère.

¹⁵⁷ TOB, Ézéchiël 3 : 1-3.

¹⁵⁸ Anne Éline Cliche, *Dire le livre, op. cit.*, p. 113.

parole acquerrait une fonction signifiante intensifiée par l'état de latence dans lequel la placerait ce théâtre du corps, signant ainsi la préparation du prophète à l'exigeante épreuve de l'énonciation. Dans cette optique, la première réplique de la veuve Manchée ne fait-elle pas écho à cette mise à disposition corporelle du prophète alors qu'elle consiste en une longue répétition, sous forme de vocalises, du syntagme « Merci d'être venu », et qu'elle est adressée aux figurants présents au salon funéraire – ou au lecteur maintenant *arrivé* au drame? Véritable mantra au cours duquel la veuve apprivoise le dispositif de vocalisation tubulaire qu'est devenu son corps prisonnier d'une robe de bois, mime de la catastrophe familiale en cours, cette réplique, qui pourrait de prime abord laisser présager un personnage idiot ou béat, n'est nulle autre que la préparation de Laïnalinée à son entrée dans la parole, entrée qui se produira au cours du deuxième tableau alors qu'elle ne sera plus enceinte et pourra ainsi consacrer *tout son corps* à l'énonciation d'une parole venue prendre le relais de celle de ses fils. À cet égard, un court passage, écrit sous la forme d'une didascalie, précède cette première réplique répétitive et nous informe sur la teneur de celle-ci : « Cependant le tantôt répété du cinq, la veuve est elle aussi en répétition, dévisagée par les figurants qui lui passent devant » (*PA*, p. 14). Alors que le « tantôt répété du cinq » fait référence au portrait du cadavre évoqué précédemment – « tantôt noirci du cercle, tantôt brisé d'la mine » (*PA*, p. 14) –, la répétition de la veuve se prévaut quant à elle d'un double sens. En effet, cette dernière n'est pas en répétition uniquement parce qu'elle *répète*, à l'instar de l'orphelin numéro cinq, un syntagme; elle est aussi en répétition parce qu'elle *se prépare* à entrer sur la scène du drame en cours – elle répète son rôle. En *remerciant* ainsi tous ces figurants qui *dévisagent* son corps morcelé, elle semble pousser ceux-ci à quitter les lieux afin qu'elle puisse, en prenant parole une fois la répétition terminée, assurer une suite à la parole des orphelins qui peuvent désormais *s'en-visager* à même la lumière ayant viré après la mort du père, nouvel éclairage leur permettant paradoxalement de s'apparaître tout en les privant des mots nécessaires à légender cette apparition.

En plus de ce théâtre du corps précédant l'entrée dans la parole, le prophétisme hébreu pose les questions de la temporalité et de l'énonciation au cœur d'un paradigme de l'arrachement auquel la veuve Manchée ne se soustrait pas. Déraciné de son environnement social, « le prophète ne peut pas être étranger au groupe qui l'entend, où il jouit d'une

notoriété de bon aloi¹⁵⁹ » et c'est bien là, souvent, sa plus grande souffrance. Que ce soit Ézéchiël l'exilé, Ésaïe l'aristocrate ou Jérémie le prêtre, ces prophètes avaient un mode de vie tout à fait normal avant la révélation de leur fonction. Appelés, élus par Dieu, ils ont dû abandonner leur rôle au cœur du *theatrum mundi*, se retirer de la place qu'ils occupaient dans la cité afin de prendre parole, dire, légèrer un moment d'urgence historique. Ainsi les prophètes parlent-ils alors qu'ils sont arrachés – le plus souvent de force¹⁶⁰ – au rôle de leur vie afin d'en incarner un autre, d'une exigence renouvelée, celui de transmettre une parole qui ne leur appartient pas et, à travers cette transmission, de rappeler leur peuple à sa mémoire afin qu'il puisse en assumer la responsabilité. Le désarroi ressenti par la veuve, qui, n'arrivant pas à trouver une autre actrice capable de jouer le nouveau rôle de sa vie, se voit contrainte d'endosser celui-ci, n'est pas sans évoquer l'arrachement inhérent au rôle que les prophètes élus ne peuvent refuser; démise de ses fonctions par un pantin qui la représente et incarne désormais son rôle de mère et de femme à la maison, la veuve, en effet, « flotte à côté de sa vie¹⁶¹ » (*PA*, p. 58), ayant la seule – et énorme – responsabilité de raconter à voix haute les conjonctures de l'urgence non pas historique, mais généalogique du drame dont elle est l'actrice principale.

¹⁵⁹ Raphaël Draï, « Du prophète au nabi », *La communication prophétique*, vol. 1 : *Le Dieu caché et sa révélation*, Paris, Fayard, 1990, p. 156.

¹⁶⁰ Si Ésaïe est heureux d'avoir été choisi par Dieu, il en va autrement de Jérémie et Ézéchiël, qui passent tous deux par une période de révolte envers l'impératif de la parole divine. Jérémie ira jusqu'à dire qu'il aurait préféré ne pas vivre plutôt que d'être chargé d'une telle mission (*TOB*, Jérémie 20 : 14-18).

¹⁶¹ Dans le troisième récit du centre, intitulé « Dans une lettre qu'ils écrivent à la mère Manchée, les garçons racontent leur vie avec leurs tantes. Où l'on apprend aussi, mais obscurément, qu'un malheur de plus survient », les garçons apprennent à leur mère qu'elle a été remplacée par un avatar de chiffon au cœur d'un théâtre, véritable « carnaval » (*PA*, p. 111) macabre orchestré par les sœurs de la veuve : « Nous voici bien affaiblis », écrivent-ils, « vos sœurs défilent en folles dans la maison où nous vivons, déguisées en nous, elles sont déguisées en nous, Rogère en père et un pantin qui vous joue, vous. » (*PA*, p. 107) Mise en scène morbide qui ressuscite la figure du père en la dévoyant, le théâtre des sœurs n'a d'autre but que de nier la nécessité de la présence de la veuve à la maison, témoignant du fait qu'elle n'aurait aucun rôle à y jouer – « trop tard maintenant pour ravoire des bras, tu ne saurais qu'en faire » (*PA*, p. 220), affirme à ce sujet la première sœur, insistant ainsi sur l'irréversibilité du nouveau statut de la veuve. Apeurées par ce que raconte cette dernière, les sœurs vont la placer en maison de repos, lieu où sa parole, taxée de folie, perd sa crédibilité.

Toujours dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot soutient que la parole prophétique est liée à une « interruption momentanée de l'histoire, à l'histoire devenue un moment l'impossibilité de l'histoire, vide où la catastrophe hésite à se renverser en salut¹⁶² », définition cernant de manière étonnamment juste l'ambiance du drame de *Parents et amis*, moment de crise où l'engendrement de l'*à-venir* demeure à jamais incertain dans la mesure où n'apparaît nulle part la certitude que les fils deviendront des hommes et, subséquemment, des pères. Si le prophète est celui qui a comme mission non pas de punir le peuple idolâtre, mais bien de le rappeler à sa mémoire en lui indiquant, hors de la logique de la faute originelle, le rôle qu'il joue dans son propre malheur afin qu'il puisse, souverain, en assumer la responsabilité, la veuve n'incarne nul autre rôle que celui-ci – à une échelle restreinte bien sûr, une échelle familiale. En régime de modernité dramatique, cet amenuisement des proportions – de l'entière d'un peuple à la famille rapprochée – peut être envisagé dans son acception métonymique. En ce sens, Jean-Pierre Sarrazac écrit qu'« à partir du moment où une dramaturgie de l'homme ordinaire [...] supplante la dramaturgie des grands personnages, chaque individu est supposé contenir à lui seul toute l'humanité¹⁶³ », le particulier de la catastrophe d'une famille de Jonquières face à la mort pouvant ainsi rendre compte – de la partie au tout – du caractère universel que revêt cette épreuve « sinon [pour] toute l'espèce, du moins [pour] la condition humaine dans une contrée, culturellement située, de la planète¹⁶⁴ ». Ainsi la veuve Manchée, rappelant aux orphelins de père qu'ils ne pourront éprouver la suite de leur histoire qu'en assumant l'entière responsabilité de leurs actes – « quand vous aurez reconnu vos fautes [...] vous vous mettrez à sentir et vous saurez d'où vous venez » (*PA*, p. 210) –, le rappelle-t-elle à nous aussi, lecteurs, comme une vérité prophétique offrant matière à méditer sur le rôle de notre vie et l'exigence de l'acte de parole permettant sa reconnaissance.

Mais d'où la veuve parle-t-elle donc? D'où provient cette injonction ressentie d'avoir à ouvrir la bouche et de prendre parole? Alors qu'elle « s'attendai[t] plutôt à devoir [se] taire »

¹⁶² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 252.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 200.

(*PA*, p. 98), la voilà happée, appelée par une parole qui n'est pas la sienne. Mais au nom de qui? Au nom de quoi parle-t-elle? Dans un texte où le détournement des références se fait processus caractéristique de l'écriture, la parole qu'entend la veuve ne peut être celle de Dieu puisque le demiurge, ici, n'est pas divin, il est écrivain – « celui qu'on ne voit pas fait ce qu'il veut¹⁶⁵ » (*PA*, p. 167). Dans ce drame de la parole fondamentalement structuré par l'expérience de la mort de l'autre, que peut bien entendre la veuve Laïnalineé sinon la voix des défunts et des disparus? Intitulé « 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 », le deuxième récit du centre, pivot central de l'architecture narrative de *Parents et amis*, nous renseigne en effet sur l'origine de cette parole hantant la veuve :

[...] quand je suis arrivée ici le bouquet de glaïeuls était mort et on m'a couchée devant, j'ai pas tellement aimé, je n'ai pas tellement aimé qu'on me place là comme une morte, elles ont refusé de le retirer de là, je l'ai pourtant demandé, je vous écris pour vous dire que la mort dans le bouquet qui m'accueillit, dans mon enfance c'est la mort qui m'accueillait, j'ai connu des morts, vous avez mis, le gros bouquet étranglé que vous avez fait mettre ici était déjà mort quand je suis arrivée, vous êtes des sales chiens, ça il faut que je vous, que vous le sachiez parce que dans mon enfance les morts me parlaient déjà et eux non plus n'aimaient pas les fleurs, les glaïeuls que vous avez fait mettre ici voudraient bien que je me taise mais vous allez voir, je ne vais pas me taire, je vais parler, je vais toujours parler, au-delà de ma mort je vais parler [...] (*PA*, p. 95)

Vecteur de mémoire, le triste bouquet de glaïeuls – comment ne pas y lire aïeux? – placé dans la chambre de la veuve à son arrivée à la maison de repos permet à celle-ci de restaurer le souvenir de la provenance des voix qui l'habitent et qu'elle entend depuis son tout jeune âge – « dans mon enfance les morts me parlaient déjà et eux non plus n'aimaient pas les fleurs », écrit-elle. Entre le bouquet étranglé et la veuve, le verbe *accueillir*, répété deux fois, accordé fautivement à sa deuxième occurrence et faisant ainsi trébucher la lecture, permet de dévoiler l'ordre de mort dont est investie la parole de la veuve – « dans le bouquet qui m'accueillit [...] c'est la mort qui m'accueillait, j'ai connu des morts » – et de provoquer la réminiscence de sa révélation première – « j'entendis petite la mort me dire et quand je suis arrivée devant votre bouquet qui m'attendait ça m'est revenu entièrement » (*PA*, p. 100).

¹⁶⁵ Nous reviendrons sur cette idée de l'écrivain demiurge en conclusion du présent chapitre.

Installée dans une relation à la parole dont elle reconnaît maintenant la pérennité – « je vais parler, je vais toujours parler, au-delà de ma mort je vais parler » –, la veuve se donne comme tâche de relater, toujours dans la lettre qu'elle écrit aux orphelins, les débuts de son histoire de femme hantée. Ainsi raconte-t-elle cette fameuse soirée de gardiennage chez sa sœur Adélinée – « rue Pourisson, rue Nourisson » (*PA*, p. 100), entre pourrir et nourrir – où il y avait des cadavres dans la maison – « c'était banal à l'époque d'exposer les morts chez soi » (*PA*, p. 100) –, deux en fait, un petit blanc et une vieille grise, cachés derrière une porte en accordéon :

[...] le sentiment de répondre à un appel [...] 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 [...] l'effort que je fais pour taire en pensant à ces marches les murmures du salon, ils vont s'amplifiant, ça va passer, ça va passer, mais ça ne passe pas, ça ne passera pas, je, 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, je suis restée à écouter la vieille avec son visage gris, le petit avait le sien presque blanc, le petit avait le sien presque bleu, je suis restée à m'imprégner de cette odeur insupportable de serre, rien à voir avec le grand sommeil, rien de paisible mais un vacarme continu de paroles coupées, défilement de noms à ma peur fascinée [...] (*PA*, p. 103-104)

Ce passage confirme que le vent putride dont a été assaillie la veuve est bel et bien celui de la voix des morts – très peïnés d'être exposés dans leur finitude – et qu'une fois cette porte en accordéon franchie, nul retour en arrière, nulle surdité ne sont possibles. Soudainement, la parole des morts – « vacarme continu de paroles coupées » – a *ouvert l'oreille* de la veuve et dès lors, celle-ci a pu entendre la voix des trépassés. Ferait-elle tous les efforts possibles pour « taire [...] les murmures du salon » ou « garder le repos dans le silence » (*PA*, p. 98), elle ne le pourrait pas : « Et chaque fois que je dis quelque chose, je parle. Et je parle, et chaque fois que 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. » (*PA*, p. 64) Effrayée, la veuve prend ici acte du poids de sa parole et de la constante performativité de celle-ci; elle comprend bien qu'elle ne prononce pas des paroles en l'air, mais qu'élevant la voix – la sienne et celle des défunts –, elle rend compte d'un ordre de mort; la parole des trépassés, effectivement, passe par cette messagère,

parle et est parlée à travers le corps de la Manchée qui, au passage, y laisse ses bras, y gagne une robe.

Mais tout assujettie¹⁶⁶ qu'elle soit à cette parole, la veuve offre tout de même une nécessaire résistance qui signe l'apparition de sa voix. L'erreur serait effectivement de croire que la parole des morts la traverse comme si elle n'était qu'un simple pantin, une marionnette en proie à une transe langagière la dominant complètement. Non, elle présente une singularité qui fonde le lieu de sa parole propre – celle de Laïnalinée – et crée l'ambiguïté fondamentale de celle-ci, son exigence, située, justement, entre incarnation et assujettissement. L'ambivalence de cette parole qui, à la fois, assigne et arrache le corps de son énonciatrice, déclenche l'urgence de son énonciation; la veuve ne pourrait pas *toujours parler comme cela* et ne l'a d'ailleurs pas toujours fait. Elle a vécu la perte de son mari comme une élection – « le soleil au loin était bas et gros, j'allais vers l'ouest comme une élue » (*PA*, p. 60) – où elle a été simultanément réquisitionnée et ostracisée par cette parole dont elle entendait les échos depuis son enfance. Cet appel commande une énonciation que la veuve ressent comme une plaie à vif : « Si je parlais pas », nous dit-elle, « probablement que je cicatriserais » (*PA*, p. 47). Mais le temps, justement, n'est pas à la cicatrisation; il est à la profération de cette parole qu'elle se doit d'énoncer sous peine de disparaître, ou de stagner, à l'instar des orphelins, convaincus qu'ils « ne passer[ont] jamais l'âge des boutons » (*PA*, p. 19).

Ainsi la veuve ouvre-t-elle la bouche non pour prédire ce que le futur réserve aux siens, mais bien pour rappeler ses fils à leur propre histoire et à la nécessité de définir le rôle de leur vie. Le registre de l'invective s'avère ici nécessaire afin de quitter celui de la bienveillante consolation que suppose l'*orphelinage* des garçons. Alors que les sœurs de la veuve veulent

¹⁶⁶ À de nombreuses reprises dans le texte, la veuve se révèle incapable de censurer sa parole, l'énonciation de celle-ci se faisant irrépressible, comme en témoigne ce passage dont nous avons parlé plus tôt et où, impudique, elle dévoile son désir pour Laurent Sauvé : « J'ai pas fini mon histoire de vache. Laurent Sauvé, viens m'enfourner. Pas dire ça. Laurent Sauvé, t'es maigre, viens t'enfourir dans mon gras. Pas dire ça. » (*PA*, p. 63) Le syntagme « pas dire ça », représentant d'une censure survenant après coup, est formulé plusieurs fois par la veuve (*PA*, p. 47, 63, 78, 225), témoignant ainsi du caractère indomptable de l'énonciation.

garder un contrôle sur eux¹⁶⁷ en les confinant à leur statut d'enfant et en affirmant « qu'ils resteront [à la maison] et qu'ils ne sont pas des chiens » (*PA*, p. 69), la veuve, quant à elle, insiste sur cette appellation – « vous êtes des chiens, des pauvres chiens, des sales pauvres chiens » (*PA*, p. 105), des « poltrons » (*PA*, p. 99) aussi, mais « [vous êtes] *mes* sales chiens » (*PA*, p. 104; nous soulignons), leur écrit-elle –, leur rappelant que c'est *elle* qui les a engendrés et les ramenant de ce fait face au rôle qui leur incombent, c'est-à-dire à ceux de fils, d'orphelins, d'hommes en devenir et non à celui d'adolescents à tout jamais appauvris, voire muets. Laïnalinée ne laisse pas les garçons croire à la possibilité d'une coïncidence avec eux-mêmes aussi rassurante – « mon enfance allait sans que j'y pense » (*PA*, p. 20) – que celle qui prévalait avant le surgissement de cette expérience de la perte ayant précipité leur devenir-homme. Non, cela n'ira pas, et la veuve, lucide, le sait très bien. Elle les avertit que ça ne fait que commencer, que ça ne s'arrêtera pas, les cassures, les failles, les brèches dans le sens creusées par les disparitions, les pertes et les morts. Mais cela continuera, la parole et le monde; « ça ne finira pas », révèle-t-elle encore à ses fils, « c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez » (*PA*, p. 105).

Interpellée par la parole des morts et irrésistiblement appelée à elle, la veuve est porteuse d'un savoir qui échappe aux orphelins. Alors que ceux-ci se croient prisonniers du chaos dans l'ordre du langage qu'a causé en mourant le père Beaumont, condamnés à ne jamais savoir parler aux hommes donc à ne jamais pouvoir en devenir un, la veuve leur rappelle à sa manière ce que les morts lui chuchotent depuis toujours – « rien n'est jamais fini, disent-ils » (*PA*, p. 104) –, restaurant de ce fait la perspective d'un *à-venir* probable mais indéfinissable, car incertain. « C'est l'acte prophétique qui, ici, doit s'entendre littéralement », écrit encore Anne Élane Cliche, « autant dire qu'il [...] ne se donne que sur ce mode de l'*entendre*, et

¹⁶⁷ De ce contrôle les orphelins de père témoignent ainsi au cours du troisième récit du centre, dans la lettre qu'ils écrivent à leur mère en réponse à la précédente missive que cette dernière leur avait fait parvenir : « Mais elles parlent et au bout de leurs paroles nous ne savons plus rien, tout disparaît dans leurs bouches. Ça nous leurre parce qu'elles nous font sentir comme si elles ograient et que nous étions tous flots. Alors qu'en poids nous en sommes à rire d'elles qui sont menues. Mais elles parlent et nous nous défaisons. » (*PA*, p. 112) Loin de permettre aux garçons d'envisager l'*à-venir* de leur devenir-homme – comme si « nous étions tous flots », disent-ils –, la parole des sœurs concourt à la déliaison de leur rapport au réel et avale – ogresse – toute possibilité d'assomption d'eux-mêmes – « au bout de leurs paroles nous ne savons plus rien ».

que sa performance, dans ce qu'elle suppose de corps, de sujet, de scène, de théâtre et de répétition, en est une avant tout de profération¹⁶⁸ ». C'est dire que l'*à-venir* des orphelins s'entend moins dans ce que raconte la veuve – souvenirs, désirs et voix de l'au-delà mêlés – que dans l'*acte même* de son énonciation, réponse à cet appel entendu de la parole des morts et transmission du rythme, du flot singulier d'une parole dans lequel, nous le verrons, les orphelins pourront s'inscrire et ainsi apprendre à parler *en mémoire de* leur défunt frère, histoire à laquelle nous nous attarderons maintenant.

VIVRE EN EXCÉDÉ DE LA PAROLE : L'APCALYPSE LANGAGIÈRE DE L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO SIX

*Son étendue l'excédait, il avait tout mangé, il avait tout mangé, il avait tout mangé*¹⁶⁹ [...]

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO CINQ

Le troisième récit du centre de *Parents et amis* nous apprend, « mais obscurément » (*PA*, p. 107), comme l'indique son titre¹⁷⁰, qu'un malheur de plus survient, c'est-à-dire le suicide de l'orphelin de père numéro six, événement autour duquel seront organisés les troisième et quatrième tableaux. Ceux-ci se situent d'ailleurs plusieurs années après la naissance du six, puisque ce dernier a atteint une maturité sexuelle avant sa mort¹⁷¹; les récits du centre font ainsi office de concentré temporel au cœur duquel le temps s'écoule plus rapidement que dans les tableaux, qui sont quant à eux confinés au *temps du dire*, celui de

¹⁶⁸ Anne Élane Cliche, *Dire le livre, op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁹ *PA*, p. 179.

¹⁷⁰ Rappelons le titre complet de ce récit : « Dans une lettre qu'ils font à la mère Manchée, les garçons racontent leur vie avec leurs tantes. Où l'on apprend aussi, mais obscurément, qu'un malheur de plus survient. » (*PA*, p. 107)

¹⁷¹ Au cours du troisième tableau, l'orphelin de père numéro cinq confirme que son frère avait des relations sexuelles avec une voisine prénommée Linda Bolduc (*PA*, p. 175-177).

l'énonciation des personnages. Au cours de ce troisième récit, les orphelins informent leur mère que ses sœurs, honteuses, désirent taire les circonstances de la mort du six, d'où le caractère obscur de la nouvelle : « Elles ont mangé toute une série de rapports de police qui [...] laissaient clairement entendre le suicide du mort », affirment-ils. « Mais, le suicide, il ne faut pas en parler, c'est cela même qu'elles veulent cacher au monde. » (*PA*, p. 112) Encore une fois ogresses – « elles ont mangé toute une série de rapports » –, les sœurs de la veuve inventent toutes sortes d'hypothèses servant à justifier la mort du six, hypocrisie que le prêtre Morovitch – prêtre de la famille condamné au zézaïement par sa langue qu'on lui a coupée en Pologne¹⁷² – cautionne d'un hochement de tête « conspirateur¹⁷³ » (*PA*, p. 113) afin d'éviter que l'opprobre ne rejaillisse sur la famille. Fidèles à leurs habitudes, les sœurs refont l'histoire de cette mort au cœur d'un théâtre macabre, une ronde où elles s'échangent tour à tour le rôle de la veuve Manchée – « celle qui raconte, elle a maintenant son mort, elle en a fait son fils, elles sont toutes avec elle à en refaire le récit [...] puis elles changent, une autre prend au centre et joue la soliste et ainsi de suite » (*PA*, p. 63). Quant aux orphelins, ils

¹⁷² C'est d'ailleurs elle, la langue coupée, qui tient les répliques du prêtre tout au long du drame; la première didascalie affirme en ce sens qu'elle « doit tenir à un peu moins de six pieds du sol, au bout d'un tronc à jambages masqué par une longue robe » (*PA*, p. 12).

¹⁷³ L'hypocrisie du prêtre Morovitch trouve une autre occasion de se manifester alors que la veuve annonce à ses fils qu'ils ont « un frère assassiné, pauvre enfant qui dut vivre en mort » (*PA*, p. 98), abandonné par ses parents dès sa naissance : « [...] 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 [...] le pauvre petit, 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 » (*PA*, p. 97-98). Dès la naissance du poupon, le prêtre-pythie condamne ce fils pour homosexualité latente et sa mère, honteuse de cette malédiction, se voit contrainte de l'abandonner. Le premier récit du centre, intitulé « Suite de ce qui précède. Comment la veuve Manchée se rendit là où elle devait se rendre. Le brancardier Chaudron masqué », est d'ailleurs consacré aux difficiles retrouvailles entre ce fils perdu et la veuve, avant que celle-ci ne gagne la maison de repos. Il est intéressant d'examiner le jeu onomastique que met en scène ce texte : le septième fils, qui aurait été le premier du nom s'il avait été reconnu, ne cesse de changer de patronyme au fil de la narration du récit; de brancardier Charron (*PA*, p. 86) – c'est le métier qu'il pratique –, il devient brancardonnier Chardron (*PA*, p. 87), canardier Branchon (*PA*, p. 88), carnassier Ponton (*PA*, p. 93) puis barcassier Pilon (*PA*, p. 93). La translation phonétique altérant les syllabes qui conservent tout de même une assonance avec le syntagme initial – brancardier Chaudron – ne pervertit pas complètement le nom, mais joue plutôt sur l'indétermination, la fluctuation de l'identité de ce fils délaissé. « Les noms sont des tares auxquelles il faut s'habituer sous peine de perdre sa place dans le défilé » (*PA*, p. 177), indique à cet égard l'orphelin numéro deux au cours du troisième tableau, rappelant ainsi le rôle que joue le signifiant du nom dans la reconnaissance de la place occupée par le sujet au sein de l'ordre symbolique – le défilé de la langue.

refusent en bloc cette dissimulation : « Nous n'irons pas sachant ça en haut épouser leurs versions de la fin pauvre du cher déssassiné », affirment-ils. « Nous irons *trébucher* là où on nous entendra [...] Ils verront ce qu'ils n'ont jamais vu, les vivants, toute la honte, toute la marde, toute la vie dénoncée » (*PA*, p. 115 et 117; nous soulignons). Les orphelins déclarent en chœur qu'ils ne se tairont pas, quitte à faire scandale – du grec *skandalon*, qui signifie obstacle pour faire *trébucher* –, à choquer et à contredire la logique bien-pensante de leurs tantes. Menaçants et décidés, ils déclarent, comme un seul homme, vouloir dénoncer « toute la honte, toute la marde », histoire que cessent les stratagèmes de dissimulation orchestrés par leurs tantes. Commence alors une vaste entreprise de *racontage* où les garçons se feront un devoir de remettre les pendules à l'heure en narrant plusieurs scènes de la vie du six, prenant parole pour celui-ci : « C'est nous qui ajoutons les consonnes dans ses paroles de débâché » (*PA*, p. 117), déclarent-ils, insistant sur l'aspect complémentaire et révélateur – ajouter les consonnes à un langage crypté dans l'optique de le décoder – qu'aura leur parole par rapport à celle de leur frère disparu.

Ce *racontage* débute au cours du cinquième récit du centre¹⁷⁴ alors que le clan des tantes intime aux orphelins de maquiller la vérité; « nous devons nous entendre sur ce que nous cachons » (*PA*, p. 139), affirme ainsi Rogère, qui, pour la première fois, se rallie à l'opinion de ses sœurs. Les tantes tendent alors un piège aux garçons en les obligeant à relater les circonstances de la mort du six sans faire appel ni à leurs souvenirs ni aux actions, pensées et paroles dont ils ont été témoins¹⁷⁵. Commandant cela, elles font d'une pierre deux coups : en préservant les apparences, elles confinent les orphelins à cette mémoire commune – « arrangez-vous pour dire ensemble et pour taire la même chose » (*PA*, p. 139) – dont ils sont investis depuis le début du drame. Mais ceux-ci refuseront cette invitation au mensonge; ils

¹⁷⁴ Récit qui s'intitule « 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*, p. 139).

¹⁷⁵ « Parlez maintenant, qu'on sache où vous en êtes », exige une sœur. « Pas muets ni fous les gars disent à la tante : Pose ta question, Matante. Répondez d'abord, on verra si vous dites vrai. Va falloir donc inventer. C'est oui. Pouvons peut-être utiliser des souvenirs que nous avons de nos actions, de nos pensées, de nos paroles, de faits dont nous avons été témoins. C'est non. Viarge de marde. » (*PA*, p. 140)

n'accepteront pas de trafiquer leur parole et, tous ensemble, d'abord d'une seule et même voix, « partir[ont] à dire en orphenouilles » (*PA*, p. 140), à parler à *la place* du six, comme en atteste ce passage tiré du cinquième récit :

J'ai la voix du six, mais je ne suis pas le six, je suis un nombre qui parle à la suite des autres. Je suis celui qui grandit dans la souffrance en dormant jusqu'en vieillesse [...] Il ira mort à vélo, les yeux sur la roue en avant [...], le regard tourné vers l'intérieur toujours où il n'y a rien, poussant en fou sur les pédales, jusqu'au-delà de la force et du souffle, jusqu'au-delà de sa joie terrible, jusqu'au bout de rien c'est-à-dire pour toujours. 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 [...] 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 [...] Ça devrait aller comme ça. Poussez la porte en accordéon. (*PA*, p. 141, 147 et 149)

L'orphéon, le chœur des orphelins, nous dévoile ici les détails exacts du suicide du six – descente à vélo sans freinage de la côte Shipshaw – ainsi que le malheur de ce frère qui, n'ayant jamais connu de père¹⁷⁶, s'en est fait « tout un troupeau », ce qui lui confère un statut à part au sein de sa fratrie en signant une forme de désappartenance; « je ne suis pas le six, je suis un nombre qui parle à la suite des autres ». L'alternance dans la focalisation narrative – d'interne à externe, de la première à la troisième personne – module et transforme le point de vue énonciatif, créant ainsi une indétermination qui souligne le fait que les orphelins sont encore en répétition¹⁷⁷, qu'ils s'essaient, se pratiquent à parler en mémoire du suicidé – « ça devrait aller comme ça », disent-ils d'ailleurs à la fin du récit, satisfaits de leurs vocalises. Au cœur de la chorale de l'orphéon, la voix de l'orphelin numéro six s'élève et réclame de ses frères qu'ils poussent, à l'instar de leur mère Manchée, « la porte en accordéon¹⁷⁸ », afin

¹⁷⁶ Nulle part dans le livre n'est-il effectivement mentionné que Laurent Sauvé reconnaît le numéro six comme son fils et endosse son rôle de père. Seule la dernière réplique tenue par celui-ci laisse présager un regret quant à ce renoncement alors qu'il affirme à l'orphelin être « celui qui tremblera à chaque fois que [mon fils] trembler[a] » (*PA*, p. 231), instaurant ainsi, pour la première fois, une proximité entre le père et le fils.

¹⁷⁷ Tout porte à croire que les orphelins sont en train de répéter pour les funérailles du six, événement qui occupera l'entièreté du troisième tableau. La didascalie ouvrant celui-ci indique à ce sujet que, fin prêt, « l'orphéon des orphelins fait un vacarme tel qu'on n'entend rien d'autre » (*PA*, p. 165).

¹⁷⁸ Le motif récurrent de la porte en accordéon dans *Parents et amis* vient inlassablement lier l'expérience de la mort de l'autre à une expérience intensive de la parole chez les personnages : que ce soit les orphelins qui, dans la mise en abyme syntagmatique de cette porte, pressentent le caractère

d'ouïr la parole des morts; entrez dans ma mort en racontant ma vie, demande-t-il à ses frères, et préparez-vous à entendre ma parole affleurer à même la vôtre. Apparaît ici l'idée de la résurrection du numéro six – « je suis celui qui demain sera, je suis celui qu'on retrouvera » – qui le rapproche de la figure du Christ, sur laquelle nous reviendrons sous peu. Nous verrons également que cette résurrection sera d'abord et avant tout langagière, puisqu'elle aura été précédée d'une apocalypse de la parole dont témoigneront les orphelins, désormais entièrement dédiés – histoire de contester l'hypocrite silence de leurs tantes – à la tâche de raconter la vie du six.

Au cours du troisième tableau, une transformation se produit dans la manière dont les orphelins narrent leurs souvenirs du suicidé. Si l'un des premiers monologues met en scène un orphelin de père numéro un encore hésitant à assumer la distance entre lui-même et son frère décédé – « je mourus comme j'ai vécu, au bout d'une vraie terrible dépression qui commença quand je naquis » (*PA*, p. 171), affirme-t-il au nom du défunt, investissant sans retenue la posture énonciative de la première personne –, le texte évolue vers un orphelin numéro cinq qui, modulant son emploi des pronoms personnels, se révèle peu à peu capable d'assumer cette distance – « 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*, p. 175). En filant la narration de ce même souvenir, l'orphelin intègre peu à peu l'utilisation de l'imparfait à sa parole – « passait tous les quarts d'heure devant la maison de Linda Bolduc. Et elle finissait par le voir et l'appelait, qu'il vienne la trouver » (*PA*, p. 175) –, signant ainsi les distanciations temporelle et subjective nécessaires à l'apparition d'une mémoire qui lui soit propre. Si la mort du père Beaumont a stupéfié les orphelins du premier tableau, qui, encore jeunes, ont ressenti cette perte comme un appauvrissement radical du langage, voilà qu'une deuxième mort leur intime cette fois de raconter les heurts de l'existence du défunt afin que l'on ne se méprenne pas sur les causes de son décès. C'est par souci de solidarité et de vérité que les garçons élèvent la voix au nom de cette mort qui, encore une fois, module leur rapport à la parole en lui

universel de leur expérience singulière, ou la veuve qui, poussant une telle porte, est soudainement investie par la parole des morts, la porte en accordéon a toujours partie liée avec un *dire* dans la mesure où son ouverture provoque un dévoilement qu'il est nécessaire de raconter pour assurer le déploiement du drame de la parole en train de se jouer.

permettant d'atteindre au registre de la mémoire individuelle¹⁷⁹ et d'ainsi exposer en détail le rapport excédé qu'entretenait le numéro six avec le langage, rapport ayant fait de lui un martyr qui « grandit dans la souffrance [...] jusqu'au bout de rien, c'est-à-dire pour toujours » :

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. Il allait de temps en temps la tester dans le kiosque en face du Foyer des loisirs où parfois jouent des fanfares, il y allait quand c'était tranquille. Il montait sur l'estrade, ça pouvait 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. C'était une période très consciente, il prenait soin de prononcer, dans sa tête au moins, il prenait soin de prononcer chaque geste aussi insignifiant soit-il, évaluant à mesure qu'il énumérait la cohérence de son action. Descendant de vélo par exemple il disait Je descends de vélo, et le soin qu'il prenait pour dire était le même qu'il prenait pour agir, une extrême surveillance de lui par lui, une extrême attention aux phrases qui composaient le texte où il était. Ferai pas là une liste longue ni de ses paroles ni de ses gestes, mais je pourrais, et non seulement elle serait longue mais elle serait interminable. Et dans un vertige il prenait conscience que dire est infini et perce le temps, que les paroles sont plus rapides que les nombres, qui sont vides, et qu'en général on vit comme des sourds, ne sachant rien de ce qu'on fait. Toujours avancer, toujours descendre, toujours s'avancer en virant, en s'enlisant, dans le labyrinthe neuf et

¹⁷⁹ Au cours du troisième tableau, entre les pages 182 et 188, les cinq orphelins se mettent tous à raconter de manière différente le même souvenir, signant ainsi l'apparition d'une mémoire propre à chacun. Ce souvenir est celui de l'orphelin numéro six qui, sortant de chez le coiffeur, « la tête rasée comme un velours » (*PA*, p. 186), « une nouvelle coupe tout juste en ras » (*PA*, p. 184), se fait aborder, en face du perron de l'église où traînent ses frères, par « un barbu shampooiné de frais » (*PA*, p. 184) qui l'invite « à aller voir chez lui comme il peint bien au fusil des corps nus de garçons » (*PA*, p. 186). Chacun des cinq orphelins raconte à son tour sa version du souvenir, narrations au cœur desquelles agissent des glissements phonétiques caractéristiques de l'écriture de Bouchard. En effet, si l'église présente dans le souvenir se nomme, pour l'orphelin numéro un, « l'église Saint-Fatalon-de-la-Coulée-Derrière » (*PA*, p. 184), elle est, pour le numéro deux, « l'église Saint-Flatulon-du-Derrière-Coulant » (*PA*, p. 185) et, pour le numéro cinq, « l'église Saint-Jaculon-de-la-Coulée-Derrière » (*PA*, p. 187). À travers cette nomination fluctuante, la référence phonétique à une sexualité homosexuelle se dessine clairement – coulée derrière, derrière coulant, jaculon –, le numéro six acceptant d'ailleurs l'invitation du barbu. Les orphelins racontent cette scène au numéro six ressuscité qui, s'il dit au départ n'avoir aucun souvenir de cette histoire – « ça ne me dit rien » (*PA*, p. 186) – finit par se rappeler – « je me souviens bien » (*PA*, p. 188) – de ce « barbu maculé à langue rétractable » (*PA*, p. 188) chez qui il est allé. Le troisième tableau s'achève d'ailleurs par un long monologue au cours duquel le six narre sa visite à l'atelier du peintre, où il trouve ce dernier mort, suicidé. La sexualité homosexuelle, dans *Parents et amis*, est associée à un ordre de mort auquel il est impossible de se soustraire. Le numéro six affirme d'ailleurs, à la toute fin du drame, vivre « en chambre chez un brancardier qui vous connaît et vit en mort depuis des ans » (*PA*, p. 229), rappelant le statut de mort-vivant dans lequel le fils abandonné, l'orphelin numéro zéro, en quelque sorte, a vécu son homosexualité, source de son rejet par la famille Beaumont.

noir et sans aucune impasse. Il sentait les paroles le traverser et l'assujettir, elles lui paraissaient creuses en plus, de plus en plus, il aurait voulu qu'elles cessent, il était dans leur flot, pris dans leur flot, il était leur flot. Mais elles lui échappaient, il était là de moins en moins puis il n'était plus là du tout, il n'y avait rien absolument à faire parmi les noms qui défilaient ni rien à reconnaître, et, en même temps, c'était comme si tout était lui. Son étendue l'excédait, il avait tout mangé, il avait tout mangé, il avait tout mangé, mangé, mangé [...] mangé.

L'ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO DEUX.
Ça finit par finir quand même.

LES ORPHELINS NUMÉRO DEUX ET UN.
Ça finit dans la désolation.

LES ORPHELINS NUMÉRO DEUX ET UN ET CINQ.
Ça finit dans la solitude.

LES ORPHELINS NUMÉRO DEUX ET UN ET CINQ ET QUATRE.
Ça finit là là.

LES ORPHELINS NUMÉRO DEUX ET UN ET CINQ ET QUATRE ET TROIS.
Ça finit là là là là. (*PA*, p. 177-179)

L'orphelin numéro cinq nous révèle ici que son défunt frère avait commencé à dresser, de son vivant, une liste de pères potentiels, liste occupant d'ailleurs le sixième récit du centre, intitulé à juste titre « Liste des pères que se fit l'orphelin numéro six quand il vécut » et énumérant les figures de pères fantasmés par le suicidé : « J'eus pour père un soigneur de formation qui pouvait fabriquer d'une main une cigarette en la roulant [...] J'eus pour père le collègue du précédent [...] J'eus pour père un coiffé en comique, il ne remplit jamais ses pantalons tellement il était maigre¹⁸⁰ [...] » (*PA*, p. 155-156). Cet inventaire, que l'orphelin allait « tester dans le kiosque en face du Foyer des loisirs », répétition au cours de laquelle, « en vrai obsédé de l'origine », il espérait voir venir à lui un père de remplacement – un père figurant peut-être? – tient lieu de roman familial au numéro six, qui, enfin, peut y jouer les rôles de fils – « j'étais ce fils » (*PA*, p. 153) – et d'orphelin – « c'était fini, j'étais orpheliné » (*PA*, p. 152) – qu'il aurait pu incarner réellement s'il avait reconnu un père, « s'il avait vécu. S'il avait su qui être ». Mais cette liste n'a jamais offert quelque réparation que ce soit; elle aurait pu se poursuivre à l'infini, tentant de circonscrire, à travers la profération de ce

¹⁸⁰ La liste compte vingt-six pères en tout.

« pauvre Hamlet qui magasine », la fonction imaginaire d'un père de toute manière jamais rencontré. *Comment être un homme alors que l'on n'a pas eu de père?* : voilà la question que pose la liste composée par le numéro six, faisant ainsi écho à la célèbre question posée par la pièce de Shakespeare. Le caractère inachevé de cette énumération empêche toutefois l'émergence d'une réponse définitive à cette interrogation. « Il avait commencé une liste de pères, elle n'était pas terminée, il ne pouvait pas la terminer, il était mort », affirme à cet égard l'orphelin numéro cinq, mettant ici l'accent sur le caractère irrémédiablement ouvert – « il ne *pouvait* pas la terminer » – de ce catalogue des fonctions paternelles possibles. Le dilemme qui se pose ici est le suivant : le recensement des pères est-il incomplet dû au suicide de son scripteur, où n'aurait-il jamais pu être complété vu l'absence d'une figure paternelle réelle dans la vie du six?

De qui, dès lors, l'orphelin numéro six peut-il bien être l'enfant? De qui est-il le *flot*? Si la première réponse à cette question demeure bien sûr celle des parents biologiques – la veuve Manchée et Laurent Sauvé –, voilà que l'orphelin numéro cinq nous offre une autre piste de réflexion alors qu'il affirme que le numéro six « sentait les paroles le traverser [...] il était dans leur flot, pris dans leur flot, *il était leur flot* » (PA, p. 178; nous soulignons). Enfant privilégié de la parole, le numéro six, qui, par l'énonciation entêtée et répétitive de sa liste de pères, avait « pr[is] conscience que dire est infini [...] et qu'en général on vit comme des sourds, ne sachant rien de ce qu'on fait » (PA, p. 178), entretenait effectivement une relation particulière avec la parole, prenant « le soin de prononcer chaque geste aussi insignifiant soit-il, évaluant à mesure qu'il énumérait la cohérence de son action » (PA, p. 178), espérant peut-être découvrir, au cœur de cette improbable adéquation entre les mots et les choses, le lieu d'une possible coïncidence avec lui-même, qui ne savait pas qui être, n'ayant jamais pu, à l'instar de ce « pauvre Hamlet » (PA, p. 177) auquel le compare son frère, assumer et reconnaître la mort du père, donc *sur-vivre* à celle-ci. Le langage, chez l'orphelin numéro six, n'offre effectivement aucune méditation entre l'être et la chose; il est vécu dans la littéralité du signifiant – « une extrême surveillance de lui par lui, une extrême attention portée aux phrases qui composaient le texte où il était » (PA, p. 178). Chaque mot ainsi pris *au pied de la lettre* acquiert une opacité le renvoyant irrémédiablement au seul signifié – « descendant de vélo par exemple il disait Je descends de vélo » (PA, p. 177-178). Investi dans une relation

à la parole qu'il désire *absolument* performative, ne voulant pas vivre comme un sourd, l'orphelin numéro six perçoit la composition du texte où il se tient, celui du rôle de sa vie, comme une épreuve exigeante où chaque mot fautif ou inadéquat – chaque mot ne correspondant pas exactement à ce qui est vécu – est perçu comme un échec du dire. S'avancant ainsi, « en virant, en s'enlisant » (*PA*, p. 178), paré de l'improbable exigence de l'adéquation, dans « le labyrinthe neuf et noir et sans aucune impasse » (*PA*, p. 178) de la parole, voilà que cette dernière dépasse l'orphelin, l'avale, l'excède, commence à lui paraître de « plus en plus creuse », le menant jusqu'à la « solitude », la « désolation » et la mort – « ça finit là là là » (*PA*, p. 178) affirment en ce sens ses frères orphelins.

Jean-Pierre Vidal dirait probablement qu'il s'agit d'un rapport apocalyptique à la parole – l'Apocalypse ne supposant-elle pas la première des résurrections¹⁸¹? – dans la mesure où « l'apocalypticien est un martyr, c'est-à-dire, comme le veut l'étymologie grecque, un "témoin" sur lequel se referme l'événement¹⁸² ». Quel autre événement met en scène le texte *Parents et amis* sinon celui de la mort qui vient effectivement se « refermer » sur l'orphelin numéro six, véritable martyr d'une parole qui le torture et le persécute – « il sentait les paroles le traverser et l'assujettir [...] il aurait voulu qu'elles cessent » (*PA*, p. 178)? Loin d'appeler le monde à elle et de permettre son déploiement pour le sujet, la parole, chez le numéro six, devient un outil de dévoration du monde – « il avait tout mangé, il avait tout mangé, mangé, mangé [...] » (*PA*, p. 179) – qui défait et délie toute possibilité de création du sens – « il n'y avait absolument rien à faire parmi les noms qui défilaient ni rien à reconnaître » (*PA*, p. 179). Pour lui, la parole n'est que perte et dépense, et rejoue, à chacune de ses énonciations, une logique de l'éloignement que signe une lente incursion de la mort dans la vie : « 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 » (*PA*, p. 231), profère-t-

¹⁸¹ L'Apocalypse johannique parle ainsi de cette première résurrection : « Je vis aussi les âmes de ceux qui avaient été décapités à cause du témoignage de Jésus et de la parole de Dieu, et ceux qui n'avaient pas adoré la bête ni son image et n'avaient pas reçu la marque sur le front ni sur la main. / Ils revinrent à la vie et régnèrent avec le Christ pendant mille ans. / Les autres morts ne revinrent pas à la vie avant l'accomplissement des mille ans. / C'est la première résurrection. » (*TOB*, Apocalypse 20 : 4-6.)

¹⁸² Jean-Pierre Vidal, « L'apocalypse en chantant », *op. cit.*, p. 118.

il à la toute fin du drame, insistant de ce fait sur le mouvement de délitement et d'exclusion qu'opère pour lui tout acte de parole.

Affleure ici, en filigrane du texte de *Parents et amis*, la figure des dévorateurs du monde que met en scène Valère Novarina dans *Le Repas*, premier chapitre de l'immense opus qu'est *La chair de l'homme*¹⁸³ avec ses 3 171 personnages, pièce emblématique du théâtre des paroles dont nous parlions précédemment. De La Mangeuse Ouranique à L'Enfant d'Outre Bec, en passant par Jean Qui Dévore Corps, *Le Repas* présente des mangeurs insatiables tentant, par la parole qu'ils énoncent, d'ingurgiter et d'annihiler l'entièreté du monde – « la terre, cet autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin, sans mesure, sans relâche jusqu'à la consommation des choses, jusqu'à la mort de la mort¹⁸⁴ », déclare en ce sens La Mangeuse Ouranique. C'est par l'occupation forcée du ventre que Novarina fait de ses personnages remplis, gavés et obturés de simples organismes énonciateurs, tubes à parole à l'intérieur desquels ne se développe aucun désir alors qu'opère une disparition de l'appétit : « Je suis le marchand du monde, J'ai vendu Vie contre Mangerie [...] J'ai vendu moi-même ma vie à la vie; j'ai même été plus loin : puisque j'ai plus faim et que je suis maintenant ici rien et en rien¹⁸⁵ », déclare encore une fois La Mangeuse Ouranique, qui prend part à cette *grande bouffe* langagière en ayant bien conscience qu'elle y laissera sa peau – « J'ai vendu Vie contre Mangerie ». Investis d'un rapport à la parole différent de celui du *savoir mordre* novarinien – « parler, c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre¹⁸⁶ » –, les personnages de ce repas excessif, goinfres insatiables, engloutissent le monde en faisant acte de parole, et ce, jusqu'à la fin du temps, fin des temps, « jusqu'à la mort de la mort », seul horizon dessiné par cette scène\Cène apocalyptique.

Pour Bertrand Gervais, « le Temps de la fin est marqué par une désémotisation de la langue, par une perte graduelle des mécanismes de signification [...] Les attributions se dénouent, les renvois ne se font plus et il ne reste, des signes, qu'une matérialité

¹⁸³ Valère Novarina, *La chair de l'homme*, op. cit.

¹⁸⁴ Valère Novarina, *Le repas*, Paris, P.O.L, 1996, p. 137.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸⁶ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 16.

énigmatique¹⁸⁷ ». N'est-ce pas exactement cet effritement dont témoigne le grand chœur des Mangeurs Plusieurs alors qu'il dit ingérer « de la bajasse, du gaudron, des licherdes et du balurfe [...] de la balardée, de la pauffe, de la niasque, de la peurle¹⁸⁸ », énumération d'aliments improbables amenant lentement le langage à se délester de toute ambition référentielle? « Halte! », crie pourtant L'Homme Mordant Ça à la fin de la pièce, « l'homme vient de se mettre en boucle¹⁸⁹ », dit-il à ses comparses dévorateurs, rappelant à ceux-ci, à travers l'image de la boucle, le nouage incessant des chaînes signifiantes de l'ordre symbolique. « Je dirais si quelqu'un entrait maintenant et qu'il crie, je lui dis : tu dis *a*, tu es venu crier ici dedans. Reste avec nous car le soir tombe dans le monde que tu as créé par ta parole¹⁹⁰ », lui répond La Mangeuse Ouranique, attestant tout compte fait, malgré la dévoration langagière apocalyptique dont elle est l'une des actrices principales, d'une probable pérennité de la parole, de la possibilité ténue mais insistante – « Halte! » – d'un monde encore à déployer par l'énonciation, se réinventant à partir des bases de la langue, *re-commençant* par la lettre *a*. Car tout apocalyptique qu'une parole puisse être, *Le Repas* de Novarina nous rappelle, à l'instar de Bertrand Gervais, que « si la désémotisation des langues est un trait de l'imaginaire de la fin, son contrepoint nécessaire l'est aussi, c'est-à-dire une intensification de l'activité sémiotique [...] Plus le monde se fait hermétique et le langage opaque, plus le besoin de comprendre est grand¹⁹¹ ». De ces mots qui ne veulent plus rien dire à ces mots qui, pour l'orphelin numéro six, ne signifient que l'objet immédiat auquel ils renvoient, l'Apocalypse guette et une logique langagière de l'*anti-signifiance* ou de la *sur-signifiance* se met en place – ne rien signifier ou ne signifier absolument qu'une seule chose –, logique qu'il est nécessaire de pallier afin de restaurer la fonction symbolique du langage, elle-même essentielle pour soutenir le procès métaphorique duquel est issue la parole de tout sujet.

¹⁸⁷ Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*, op. cit., p. 55.

¹⁸⁸ Valère Novarina, *Le repas*, op. cit., p. 115.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹¹ Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin*, op. cit., p. 64.

Lors des funérailles du suicidé à vélo se déroulant, selon la didascalie d'ouverture de ce troisième tableau, à « l'église entourée d'échafauds des Saints-Tombés-du-Toit-du-Temple » (*PA*, p. 165), le prêtre Morovitche, ne pouvant plus parler à la suite d'une greffe de la langue qui a mal tournée – « il est toujours bandé du trou » (*PA*, p. 165), nous apprend encore la didascalie –, cède sa place à un autre prêtre, alpiniste celui-là¹⁹², qui entreprend une longue homélie¹⁹³ de près de douze pages au cours de laquelle il énonce à sa manière, exégète narquois et païen – « a-t-on raison de raconter ça de cette manière qui laisse croire que croire est tout? » (*PA*, p. 189), demande-t-il, suspicieux –, un sermon commentant la résurrection du numéro six pour la famille et les figurants présents à l'église – ils « sont assemblés. On en compte une centaine » (*PA*, p. 165) :

Mais en 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 [...] Que ferons-nous aujourd'hui du fils mort de cette femme en bois? Nous le laisserons parler. Qu'il s'abaisse jusqu'à dire qu'il est ce que nous sommes, des pauvres écartés, des pauvres en morceaux, des mal taillés, et que son dire nous sauve. N'allons pas le condamner comme

¹⁹² Au sujet du qualificatif *alpiniste*, François Ouellet écrit qu'il « sert ici à témoigner, au figuré, de la haute voltige de la verve qui l'anime. "Quand il montera en chaire, c'est un enthousiaste, il se lancera peut-être. Soit on l'attache, soit on l'attrape" (*PA*, p. 165), précise-t-on dans la didascalie qui introduit le tableau » (François Ouellet, « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain », *op. cit.*, p. 207). L'homélie du prêtre est en effet caractérisée par un rythme singulier, une rapidité ironique et frondeuse d'une parole exégétique n'appartenant qu'à celui-ci.

¹⁹³ Cette homélie se veut une véritable exégèse du texte biblique alors que le prêtre alpiniste, caustique et un peu moqueur des dogmes de la foi, interprète à sa manière plusieurs passages de la Bible, comme, par exemple, la parabole du figuier stérile, tentant inlassablement de désacraliser la figure du Christ et de rappeler le côté humain – fondamentalement faillible, comme toute humanité – de celui-ci : « Sur le chemin de Béthanie, il [Jésus] engueule un figuier qui se reposait, la saison des fruits étant passée. Tu ne donneras plus jamais de fruits à personne puisque tu n'en as pas pour moi aujourd'hui, dit notre J très en Christ, vous l'entendez. Et le figuier s'assèche et meurt. Pauvre figuier qui s'éventait de ses seules feuilles, léger sous le soleil. S'il s'agissait par ce prodige de donner un aperçu de ce que pouvait la foi, c'est raté. Pourquoi maudire se figuier? demandent les disciples. Ce n'est qu'un figuier, répond le grand J, et il ne donnera pas de fruits à personne puisqu'il n'en a pas eu pour moi. Et si vous croyez comme moi que la foi peut tout, alors vous pourrez déplacer des montagnes. Ouais. Les disciples étaient plutôt perplexes de voir le grand J s'encolérer de la sorte devant un pauvre figuier du chemin qui le laissait affamé, alors que sa force l'aurait pu contraindre à produire quelques fruits. » (*PA*, p. 193)

un criminel, mais reconnaissons plutôt dans son chant l'huile de prix qui remonte et le fera voir autrement qu'en pourriture. (*PA*, p. 190)

L'homélie du prêtre intronise l'orphelin numéro six en une figure christique et fait de sa résurrection un événement dont l'entière responsabilité incombe aux membres de la famille Beaumont – « on ne doit pas se dérober à la vue du mort qu'il est », rappelle à cet égard le célébrant. C'est que le prêtre alpiniste, ici, ne présente pas le Christ comme un être investi d'une toute-puissance et ne fait point de son image un emblème de pureté. En filigrane de cet orateur à la verve enflammée, ne pouvons-nous pas entendre un écho, à travers l'intensité et le ton de l'oraison funèbre qu'il énonce, à Jacques-Bénigne Bossuet, immense orateur français du XVII^e siècle, évêque de Meaux, présentant lui aussi le Christ comme un homme avili dans son « Sermon pour le Vendredi Saint »? : « Le voilà, cet homme de douleurs », affirme Bossuet. « *Ecce homo, ecce homo* : «Voilà l'homme». Et qui est-ce? Un homme ou un ver de terre? est-ce un homme vivant, ou bien une victime écorchée? [...] Le voilà dans le triste état où l'ont mis nos péchés [...] qui ont fait fondre sur cet innocent tout ce déluge de maux¹⁹⁴ ». *Ecce homo* : voici l'homme, le Christ, « victime écorchée », souillée de tous les péchés de l'humanité; *ecce homo* : voici celui qui dévoile, car il les porte¹⁹⁵, toutes ces « saletés qui nous font »; voici celui qui nous révèle à nous-mêmes : pécheurs, mortels et faillibles. « Approchons-nous, chrétiens », déclare encore Bossuet, « et pendant que nos continuelles désobéissances, nos crimes, nos ingrattitudes, traînent Jésus-Christ au supplice et sont toutes entassées sur ses épaules, que chacun vienne reconnaître la part qu'il a dans ce fardeau¹⁹⁶. » Venez voir ce qu'il vous incombe de reconnaître, c'est-à-dire le rôle que vous jouez dans le mouvement du monde, pour la suite du monde. N'est-ce pas un pareil enseignement que tente de transmettre le prêtre alpiniste à la foule rassemblée à l'église où se

¹⁹⁴ Jacques-Bénigne Bossuet, « Sermon pour le Vendredi Saint », *Œuvres, deuxième tome*, « Oraisons funèbres et sermons », Paris, Firmin Didot frères, 1841, p. 628.

¹⁹⁵ À cet égard, les sœurs de la veuve, formant, à l'occasion des funérailles de l'orphelin numéro six, « le chœur entier des sœurs innées » (*PA*, p. 181), nous révèlent la fonction christique de ce dernier au cours de ce chant : « Éternelle est la mémoire / De lui qui s'souvient de rien; / Tous les passés lui vont, / Même l'mien. // Regardez comme il porte légèrement / Mes fautes. / Il craint pas eh l'malheur, / Mais il m'fait peur. » (*PA*, p. 181) À la fois fascinant et terrifiant, numineux, et désormais inscrit hors d'une appartenance au rôle de sa vie – « tous les passés lui vont » –, le numéro six est bel et bien un personnage investi d'un statut christique qui en fait le réceptacle de toutes les fautes commises.

¹⁹⁶ Jacques-Bénigne Bossuet « Sermon pour le Vendredi Saint », *op. cit.*, p. 630.

déroulent les funérailles? Comme dans l'Eucharistie inversée mise en scène par le texte de *Parents et amis* – « nous sommes des hosties et c'est le corps de nous-mêmes que nous mangeons » –, ce n'est plus Dieu qui permet et assure la résurrection de la chair, mais plutôt les paroles de ceux venus parler en mémoire de ce défunt et reconnaître chez lui les saletés dont ils sont eux-mêmes les dépositaires. C'est dire que la résurrection, entière responsabilité « des pauvres écartés » présents aux funérailles, sera langagière ou ne sera pas :

Et c'est à nous, maintenant, sa pauvre vie de la reprendre et de la légèrer, de l'hurluler, car c'est par sa louange répétée que nous saurons le ranimer et que nous ferons de lui ce qu'il est et ce qui nous désigne. Nous ne célébrons pas un suicidé, un criminel, un banni, un maudit, un qui nous met la honte au cœur. Nous célébrons le fils debout de nos morsures. Voyez, il bouge, ah, j'ai peur [...] Pourquoi lui? Pourquoi ce sans mérite? Pourquoi cet humiliant? Il faut le tuer, n'est-ce pas, il faut le condamner à la mort éternelle, il faut le renier. Non non non non non. (*PA*, p. 199-200)

C'est maintenant à notre tour de raconter la vie du six, lance le prêtre alpiniste aux membres de la famille Beaumont – solidaire de leur peine dans son utilisation inclusive de la première personne du pluriel –, à nous de légèrer sa « pauvre vie » afin de le rappeler à notre mémoire et de le ressusciter. Racontant sa vie, c'est vous-mêmes que vous raconterez, révèle-t-il – « c'est par sa louange répétée [...] que nous ferons de lui ce qu'il est et qui nous désigne »; retraçant les heurts du suicidé, ce sont les vôtres qui poindront. N'ayez honte de ses actes, dit encore le prêtre, car il n'est ni « un criminel, un banni [ou] un qui nous met la honte au cœur », il est notre reflet, il est « ce que nous sommes » (*PA*, p. 190); parlez en sa mémoire et c'est la vôtre, inévitablement, qui se profilera, dévoilant de ce fait ce qui, en vous, provient de son héritage, affirme le prêtre dans cette homélie où le salut proposé par ce sauveur suicidé passe irrémédiablement par la médiation du langage; « que ferons-nous aujourd'hui du fils mort de cette femme en bois? », demande-t-il, « nous le laisserons parler » à travers nous, « qu'il s'abaisse jusqu'à dire qu'il est ce que nous sommes, des pauvres écartés, des pauvres en morceaux, des mal taillés, et que son dire nous sauve » (*PA*, p. 198), c'est-à-dire qu'il dessine pour nous, à travers nous, l'indéfinissable *à-venir* du monde.

L'apocalypse langagière qu'incarnait pour l'orphelin de père numéro six l'échec d'une parole qu'il aurait souhaité résolument performative a éveillé, chez ses frères, le désir de parler en sa mémoire – d'ajouter les « consonnes à ses paroles de débandé » (*PA*, p. 117) – afin qu'aucun mensonge ne vienne voiler les causes de sa mort, permettant ainsi de nouer

l'histoire du rôle de sa vie au registre de la mémoire et d'ainsi l'inscrire dans une trame qui lui est propre. Prendre la responsabilité de parler *à partir* de la parole hantée de la veuve et *pour* la résurrection christique de leur frère, voilà ce qu'ont fait les orphelins de père après avoir vécu l'expérience de la mort de l'autre. Toutefois, à l'instar de l'indétermination de leur *à-venir*, cette parole n'est gage d'aucun salut qui ne soit pas de leur ressort, qui ne repose pas sur leurs épaules – « que chacun vienne reconnaître la part qu'il a dans ce fardeau¹⁹⁷ », celui des fautes de l'humanité. Pris dans le mouvement du dire, enclavés en lui, les sujets orphelins continueront à devoir négocier avec les manques, les bégaiements, les pertes et les accrocs que suppose le rôle de leur vie; il « ne finira pas », le drame de votre parole, les avait avertis, en prophète, leur mère la veuve Manchée, et votre tâche est d'en assurer la reconnaissance perpétuelle. « C'est parti pour l'éternité », avait-elle ajouté, « fallait que vous le sachiez » (PA, p. 105).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 630.

ENTRE L'APPELÉE ET L'EXCÉDÉ : « CELUI QU'ON NE VOIT PAS » JOUE LE RÔLE DE SA VIE

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 pour vous donner les contes qu'ils ont, non pas pour vous féliciter d'avoir joué comme vous êtes¹⁹⁸.

LAURENT SAUVÉ

La parole nous a été donnée non pour parler mais pour entendre¹⁹⁹.

VALÈRE NOVARINA

Parents et amis, on le sait, offre à lire un drame de la parole au cours duquel l'expérience de la mort de l'autre altère le corps des personnages – tronqué, indifférencié, ressuscité – et, ce faisant, module leur rapport à la parole. Les deux énonciations limites encadrant la scène de ce théâtre sont celles de la veuve appelée chez qui la parole, investie d'un ordre de mort, parvient à restaurer un possible *à-venir* pour ses orphelins appauvris du langage, et celle de l'orphelin excédé où, nous venons de le voir, la parole déconstruit la relation du sujet – dévorateur – au monde. Entre ces deux énonciations se déploie tout l'espace au cœur duquel se meuvent les orphelins de père et leurs tantes, l'épisodique Laurent Sauvé, les deux prêtres ainsi que tous les figurants – et nous savons qu'ils sont nombreux, que nous faisons peut-être même partie du nombre. Sis entre ces pôles énonciatifs se trouve également le lieu de l'inscription du texte, car, si la mort est le lieu de la parole dans *Parents et amis* – le lieu d'où ça parle –, elle n'est pas celui de l'écriture²⁰⁰, qui se trouve plutôt du

¹⁹⁸ *PA*, p. 226.

¹⁹⁹ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁰ Exception faite des deux récits du centre où les orphelins et la veuve s'échangent de longues lettres alors que cette dernière est placée en maison de repos (*PA*, p. 95-106 et 107-118). Il est intéressant de noter que le style de l'écriture demeure le même (glissements, répétitions, rythme prédominant) dans ces lettres – celle de la veuve n'étant en fait qu'une seule longue phrase au souffle

côté de « celui qu'on ne voit pas », démiurge de l'œuvre – « celui qu'on ne voit pas fait ce qu'il veut » (*PA*, p. 167) –, grand invisible apparaissant subtilement à cinq reprises sur la scène du drame et dont les actions sont ainsi décrites par l'orphelin de père numéro deux en guise d'ouverture du troisième tableau :

Celui qu'on ne voit pas fait ce qu'il veut. Il prend ce que nous disons, il le mange, après il nous crache dessus. Pour commencer il décrit le plancher où notre vie s'étale puis il part, il étend sa colère, on croirait qu'il se venge de nous avoir connus, d'avoir vécu parmi nous. Il dit : *Ma vie interne est minable*. Il parle et ça sonne comme s'il rampait ou comme s'il était accroupi en boule. Mais on ne le voit pas. Mais il parle et il est accroupi en boule et on a envie de le ruer de coups pour le faire s'arrêter. (*PA*, p. 167)

Un emportement, une rage de l'orphelin numéro deux face aux manières impétueuses et peu cordiales de celui qu'on ne voit pas, une « envie de le ruer de coups [...] pour faire s'arrêter » cet être colérique et vengeur capable de délaissier le monde qu'il a lui-même créé – « il décrit le plancher où notre vie s'étale puis il part ». Le démiurge de *Parents et amis*, créateur rampant ou « accroupi » en boule, ne revendique aucune espèce de puissance auctoriale alors qu'il admet vivre sa vie interne par procuration, par l'intermédiaire de ses personnages, la sienne étant « minable ». Initiateur autodérisoire, le voilà tout de même qui « étend sa colère », ire contre la suffisance de ses personnages révélée à la veuve Manchée, encore une fois investie d'une vocation prophétique – celle de transmettre la teneur d'une parole entendue d'elle seule – dont elle témoigne ainsi au cours du quatrième et dernier tableau :

Celui qu'on ne voit pas, je l'ai entendu déclarer que je pouvais dire n'importe quoi, que ça n'allait pas paraître, que j'avais beau me remplir la bouche d'ordures, de je ne sais pas quoi de marde, que les autres n'entendraient jamais que ce qu'ils avaient déjà dans les oreilles, et que les paroles on avait beau les préférer en lien direct avec son intérieur à soi afin de s'ouvrir tout grand, jamais rien ne pouvait atteindre pour vrai les autres dans leurs oreilles parce que les autres sont trop pleins d'eux-mêmes pour entendre quoi que ce soit. (*PA*, p. 229)

Le rapport à la parole contre lequel s'emporte ici celui qu'on ne voit pas ne reviendrait-il pas à croire que le mot *est* le monde et qu'en tant que sujets unifiés, « pleins de [nous]-mêmes », il nous est possible de s'approprier ce mot afin qu'il ne signifie plus *que pour nous* – « les

prophétique –, insistant de ce fait sur l'idée que la parole réside dans la voix – que celle-ci soit orale ou écrite –, c'est-à-dire dans la manière d'organiser le langage pour un sujet.

autres n'entend[ent] jamais que ce qu'ils ont dans les oreilles » –, incapables, dès lors, de réellement *entendre* la voix de l'autre? Cette définition du rapport à la parole signe le refus d'une reconnaissance de l'incomplétude fondamentale du sujet, de cette altérité qui, par l'accès au langage qu'elle fraye en lui, l'entame et le fonde – le sujet est d'abord parlé par l'Autre avant de pouvoir accéder à sa parole propre : « c'est le don de parler qui se transmet²⁰¹ ». Celui qu'on ne voit pas rappelle ses personnages – et nous rappelle aussi, à travers le procès de l'écriture – à l'ordre symbolique du langage, ordre interdisant l'accès, par les incessants glissements métaphoriques et mouvements sémantiques qu'il implique, à une préhension totale de la parole, nous replaçant ainsi face à l'autonomie de cette dernière en nous, en dépit de nous et malgré nous²⁰².

Voilà donc que celui qu'on ne voit pas, en accord avec l'orphelin numéro six alors qu'il affirme, rappelons-nous, qu'« en général on vit comme des sourds, ne sachant rien de ce qu'on fait » (*PA*, p. 178), taxe « les autres » (*PA*, p. 229) de surdité sélective, eux qui sont « trop pleins d'eux-mêmes pour entendre quoi que ce soit » (*PA*, p. 229); ainsi se place-t-il en relation de supériorité par rapport à eux, « les autres », insinuant, à travers cette parole transmise par la veuve et rendant compte de sa colère, qu'ils perpétuent un repli sur soi et une fermeture qu'il aurait, lui, réussi à assumer grâce à son œuvre de création. Celui qu'on ne voit pas endosse donc le rôle d'un démiurge condescendant par rapport à la vie de ses personnages, desquels il méprise la parole – « celui qu'on ne voit pas [...] prend ce que nous disons, il le mange, après il nous crache dessus » (*PA*, p. 167), rappelle à ce sujet l'orphelin de père numéro deux. Cette arrogance surprend, à première vue, le lecteur de *Parents et amis*,

²⁰¹ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 27.

²⁰² À propos de cette autonomie révélée de la parole, Renée Gagnon se questionne ainsi : « Car où se trouve-t-elle, la parole qu'on ne touche pas, qu'on ne voit pas, mais dont on entend constamment le bruissement, dans le silence, dans la cohue, dans la nuit des dormeurs? Si j'ai d'abord l'impression qu'elle m'habite, qu'elle loge réellement dans mon corps, je me ravise, car je sais trop qu'elle ne m'appartient pas, que je ne la génère pas, que je ne peux que l'appréhender sans tout à fait la connaître, que je n'ai aucune prise sur elle. » (Renée Gagnon, « Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme, *op. cit.*, f. 107.) Ici, nulle saisie complète – préhension – de la parole, nulle possibilité de la circonscrire complètement, mais une posture d'attention et d'écoute aux modalités de son déploiement à partir desquelles il est possible d'approcher sa part d'étrangeté, ce qui ne nous appartient pas et nous sépare de nous-mêmes; l'*appréhender*. Loin de signer le lieu d'une coïncidence avec soi, cette posture permet plutôt la reconnaissance et l'assomption de cette fracture fondamentale.

habitué à la « solidarité du citoyen à ses semblables, en fiction comme en réalité²⁰³ », si présente dans l'écriture de Bouchard. Bien sûr, cette posture n'est aménagée que pour être déconstruite avec davantage de force par un orphelin numéro un qui, au cours du quatrième tableau, nous apprend qu'il « faut croire que celui qu'on ne voit pas a ses moments lui aussi, ses paroles d'écroulé, ses mains qui brûlent de voir nos histoires lui échapper. Il est comme nous. Ça ne lui plaît pas plus qu'à nous » (*PA*, p. 230). Le scripteur du drame a donc lui aussi ses moments de faiblesse, ces instants où ses histoires lui glissent des doigts et ne lui appartiennent plus, où il n'arrive pas à tout dire, à tout *bien-dire*, où *s'écroule* le plan de son entreprise narrative – pourtant l'œuvre est là. « Il est comme nous », souligne l'orphelin numéro un, ramenant ainsi la figure du démiurge à une horizontalité où se rejoue une solidarité avec les personnages qu'il met en scène, malgré le contrôle et l'influence qu'il désirerait avoir sur les textes de ceux-ci – ceux des rôles de leur vie –, désir qui coïncide avec la logique de l'excédé laissant croire à la possibilité d'un *pouvoir-tout-dire*.

Si l'on pourrait d'emblée affirmer que « celui qu'on ne voit pas » s'appelle Hervé Bouchard, ravisons-nous, car ce dernier affirme « travailler très fort à disparaître quand [il] di[t] ses textes²⁰⁴ », investissant donc de manière paradoxale le rôle de celui qu'on ne voit pas – un invisible travaillant à disparaître davantage, creusant son trou à même le texte. Dans cette optique de disparition de l'auteur, nous dirons que celui qu'on ne voit pas incarne le lieu de l'écriture de *Parents et amis*, le corps de son énonciation, jouant simultanément deux rôles principaux, soit celui de l'appelé et de l'excédé. Si nous invoquons ici la figure de l'appelé, c'est que l'écriture, au sein de cette œuvre, est d'abord et avant tout une réplique; qu'elle provienne de Dieu ou du royaume des morts, la parole, essentiellement appelante affirme le texte de Bouchard et l'intertextualité foisonnante qui y fourmille – de la Bible à Mallarmé en passant par Shakespeare –, nous précède et nous intime de répondre à son appel sous peine de

²⁰³ Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *op. cit.*, p. 66.

²⁰⁴ Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », *op. cit.*, consulté le 4 août 2014. Bouchard, commentant ici ces moments où il lit ses textes sur scène, affirme par la suite que « de la manière dont [il] conçoit les choses, écrire et dire procèdent du même geste » (*ibid.*), établissant ainsi un parallèle entre le geste du dire et celui de l'écriture qui confère à celle-ci un statut énonciatif garant d'une parole qui lui appartient en propre et qui ne dépend d'aucune forme d'« oralité » – au sens du son, de l'exposé oral du langage.

« perdre notre place dans le défilé » (*PA*, p. 177) du monde. À cet appel de la parole, « celui qu'on ne voit pas » répond par l'entremise de l'écriture, qui devient dès lors, et avant tout autre chose, une réponse donnée non pas à la parole d'un autre spécifique, mais bien à l'Autre dans la parole; « je ne crois guère à l'originalité », écrit Bouchard à cet égard, « sinon à celle qui est le produit d'une attention extrême à la disposition de l'homme dans le défilement de la parole, une disposition d'écoute, d'oreille. Et cela n'est pas bien original, c'est une reprise, mais une reprise qui étonne toujours²⁰⁵ ». Une écoute précédant le geste de l'inscription et une écriture voulant rendre compte de cette « disposition de l'homme » dans la parole, voilà ce vers quoi tend ici la volonté de l'écrivain; à partir de son corps dissolu, invisible, atteindre aux chairs de parole que sont ses personnages, toucher à tous les corps de la parole mis en scène par le drame.

Le rôle de l'excédé, chez « celui qu'on ne voit pas », lui permet de croire possible la réalisation d'une telle tâche, de croire qu'il puisse réellement *faire ce qu'il veut*, oblitérant le fait qu'il n'est pas le seul maître à bord du texte, qui, de toute manière, rencontre l'impossibilité physique de devenir le catalogue exhaustif de *tous les rôles de toutes les vies* – impossibilité déjà éprouvée par l'orphelin numéro six et sa liste de pères demeurée, on le sait, irrémédiablement ouverte. « Le grand maître c'est le rythme », affirme Bouchard en ce sens, rappelant à celui qu'on ne voit pas, double invisible, ambitieux et irascible, l'autorité du texte en train de s'écrire et la part d'assujettissement qu'il réclame de son auteur; « il ne s'agit pas [dans l'écriture] de figurer quelque chose », écrit-il encore, « d'être le signe de quelque chose, pas du tout. Il s'agit tout simplement de prendre possession de cette parole-là, de s'y soumettre entièrement et puis de la donner à entendre²⁰⁶ ». Entre *soumission à* et *possession de* ce que nous appellerons, au cours du deuxième chapitre, l'incommensurable de la parole de l'homme, la posture d'écrivain que construit ici le texte de Bouchard cherche à faire *l'épreuve formelle* de la part de vérité et d'altérité inhérente à toute parole – le rythme de ses *à-venirs* – et réaffirme à celui qu'on ne voit pas la nécessité de reconnaître sa « parol[e]

²⁰⁵ Hervé Bouchard, « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 7 août 2014.

²⁰⁶ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain, op. cit.*, p. 84.

d'écroulé » (*PA*, p. 230), celle qui, n'arrivant jamais à tout dire, ne faisant qu'engendrer d'autres histoires de parole – « d'autres viendront habiter ici, ils abattront les murs porteurs et mettront au chemin la vie que nous avons eue ici » (*PA*, p. 232) –, se fait la source et l'enjeu même du drame de la parole humaine.

CHAPITRE II

ENTRE LE *POCAILLE* ET LE POÈTE : LA RUSE DE L'ÉCRIVAIN DANS *LA BÊTE LUMINEUSE* DE PIERRE PERRAULT

*Et ceux qui écrivent écrivent des fables de la
chasse. Ils n'écrivent pas la chasse. La chasse ne
s'écrit peut-être pas. Aller à la chasse, c'est passer
de la parole aux actes*²⁰⁷.

PIERRE PERRAULT

Traque emblématique et séculaire, le rite de la chasse à l'original remet en scène, chaque automne – saison des accouplements originaux –, le combat de ruse et de finesse mené par les chasseurs pour séduire la bête mythique des forêts québécoises. Dix d'entre eux, venus de Maniwaki, tentent leur chance dans la Vallée-de-la-Gatineau. Leurs préparatifs sont festifs et exubérants, leur amitié, indiscutable et établie depuis l'enfance, leur désir de la bête, incandescent. Se surnommant eux-mêmes les *pocailles*, « c'est-à-dire ceux qui ont abusé de la veille, ceux qui se lèvent à midi parce qu'ils ont *nuité* sur la clôture, parce qu'ils ont chanté le coq au soleil du matin, parce qu'ils ont les yeux pochés ou poqués, les *pockeye* » (*BL*, p. 11; l'auteur souligne), cette équipée composée d'hommes qui n'ont pas froid aux yeux, qui « ignorent la banalité » et « ne fréquentent que la corde raide » (*BL*, p. 7), sera mise à rude épreuve au cours du déroulement de ce rite automnal et de la joute langagière qui s'organisera en son sein. Leur épopée nous sera livrée à travers la lentille d'une caméra et le micro d'un magnétophone qu'auront braqués sur eux Pierre Perrault et son équipe au cours des dix jours de leur traque : *La bête lumineuse*, film de chasse québécois par excellence,

²⁰⁷ *BL*, p. 132.

nous donne accès à l'intense périple de ces *pocailles* à travers nulle autre narration que celle de leurs mots et leurs palabres de « pétés au frette » (*BL*, p. 175), leur *parlure* propre.

La volonté première du film *La bête lumineuse* n'est pas de lisser ou, à l'inverse, de caricaturer la parole des chasseurs mis en scène, mais bien de mettre en lumière et en valeur la complexité et la richesse de la langue de ces hommes de Maniwâki, habiles parleurs et jouteurs avérés, toujours prêts à ruser avec le sens afin de s'assurer le dernier mot de l'histoire et ainsi clouer le bec de leur adversaire. Pour ces hommes qui, « du moindre incident [...] font toute une histoire » (*BL*, p. 7), « la chasse à l'original n'est pas seulement la chasse à l'original » (*BL*, p. 15), elle est aussi l'occasion d'un combat langagier sans merci où chacun jauge le panache de l'autre à l'aune de la justesse et de la ruse de sa répartie. Provenant, selon les dires de Perrault, d'« une race surhumaine, excessive, irrémédiable » (*BL*, p. 15), les *pocailles*, nous le verrons, portent une parole « capabl[e] de donner à l'original [la] dimension secrète et foudroyante » (*BL*, p. 19) – numineuse – qu'il peut revêtir, capable d'entrer en son mythe. Dans cette optique, le récit premier porté par l'œuvre de *La bête lumineuse* n'est nul autre que celui du déploiement de cette parole *pocaille* et des règles du tournoi lui étant implicite, car, écrit le cinéaste, la chasse est d'abord et avant tout « l'endroit où celui qui prend la parole se jette dans la gueule du loup. Non sans le savoir parfois. Mais l'eût-il su qu'il n'aurait pas gardé le silence pour une terre [...] Quand on a du panache c'est pour affronter le discours et ses conséquences » (*BL*, p. 11). Ne pas garder le silence, ne pas se taire, voilà peut-être le mot d'ordre des hommes mis en scène dans *La bête lumineuse*, eux qui vont à la chasse autant pour courtiser le panache mythique que pour laisser pousser le leur, qu'ils défendront à même le poids de leur parole, espérant ne laisser personne indifférent, à commencer par eux-mêmes. Car l'original n'est peut-être qu'un prétexte pour enfin retrouver un souffle qui leur appartient, un territoire originaire, un espace de liberté dans leur langue, et ainsi devenir « les chanteurs de leur propre épopée » (*BL*, p. 16).

Parallèlement à ce panache majestueux que les chasseurs désirent tous ardemment et aux mille et un petits gestes constitutifs du rite de la chasse, nous verrons que l'œuvre de Perrault tente d'approcher, précautionneusement, l'idée d'une parole libérée de tout asservissement ou de toute censure, de toute appartenance aux hégémonies et aux codes institutionnels; une parole qui, selon nous, tend vers le lieu de son surgissement premier, de son origine. C'est ce

que Perrault nomme la *parole vive*²⁰⁸, ou *instantanée*; cette parole qui souffre le moins de délai possible entre la fulgurance de son énonciation et la teneur de son énoncé. Cette parole, ne tolérant aucun recul, aucune distanciation réflexive de la part de son énonciateur, ne révèle son savoir qu'à la performance de son énonciation, jaillie d'un corps vivant, tangible, charnel; parole libre et spontanée qui ne s'approche pas indûment – le moment est fugace – et se laisse encore moins aisément cerner ou brider – capturer par une œuvre.

Perrault connaît le caractère furtif de la parole vive et c'est pourquoi il la courtise et l'apprivoise à travers un cadre précis, celui du rite de la chasse à l'original, propice, selon le cinéaste prévenu²⁰⁹, à l'apparition de ce que nous nommerons au cours de ce chapitre l'incommensurable de la parole de l'homme, cet instant intraduisible dont le cinéaste est en quête, celui impliquant « une qualité particulière de l'*ethos* : une fabuleuse cohérence entre l'être, son action et son dire, dont la force suffit à produire un monde²¹⁰ », à porter le récit du

²⁰⁸ Il nous apparaît important de préciser d'emblée, à l'aide d'un exemple, la signification que donne Pierre Perrault à la parole vive, parole spontanée, non préméditée, naturelle, chatoyante et signifiante dans sa *manière* brute et instinctive de dire les choses. L'un des passages du scénario commenté de *La bête lumineuse* met bien en lumière cette définition, alors que Perrault, venant de transcrire un récit de drave intitulé « Le sang de boss » livré par un chasseur, y ajoute sous forme de commentaire que « l'écriture ne rendra jamais compte de la chose la plus émouvante de ce récit, soit la façon de prononcer les mots clefs de cette histoire : **le sang de boss**, la façon de Victor [le chasseur qui a conté l'histoire] et la façon de tous les autres qui est la même parce qu'ils ont, tous et chacun, culturellement, vécu la même dépendance, une façon de dire le mot **boss** qui ne ressemble à rien ni à personne [...] avec un autre accent, terriblement humide, singulièrement unique, l'accent irremplaçable de ceux qui l'ont vécu les pieds mouillés jusqu'aux gencives, cette condition d'homme engagé, l'accent de la [rivière] Gatineau » (*BL*, p. 178; l'auteur souligne). Cette intonation que donnent Victor et les hommes de la Gatineau au mot *boss*, Perrault ne peut transcrire ou transmettre le savoir qu'elle contient – celui de l'engagé – sans la médiatiser ou la commenter, et c'est bien là son plus grand drame. Cette irrésolution dévoile l'une des plus fortes tensions définissant la posture de créateur de Perrault, celle existant entre la certitude de ne pouvoir rendre entièrement compte du caractère incommensurable de la parole vive à travers ses œuvres et l'infléchissable volonté de chercher à le côtoyer constamment, s'en approcher au plus près, en faire le point d'ancrage de toute son entreprise artistique.

²⁰⁹ Perrault écrit, au début du scénario commenté de *La bête lumineuse*, qu'il a rencontré les pocailles de Maniwâki « grâce à Yvan Dubuc, un homme de Montréal et de Saint-Isidore de Laprairie, qui avait entrepris de les vantardiser, ces hommes exubérants et secrets » (*BL*, p. 7) et qui l'avait averti de l'immense « importance [accordée à] la parole » (*BL*, p. 73) au sein de leur groupe.

²¹⁰ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », dans Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009, p. 195.

rôle de sa vie; à l'assumer. Cet *ethos* ne rappelle-t-il pas celui de l'acteur chez Hervé Bouchard qui, endossant le rôle de sa vie à même l'énonciation d'une parole qui lui est propre, « joue à être et, jouant, conte sa vie²¹¹ »? Toutefois, si, chez Bouchard, l'écriture littéraire permet, par la poétique qu'elle met en place, d'envisager esthétiquement – rythmiquement – l'insaisissable déploiement de la parole et des engendremens qui en découlent, elle est, chez Perrault, qui la juge impérialiste et aliénante car « plus souvent qu'à son tour [...] au service des conquérants²¹² », ce qui peut empêcher l'accès de l'homme à la cohérence de sa parole en l'enfermant dans une autre fiction que la sienne propre. Nous verrons que cette opposition entre la parole et l'écriture, rejouée à l'intérieur du scénario commenté de *La bête lumineuse* et portant de ce fait tout le caractère agonique de l'œuvre, en vient à s'estomper si l'on porte attention à la poétique du texte, c'est-à-dire au « mode de signifier » qui lui est singulier et qui nous révèle, finalement, que l'écriture peut s'avérer un chemin de traverse nécessaire pour rencontrer – de biais –, entendre – au sens d'éprouver corporellement, physiquement – le caractère incommensurable de la parole vive.

Car au-delà des histoires de chasse, de panache et de beuveries, *La bête lumineuse* raconte surtout l'histoire d'une grande chamaille, celle d'un conflit ayant pour enjeu principal un acte d'écriture – un poème « d'amour et d'amitié » (*BL*, p. 220) – commis durant la chasse et perçu comme scandaleux dans un campement où la joute orale fait loi. Nous verrons en effet que le chasseur-poète Stéphane-Albert, désirant naïvement, à travers la lecture d'un poème, déclarer sa grande amitié à l'exemplaire *pocaille* qu'est Bernard, se heurtera à la non-écoute totale de la communauté des chasseurs, déclenchant ainsi une chamaille qui ne trouvera aucune résolution au sein de l'œuvre – « une chamaille ne s'épuise jamais. Il faut l'arrêter » (*BL*, p. 245), écrit d'ailleurs Perrault à cet égard.

²¹¹ Hervé Bouchard, « Abrasifs », *op. cit.*, p. 91. Rappelons-nous 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 l'englobe, nous dit Bouchard, alors qu'il affirme « qu'il faut être pour jouer et jouer pour être » (*ibid.*, p. 89), faisant ainsi du jeu – de l'acteur que nous sommes tous – l'un des éléments fondateurs de la réalité humaine.

²¹² Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *De la parole aux actes, op. cit.*, p. 10.

En ce sens, nous dirons que la discorde entre le chasseur-poète Stéphane-Albert et Bernard, cuisinier et maître de chasse, constitue le nœud du texte de *La bête lumineuse* et dessine en filigrane du récit cynégétique toute une réflexion sur l'écriture et la distance par rapport à la parole vive qu'elle implique, révélant ainsi une autre des tensions fondatrices de la démarche artistique de Perrault, celle creusant un fossé infranchissable entre la parole, « cette immense part de l'homme repoussée par les littératures²¹³ », et la Littérature elle-même (la majuscule est de Perrault), plus précisément l'institution littéraire, qui, selon le cinéaste, a « mépris[é] les hommes pour ne s'intéresser qu'à elle-même et satisfaire la curiosité des princes et le snobisme des riches²¹⁴ ». Le scénario commenté de *La bête lumineuse*, alors qu'il met en scène et en abyme cet insoluble différend entre la Littérature et la parole, devient une œuvre qui, supportant et déployant cette irrésolution – la dépassant donc –, se fait texte emblématique des présupposés esthétiques de Perrault – sur lesquels nous reviendrons – et des contradictions indépassables qu'ils créent. Assumées avec force et revendiquées avec conviction, ces contradictions dévoilent toute la place qu'occupe la ruse dans la conception de l'écriture chez cet artiste, notion qui nous aidera à penser l'acte d'écriture qui préoccupe tant cette thèse, celui qui, intéressé, voire obsédé par la part d'incommensurable de la parole humaine et conscient de ne pouvoir la saisir *dans le texte*, cherche à tendre vers elle, à la *donner à entendre* à travers l'architecture de sa poétique. Mais avant de plonger dans le cœur de la forêt où rôde *La bête lumineuse*, voyons rapidement les traits singuliers du cinéma de Perrault afin de comprendre pourquoi nous avons choisi de nous intéresser au scénario commenté plutôt qu'au film.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

LA CHASSE À LA PAROLE : TRAQUER L'INCOMMENSURABLE

*Il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire*²¹⁵.

PIERRE PERRAULT

De documentaire à « biodrame²¹⁶ » en passant par le film de montage, les différentes définitions qu'a reçu le cinéma de Perrault n'ont jamais réussi à le cerner ni à le définir complètement. Quelque chose, ici aussi²¹⁷, échappe à la catégorisation du « genre ». C'est que la méthode est unique; sans imposer de répliques à ses personnages qui, finalement, n'ont d'autre choix que de s'incarner eux-mêmes dans le rôle de leur vie et de parler avec les mots qui leur sont propres – naturels –, Pierre Perrault et les membres de son équipe, installés en silence dans un endroit d'où ils peuvent « regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit²¹⁸ », tourment des heures de documents audiovisuels et effectuent ensuite un découpage et un montage méticuleux des diverses séquences filmées afin d'en arriver à ce que Perrault nomme le « récit²¹⁹ » du tournage, le cœur de l'histoire, toujours composé de la

²¹⁵ Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, p. 37.

²¹⁶ Stéphane-Albert Boulais, le chasseur-poète de *La bête lumineuse*, décrit ce qu'il nomme le « biodrame » chez Perrault comme « le montage dramatique des images de la parole vécue par des gens qui ne sont pas comédiens. Il est question de parole vive, cette parole portée par le souffle, ce vent du mot-parlé [...] La hauteur de la voix et, conséquemment, la possibilité de chute ou d'assomption donnent un relief à la langue [...] Pierre Perrault aime l'espace dramatique de la parole, ce lieu où l'hésitation, le défaut, la précipitation, le relâchement, la spontanéité ajoutent à la grande comédie du sens » (Stéphane-Albert Boulais, « Pierre Perrault, biodramaturge : l'exemple de *La bête lumineuse* », dans Michèle Garneau et Johanne Villeneuve (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, *op. cit.*, p. 88). Dans cette optique, nous verrons qu'à l'instar de *Parents et amis*, le scénario commenté de *La bête lumineuse* peut lui aussi être lu comme un *drame de la parole*, c'est-à-dire comme une œuvre où les modalités de la parole et les engendremens créés par celle-ci sont mis à l'avant-plan, devenant l'enjeu premier du procès de signification instauré par le texte.

²¹⁷ Comme l'écriture de Bouchard, le cinéma de Perrault flirte avec les frontières des genres, nous obligeant à réfléchir à la porosité de celles-ci plutôt qu'à la schématisation des œuvres qu'elles mettent en place.

²¹⁸ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 38. « Il s'agit d'être là où quelque chose se passe... au moment où elle se passe », écrit-il plus loin. « Question de flair? De chance? Peut-être. Mais aussi parce que cette action est devenue notre passion. » (*Ibid.*)

²¹⁹ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretien avec Paul Warren*, *op. cit.*, p. 94.

parole même des hommes et des femmes choisi(e)s et filmé(e)s par le cinéaste. Ainsi ce dernier ne fait presque jamais appel au procédé de la narration externe²²⁰ pour situer les faits et les enjeux de ses films, qu'ils soient liés à une communauté estudiantine en grève (*L'Acadie, L'Acadie?!?*, 1971), à un peuple d'insulaires tenaces (*Pour la suite du monde*, 1963; *Le règne du jour*, 1967; *Les voitures d'eau*, 1968²²¹), à un cultivateur abitibien qui se lance en politique (*Gens d'Abitibi*, 1980²²²), ou à un clan de chasseurs loquaces et rusés (*La bête lumineuse*, 1982).

Chez Perrault, la volonté de *donner* la parole à l'autre afin d'entendre sa *parlure* est plus forte que celle de *prendre* la parole en son propre nom; « le désir d'entendre précède celui de parler²²³ », écrit le cinéaste dans son célèbre « Discours sur la parole²²⁴ », genre d'essai-manifeste où il se fait l'apologue et le défenseur de la parole vive de *l'homme*²²⁵ qui,

²²⁰ Dans ses deux derniers films, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* (1993) et *Cornouailles* (1994), tournés à la baie d'Ungava et dans la vallée laineuse de la terre d'Ellesmere où il cherche et réussit à approcher et à suivre un troupeau de bœufs musqués, puissante métaphore de la résistance et de la résilience du peuple québécois à l'aridité de son territoire et aux nombreuses tentatives d'assimilation de sa langue et de sa culture, Perrault fait usage d'une narration externe qu'il énonce lui-même afin de relater avec le plus de précision possible la logique interne du troupeau et la métaphore qu'incarne celui-ci.

²²¹ Ces trois longs-métrages font partie de ce que l'on appelle la trilogie de l'île aux Coudres de Perrault.

²²² Ce film fait partie, avec *Le retour à la terre* (1975), *Un royaume vous attend* (1976) et *C'était un Québécois en Bretagne, Madame!* (1977), du cycle abitibien de Perrault, ensemble composé de quatre longs-métrages mettant l'accent sur l'importance de la possession et la revendication d'une terre dans la construction identitaire d'un homme et d'un peuple.

²²³ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 37.

²²⁴ Le « Discours sur la parole » est d'abord paru dans la revue *Culture vivante* (n° 1, 1966) avant d'être repris par les *Cahiers du cinéma* (n° 191, 1967) et la revue bretonne *Arvro* (n° 44, 1967) pour ensuite être publié dans *De la parole aux actes* en 1985, recueil de douze essais de Perrault qui portent sur la triade ayant aiguillé l'entièreté de son œuvre : l'habitation et l'occupation intensive d'un territoire par la population qui l'habite, les fondements d'une identité collective et la puissance de la parole vive comme vecteur d'assomption de cette identité.

²²⁵ Une note s'avère ici nécessaire pour commenter et justifier l'utilisation du terme « homme », que nous ferons tout au long de ce chapitre. Lorsque Perrault s'intéresse à la parole vive de *l'homme*, jamais ne le fait-il pour discréditer celle de la femme ou pour exclure celle-ci du propos qu'il est en train de tenir. Aux détractrices (Louise Carrière, entre autres, dans *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal Express, 1983) ayant étiqueté son cinéma comme un cinéma s'intéressant uniquement qu'aux hommes, Perrault, en entrevue avec Paul Warren, répond ceci : « J'ai souvent dit que je ne sollicitais que la réalité. Or la réalité de cette époque (les années soixante) et d'une pêche à

travaillée par le souffle et l'intonation – « cette simple et secrète vibration de l'onde sonore qui donne un visage à la parole et défie toutes les interprétations²²⁶ » –, permet d'entendre « la tissure même de la voix²²⁷ », là où, selon Perrault, l'homme ne peut que parler vrai, parler franc, sans emprunter aux fictions dominantes, qu'elles soient politiques, sociales ou artistiques. C'est une chasse à l'authenticité et à la vérité de la parole – une vérité « sans notoriété, quotidienne, instantané[e], populaire²²⁸ », brute – dont se réclame le cinéma de Perrault, chasse ayant commencé il y a plus de cinquante ans avec un magnétophone et l'idée d'un retour de la pêche aux marsouins à l'île aux Coudres :

Petit à petit, le magnétophone m'a investi de ses puissances et enseigné ses usages. Il m'a apprivoisé. En vérité, on ne comprend le phénomène qu'au moment où on relit la bande sonore. La parole soudain se condense [...] J'ai songé au marsouin parce que je savais la place qu'il tient dans leurs récits : première leçon du magnétophone. Et il faut bien comprendre ici que le marsouin n'est pas le héros du film pour flatter le public friand d'histoires un peu fabuleuses, mais parce que les gens de l'île aux Coudres l'ont choisi : c'est le ferment qui soulève l'action, parce qu'il est d'abord contenu dans les hommes²²⁹.

Après avoir enregistré, écouté et réécouté les gens de l'île raconter leurs histoires et se dévoiler eux-mêmes à travers elles, Perrault arrive à cerner l'importance du rôle symbolique joué par le marsouin au cœur de cette communauté – « première leçon du magnétophone » –

marsouin, et de la navigation, ne mettait pas les femmes au premier plan [...] La politique était encore beaucoup à l'époque une affaire d'hommes [...] On dirait que vous me reprochez de n'avoir pas fait tous les films. Il y a d'autres cinéastes pour parler des femmes, de Montréal, de tout ce que je n'ai pas eu le temps d'aborder. Pourquoi faut-il parler de ce que je n'ai pas fait? » (Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 128-129.) Dans son article intitulé « Le ventre de l'hommerie », Johanne Villeneuve parle quant à elle de la ruse maternelle de Perrault qui, parcourant l'œuvre entière de celui-ci dans sa volonté de *mettre au monde* la parole des hommes, investit intensément le territoire du féminin : « S'il y a peu de femmes dans le cinéma de Perrault, c'est en partie parce que le féminin est partout au cœur de cette hommerie, inavouable et blessée, un "cinéma où les hommes silencieux prennent la parole dans leur propre vie" [Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal et Paris, l'Hexagone et Édilig, 1983, p. 25]. » (Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 211.) Ainsi utiliserons-nous le signifiant *homme* – la parole de l'homme – pour parler *dans la langue* de Perrault, pour être en dialogue avec celle-ci. Mais à l'instar de la volonté du cinéaste, le syntagme « la parole de l'homme » renverra toujours, dans le cadre de cette thèse, à la parole de l'ensemble de l'humanité – hommes et femmes confondus; sujets parlants.

²²⁶ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 29.

²²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²²⁸ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 36.

²²⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 36 et 38.

et propose d'en « relever²³⁰ » la pêche, avec toutes les difficultés et détours que suppose la reprise de techniques ancestrales, réactivant ainsi un rite qui avait été abandonné depuis plus d'un siècle par la population insulaire. Ainsi naissait le projet du film *Pour la suite du monde*²³¹, premier long-métrage de Perrault, qui fut suivi par une quinzaine d'autres. Inlassablement, le cinéaste a pris en chasse, traqué la *parlure* des hommes et des femmes rencontré(e)s au gré de ses pérégrinations afin de faire entendre leurs langues « joualresques » (*BL*, p. 19), écrit-il dans le plus noble sens du terme, ne voyant point là une déficience ou une incomplétude de la langue, mais bien l'une de ses riches variations – modulations –, détentricrice d'un savoir propre. « Loin de récuser le joual », écrit Perrault, « je l'examine car il nous connaît mieux et nous explique plus de choses sur nous-mêmes que l'histoire officielle²³². »

En ce sens, le cinéma de cet artiste n'a pas simplement fait entendre « le caractère oralisé et oralisant de la culture québécoise, en opposant, par exemple, les qualités joualresques de la langue parlée à sa cristallisation institutionnelle par la littérature²³³ », il a aussi donné la permission au joual québécois – et acadien – de ne plus simplement être le symbole ou le symptôme de la colonisation anglaise et du sentiment d'oppression qui lui est associé. Il lui a permis de se prendre au sérieux afin de pouvoir s'envisager comme une langue pleine et forte et non comme un avatar linguistique résiduel creusé par le manque et le *mal-dit*. C'est que Perrault a compris l'immense savoir que contiennent ces paroles trop souvent et trop longtemps dévalorisées²³⁴. À cet égard, il affirme par exemple que les gens du

²³⁰ Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, p. 9.

²³¹ Premier long-métrage canadien à avoir été présenté à Cannes et mis en nomination pour la Palme d'or (mai 1963), *Pour la suite du monde* raconte donc l'histoire de la relève de la pêche aux marsouins à l'île aux Coudres à travers les diverses prises de parole et pourparlers provoqués par cette entreprise, jusqu'à la capture de la bête mythique, longue de onze pieds, vendue à l'aquarium de New York, où Alexis Tremblay, grand palabreur et protagoniste principal du film, ira lui-même la reconduire à bord de son camion.

²³² Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *De la parole aux actes*, *op. cit.*, p. 158.

²³³ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 190.

²³⁴ « Le patois n'est pas un déshonneur mais un état d'âme », écrit encore Perrault au sujet du joual, « le résultat, la conséquence, le reflet et le miroir de ce que nous avons vécu. » (Pierre Perrault, « L'apprentissage de la haine », *op. cit.*, p. 158.)

fleuve détiennent une connaissance de ce cours d'eau – leur fleuve – que nulle autre « science » que celle de leur parole vive ne pourrait porter avec autant de précision, de vérité et de proximité au territoire concret :

Ils en avaient plein la bouche [de chansons, d'histoires, de légendes], non pas d'un fleuve idéal, d'un fleuve décoratif, de moirures, de chinures, de zébrures, de reflets poétiques. Mais un fleuve de vie, de gestes, d'incidents. Infiniment concret. Réel. Et infiniment plus poétique à mes yeux que toutes les poésies. Voilà pourquoi je leur ai donné la parole. Parce que mes écritures, en définitive, les parasitaient. Les déréalisaient. J'ai abdiqué de l'écriture et confié le soin [...] à leur *parlure* de les nommer²³⁵.

Ce passage, tiré de l'entrevue-fleuve accordée par Perrault à Paul Warren et retranscrite dans *Cinéaste de la parole*, révèle toute la méfiance – sur laquelle nous reviendrons – qu'entretient le cinéaste envers l'écriture, qui, selon lui, « parasite » la parole de l'homme en l'immobilisant et la figeant. Elle la « déréalise » en l'inscrivant à même une page où elle devient dès lors un texte pouvant être récupéré par la fiction, mot redouté entre tous par Perrault, qui investit ce terme – *fiction*²³⁶ – du pouvoir de nous éloigner de la concrétude de la matière et du territoire, faisant ainsi de son consommateur un « analphabète de la réalité²³⁷ ». Chez Perrault, la vie ne s'apprend pas en lisant²³⁸, elle s'apprend en vivant – l'expression

²³⁵ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 146.

²³⁶ À propos de cette suspicion entretenue par Perrault envers la fiction, Gilles Deleuze, dans son ouvrage *Cinéma 2, l'Image-Temps*, s'exprime ainsi : « Quand Perrault critique toute fiction, c'est au sens où elle forme un modèle de vérité préétablie, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur, même quand elle est forgée par l'auteur du film. La fiction est inséparable d'une "vénération" qui la présente pour vraie, dans la religion, dans la société, dans le cinéma, dans les systèmes d'images. Jamais le mot de Nietzsche, "supprimez vos vénération", n'a été aussi bien entendu que par Perrault. » (Gilles Deleuze, *Cinéma 2, l'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 27.) C'est exactement ce mouvement d'envahissement de la vie par la fiction-vénération dont parle Perrault lorsqu'il affirme que le rite de la chasse mis en scène dans *La bête lumineuse* permet aux hommes de « fréquenter leur propre imaginaire à l'abri des saintetés rock, western ou sportives qu'on leur propose » tous les jours (*BL*, p. 18).

²³⁷ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 146.

²³⁸ On le sait, Perrault a reçu une éducation classique (1940-1954) et a terminé des études de droit à l'Université de Montréal qui lui ont laissé un goût amer en bouche : « Il y avait un énorme fossé entre écriture et *parlure*, entre la fable et la réalité. Et c'est la fable qui existait. Je m'identifiais à l'écriture. J'étais gêné dans la *parlure* [...] J'étais un citoyen de l'écriture dominante. J'étais en somme aliéné [...] En un mot, j'ai appris à vivre en lisant. J'ai dévoré tout ce qui me tombait sous la dent. J'ai lu tous les livres pour ainsi dire. Sans me rendre compte qu'il existait un autre monde dont il n'était jamais question dans les écritures. Un monde secret, caché, populaire. » (*Ibid.*, p. 18-20.) C'est ce

provient de l'inénarrable Alexis Tremblay²³⁹, protagoniste de *Pour la suite du monde* –, c'est-à-dire en faisant une expérience concrète, voire physique du monde, en engendrant ainsi le récit de sa propre vie plutôt que d'emprunter l'un de ceux offerts par les fictions construites ailleurs, en d'autres temps et d'autres lieux. Et l'une des manières d'accéder à cet acte de fondation est, selon Perrault, de se mettre à l'écoute de la vérité contenue dans la parole vive de l'homme, vérité qui le dévoile et le révèle sans qu'il ait à énoncer quoi que ce soit d'autobiographique. Fasciné par les diverses déclinaisons et nuances (tournures, patois, modulations des accents toniques) constitutives de la langue populaire, convaincu de la nécessité d'entendre et de légitimer la part d'humanité qu'elles recèlent, Perrault est persuadé qu'un lien puissant existe entre la reconnaissance de la complexité foisonnante d'une langue et l'assomption d'un territoire; c'est d'abord en étant souverain de sa parole – en évacuant tout sentiment de honte et d'infériorité par rapport à elle²⁴⁰ – qu'un homme peut réellement habiter et s'appropriier le territoire qu'il occupe, en faire un élément fondamental de son identité. Sans vouloir politiser abusivement l'œuvre de Perrault et en faire un porte-étendard de la question nationale québécoise, erreur qui a déjà été commise²⁴¹, il nous semble crucial

monde dont Perrault ne voudra plus démordre jusqu'à la fin de sa vie, celui lui ayant appris à *vivre en vivant*.

²³⁹ « nous autres / icitte à l'île aux Coudres / on a appris à vivre / en vivant » (Alexis Tremblay cité par Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 10).

²⁴⁰ Lors d'une entrevue accordée à Jean Léo Bonneville en 1986, Pierre Perrault s'exprime sur le caractère honteux que revêt pour une majorité d'intellectuels le joul québécois, qui l'associent à une défaillance langagière plutôt qu'à une variation sur un même thème : « Ceux qui disent *merde* sont portés à mépriser ceux qui disent *marde*. Et non l'inverse. Ça me laisse songeur. Qui a décrété que *marde* puait, que *marde* était grossier et que l'élégance pouvait bien s'accommoder de *merde*? Sinon celui qui dit *merde*. Sinon celui qui n'a jamais nettoyé une écurie », sinon celui qui a appris à « vivre en lisant », aurions-nous envie d'ajouter (Pierre Perrault, « Entretien avec Pierre Perrault », réalisé par Jean Léo Bonneville, *Séquences*, n° 111, janvier 1986, p. 29).

²⁴¹ En 1974, Michel Brûlé publie un ouvrage intitulé *Pierre Perrault ou un cinéma national*, dans lequel il tisse des liens entre les films de Perrault et l'histoire de l'évolution du Québec, faisant de ces longs-métrages des « éléments dynamiques et constituants » de la Révolution tranquille (Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national. Essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 141). Certes, l'œuvre de Perrault renvoie à un contexte social, économique et culturel bien précis, celui du Québec et de la survivance de sa langue et de son identité, mais nous croyons aussi qu'elle englobe et dépasse ce contexte en présentant des œuvres complexes qui, loin de tomber dans les seuls mouvements de dénonciation ou de revendication, mettent en place et relèvent, nous le verrons, des questions fondamentales concernant l'écriture, la parole et la subjectivité. Le problème majeur de l'analyse de Brûlé est de nier absolument toute

d'envisager l'idée d'un *payement* par le langage pour approcher le cinéma de cet artiste, idée impliquant la découverte et l'exploration d'un territoire à travers l'écoute de la pluralité des *parlures* de ses habitants. Car Perrault, à travers sa production cinématographique, a bel et bien voulu faire *émerger* un territoire qu'il savait d'emblée existant en passant par la « reconnaissance de pratiques, de paroles et de gestes déjà à l'œuvre et qu'il s'agi[ssait] de prendre en chasse ou d'accoucher²⁴² ».

En effet, si le cinéaste affirme qu'il ne fait qu'« emprunter [ses œuvres] à la parole vive » (*BL*, p. 176) des hommes et des femmes qu'il rencontre, n'oublions pas qu'il est passé maître dans l'art de la courtoisie, cette parole, de l'exalter, de la faire jaillir de sa source afin de capter au plus près, justement, le mouvement de son surgissement²⁴³. Perrault sait que l'émergence et la captation d'une parole authentique nécessitent une diversité de paramètres qu'il est possible de rencontrer, voire de provoquer, lors de certains événements; « je ne recherch[e], il faut bien le dire, que ce qu'il y a de précieux [...] », écrit ce dernier, « j'évite de placer un homme dans une situation qui le désavantage, qui l'infériorise [...] Et si vous découvrez le terrain favorable, vous obtenez sa parole²⁴⁴ ». Artisan, Perrault est celui qui sait créer les situations où la parole des protagonistes n'aura d'autre choix que de retentir en éclats, échos, rumeurs, dialogues et confrontations; pensons seulement à la belle scène de

autonomie à l'œuvre d'art et de ne la voir qu'à travers « la nécessaire relation » qu'elle entretient avec « l'ensemble de la vie socio-économique » (*ibid.*, p. 149), ce qui limite la portée signifiante de sa poétique. Soyons claire : nous ne nions pas la portée foncièrement politique de la production artistique de Perrault – car l'art *est* politique –, nous croyons simplement qu'elle ne lui est pas subordonnée et ainsi restreinte à ce champ.

²⁴² Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 192.

²⁴³ Perrault ne s'en cache pas, il a toujours beaucoup compté sur le matériel avec lequel il travaillait; « c'est l'outil qui fait le moine », écrit-il dans *Caméramages* (*op. cit.*, p. 10), « je suis le fils du magnétophone et de la caméra synchrone légère ». Ces outils, légers donc très mobiles, remédient à la faillibilité des facultés humaines : « En vérité, j'ai découvert la perspicacité d'une caméra appliquée au réel. Le regard et surtout la mémoire électronique (son et image ou image et son, comme vous l'entendez) arrivent à me révéler l'invisible et l'inoubliable. Deux yeux, deux oreilles et la fragile faculté qui oublie qui se nomme tout de même la mémoire, la mémoire humaine, n'arrivent pas à percevoir certaines choses, certaines valeurs. » (Pierre Perrault cité dans Guy Gauthier, « Une écriture du réel », dans Guy Gauthier (dir.), *Écritures de Pierre Perrault. Actes du colloque* Gens de parole, Montréal et Paris, Cinémathèque québécoise et Édilig, 1983, p. 45.)

²⁴⁴ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 37.

l'assemblée générale du film *Pour la suite du monde*, intitulée la « séquence de l'assemblée des trente-trois parts, dont celle de la curiosité²⁴⁵ », où la majorité des insulaires se rassemblent pour décider si oui ou non ils relèveront la pêche aux marsouins et où l'on assiste à une « belle chouenne²⁴⁶ » entre les patriarches et les jeunes loups de l'île. Opportuniste au meilleur sens du terme, Perrault est aussi celui qui sait reconnaître l'événement au cours duquel se dessinera un statut particulier de la parole, un lieu où l'acte d'énonciation sera intensifié par rapport à celui du quotidien, de la vie de tous les jours.

En ce sens, le rite de la chasse à l'original s'avère un terrain propice dans la mesure où il est l'événement au cours duquel les hommes « lacent leurs bottes de cuir jusqu'aux genoux pour échapper durant quelques jours à leur servitude et habiter le royaume du discours, pour quitter le royaume à gages et envahir celui de la parole souveraine et sans limite » (*BL*, p. 18). C'est une émancipation identitaire liée à une parole souveraine dont il est ici question, car les bottes de cuir lacées jusqu'aux genoux, chaussures que Perrault se plaît aussi à appeler les « bottes de sept lieues²⁴⁷ » ou les « bottes de l'exploit » (*BL*, p. 16), ne sont pas que des bottes de chasse²⁴⁸; elles permettent à celui ou celle qui les porte de devenir « le héros [ou l'héroïne]

²⁴⁵ Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, p. 83.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 90. « La chouenne des chouenneux! La vantardise! Le discours! Le parolis! La baliverne! [...] Les gens de la côte ont modifié chouannerie, vantardise de chouans [insurgés royalistes ayant combattu au nord de la Loire au XVIII^e siècle et qui se plaisaient à raconter longuement leurs combats], en *chouenne*. Mais il faut bien comprendre que le mot n'est pas simple, qu'il signifie des tas de choses différentes, selon le contexte, sa place dans le discours, l'intonation. Ailleurs on fait du cinéma. En Charlevoix, pays du discours [d'où provient le mot], on *chouenne* » (Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 54-55), c'est-à-dire qu'on parle avec emphase et force détails pour le seul plaisir de raconter, pour la seule jouissance de l'énonciation.

²⁴⁷ Dans les *Contes de ma mère l'Oye* publiés par Charles Perrault en 1697, les bottes de sept lieues sont des bottes magiques qui, « comme elles [sont] fées, [ont] le don de s'agrandir et de s'apetisser selon la jambe de celui qui les chauss[e] », lui permettant de parcourir sept lieues en une seule enjambée et d'ainsi pouvoir couvrir de longues distances en très peu de temps (Charles Perrault, *Contes*, texte présenté et commenté par Roger Zuber, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Lettres françaises, 1987 [1697], p. 272). L'idée de pouvoir parcourir une grande distance en peu de temps trouve écho dans cet immense territoire forestier qu'arpentent les chasseurs durant la période de la chasse.

²⁴⁸ Pour l'anthropologue française Odile Vincent, le vêtement de chasse (incluant les bottes), « destiné en particulier à se confondre avec les teintes vertes et brunes du bois et à dissimuler, par l'épaisseur du tissu, les odeurs de l'homme [...] est pour les chasseurs comme une autre peau, qui les isole de l'univers domestique et leur permet de s'intégrer par mimétisme au monde sylvestre » (Odile

de sa propre vie » (*BL*, p. 16), « l'homme accompli qui n'est pas seulement une main-d'œuvre » (*BL*, p. 17) et qui, apte à envisager et à endosser le rôle de sa vie, parle en son propre nom, « n'emprunte à personne son épopée [...] donn[e] sa mesure » (*BL*, p. 16), bat son rythme et, ainsi, nous donne accès à la part d'incommensurable de sa parole; ce qui, dans l'énonciation, signe la singularité du sujet. Dans cette optique, il nous semble tout à fait approprié, comme l'a fait Paul Warren, de qualifier Perrault de « cinéaste de la parole » puisque cette dernière demeure, malgré toutes les apparences – du panache au marsouin –, le tout premier enjeu de ses films.

Perrault croit fermement qu'« il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire. Cela n'existe pas. Tout dépend de la question qu'on lui pose, du terrain qu'on lui impose²⁴⁹ ». En filigrane de cette affirmation, le cinéaste soutient que si un homme n'a rien à dire, c'est qu'il n'a pas été bien entendu, bien écouté, soulignant ainsi la potentielle *vérité du dire* que porte en son sein tout sujet parlant, vérité pouvant être révélée à la lumière d'une écoute qui sache entendre la voix de l'homme derrière le discours, avec le discours, dans son discours; le sujet *en train de s'énoncer*. En ce sens, Perrault affirme avoir développé une écoute qui « se préoccupe autant du récit lui-même que du langage qui le véhicule²⁵⁰ », insistant ainsi, par ce souci porté au *comment* du dire, sur le savoir – inimitable, intraduisible – que peut contenir une parole incarnée – c'est « l'odeur du souffle... la dent noircie qui sait rire à pleine gorge... la rondeur du palais qui veloute les mots... l'amende des yeux de Marie qui narquoise... la véhémence d'Alexis qui furibonde²⁵¹ ». C'est ce « moment de grâce » (*BL*, p. 20), de cohérence entre l'être, l'action et le dire que Perrault tente de capter à travers sa lentille et son magnétophone, ambition d'un cinéma direct l'ayant guidé dans une chasse à la parole

Vincent, « Chasse et rituel », *Terrain*, n° 8, « Rituels contemporains », 1987, p. 64-65). Nous verrons que cette intégration du chasseur aux domaines sylvestre et cynégétique signe, chez Perrault, l'apparition d'un nouveau territoire offert à la parole, où elle acquiert le double statut d'arme et de ruse.

²⁴⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁰ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 33.

²⁵¹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 28.

« *atélesta*²⁵² », c'est-à-dire sans fin, en raison du caractère inatteignable de la proie. Car même si le cinéaste désire atteindre un minimum de médiatisation possible entre la parole vive et l'œuvre en réduisant ses mises en scène et ses indications aux « acteurs », Perrault sait que quelque chose, toujours, interfère avec l'intensité de la présence, parce que chaque film, même s'il tente de donner à voir et à entendre la vérité crue de la réalité, demeure une construction cinématographique. « Les meilleurs films du cinéma direct sont fabriqués²⁵³ », écrit laconiquement Jean-Daniel Lafond dans *Les traces du rêve*, révélant ainsi l'inévitable et « fondamental mensonge²⁵⁴ » de ce type d'art et confinant ainsi la chasse de Perrault à son irrésolution, à son caractère *atélesta*. Conscient de l'essence évanescence et insaisissable de la proie qu'il pourchasse, Perrault n'a toutefois jamais abdiqué sa quête. Et si le scénario commenté de *La bête lumineuse* nous intéresse tant, c'est qu'il s'y déploie, à travers la mise en abyme dont il est le théâtre – celle d'une chasse dans une chasse –, une logique de l'engendrement du chasseur par la parole provenant de l'incapacité de ce dernier à saisir sa proie, logique allant jusqu'à engendrer la figure même de l'écrivain – aussi chasseur.

²⁵² Marcel Détiéne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1977, p. 86. C'est à travers le mythe d'Atalante et son refus du mariage que Détiéne précise ce qu'il entend par l'idée d'une chasse *atélesta* : « La chasse d'Atalante est interminable comme est sans terme la course pour fuir le mariage. De même que tant de prouesses cynégétiques sont vaines dès lors qu'elles ne sont plus orientées dans le sens d'un retour et d'une intégration de la société policée. » (*Ibid.*) Nous verrons sous peu en quoi la chasse de Perrault s'avère « vaine ».

²⁵³ Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve*, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 98.

²⁵⁴ Jean-Louis Comolli, « Le détour par le direct, I », *Cahiers du cinéma*, n° 209, février 1969, p. 32.

LE SCÉNARIO COMMENTÉ DE *LA BÊTE LUMINEUSE* : UNE APPARITION DE L'ÉCRIVAIN

*Je me suis mis à me voir, oui*²⁵⁵.

ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO TROIS

Si nous venons tout juste d'évoquer le caractère *atélesta* de la chasse à la parole à laquelle s'est consacré Perrault au cours de sa vie, c'est que nous croyons que cette chasse ne s'arrête pas à la dimension filmique de ses longs-métrages, mais qu'elle se perpétue aussi dans les scénarios commentés qu'il a écrits, atténuant ainsi, peut-être malgré le créateur – à son corps défendant –, la dichotomie qu'il pose entre la vérité intrinsèque de la parole vive – se dévoilant au cœur de la fulgurance d'une énonciation – et le caractère mensonger que revêtent chez lui les Écritures (la majuscule est encore de Perrault), qui « prétendent régenter la parole comme s[i elles avaient] honte du meunier dans ses habits de farine²⁵⁶ » et, en ce sens, imposent à chacun une autre histoire et une autre mémoire que celle du *rôle de sa vie*. C'est la possibilité de passer à côté de sa vie, de vivre à côté de soi, aliéné par la fiction des autres – celle des colonisateurs, entre autres –, que Perrault redoute et répudie quand il affirme avoir rencontré sa véritable identité hors de la fiction et de la théorie, hors de l'hégémonie de l'Écriture impérialiste : « Pour savoir qui j'étais, je me mis à l'écoute de la parole de source, celle qui parle joual et qui dit *marde* pour l'avoir vécu et je n'ai plus jamais cheminé dans les alexandrins poudrés²⁵⁷. »

Cette parole de source, brute, qui n'a pas honte de dire *marde*, ou *chouenne*, ou *père*, Perrault la chasse inlassablement, voyant là une manière de se *ré-originer*, de se *ré-engendrer* à chaque traque, lui qui affirme être réellement *venu au monde* « par la parole de l'homme²⁵⁸ ». Mais la proie traquée par l'oreille du cinéaste – impossible à transcrire –

²⁵⁵ *PA*, p. 38.

²⁵⁶ Pierre Perrault, « Les trois navires », *De la parole aux actes*, *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 22.

échappera toujours à la capture et Perrault le sait, investi qu'il est dans une chasse *atélesta* « en deux sens : sans fin, [elle] ne doi[t] jamais cesser; mais aussi sans fruits, car [elle est] inutile et vaine », commandant des actes « dont la vertu essentielle est d'être privés de terme et d'achèvement²⁵⁹ ». Car le cinéaste n'est pas dupe : « Dès ses débuts », écrit Jean-Daniel Lafond, « il prétend transcrire véritablement la vérité de la vie, être un témoin des faits et des choses, tout en reconnaissant que la vérité n'est pas donnée mais qu'elle est construite²⁶⁰. » Dans cette optique, les scénarios commentés de Perrault manifestent de manière exemplaire l'exigence de cette lucidité, dans la mesure où ils ne cessent de pourchasser la part d'incommensurable de la parole, même si le geste d'écriture qui les fonde empêche d'emblée, par la médiation qu'il suppose, d'attraper la proie. Et si l'acte cynégétique de Perrault est *atélesta* – infini –, son engagement envers la parole vive l'est également, comme en témoigne l'existence de ces livres hybrides, les scénarios commentés, ayant été écrits même si « l'écriture ne rendra jamais [entièrement] compte [du] récit » (*BL*, p. 98) incarné que peut faire un homme du monde et de sa propre vie.

Pourquoi, alors, commettre de tels actes d'écriture sinon pour perpétuer le mouvement de la chasse mise en branle par le magnétophone et la caméra? Perpétuer cette chasse à l'aide d'une autre technique, une autre ruse, celle de l'écriture, pour apprivoiser, entendre et non saisir la bête lumineuse de la parole; faire sa connaissance autrement. Car oui, Perrault est un cinéaste, même s'il a toujours récusé l'appellation²⁶¹, mais il est aussi un écrivain – un

²⁵⁹ Marcel Détiéne, *Dionysos mis à mort*, *op. cit.*, p. 47. Lorsque Détiéne parle d'une chasse « inutile et vaine », il ne connote pas ces deux adjectifs de manière péjorative, mais insiste plutôt sur le caractère symbolique de la chasse *atélesta*, située hors de toute préoccupation quantitative, beaucoup plus signifiante dans le mouvement qu'elle implique que dans le résultat qui en découle.

²⁶⁰ Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve*, *op. cit.*, p. 98.

²⁶¹ « J'ai utilisé jusqu'à maintenant le mot cinéma pour les commodités de la conversation », affirme Perrault en entrevue pour la revue *Séquences* en 1963. « Si on me le conteste, tant mieux. Peut-être Michel [Brault] et moi avons-nous inventé autre chose? On ne sait pas si *Pour la suite du monde* est un film. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ça n'est pas [encore] un livre, ni une symphonie... son support étant une pellicule [...] je ne fais pas du cinéma pour faire des films, mais pour mieux connaître l'homme [...] je vais à l'homme et non au cinéma. » (Pierre Perrault, *Caméramages*, *op. cit.*, p. 10.) Par cette boutade, Perrault affiche ici sa non-appartenance au cinéma de fiction – de Hollywood à Bollywood –, lui qui n'a d'autre ambition que de rencontrer la vérité crue de l'homme lors de la réalisation de ses films et non le jeu d'un comédien – aussi maîtrisé soit-il – ou l'exécution d'un scénario établi d'avance. Pour notre part, vu l'originalité extraordinaire de la démarche et la qualité de

essayiste et un poète avant toute chose, comme en témoigne une grande partie de son œuvre écrite²⁶². Plutôt méconnus du grand public même s'ils « occupe[nt] la plus large part de l'œuvre publiée de Perrault²⁶³ », les scénarios commentés²⁶⁴ demeurent à notre avis ses gestes d'écriture les plus fascinants, alors qu'il y porte simultanément les deux chapeaux – d'essayiste *et* de poète. Formes littéraires à cheval entre le commentaire engagé, le journal de bord et le poème, ces objets textuels surprennent par l'éclairage nouveau qu'ils offrent aux longs-métrages alors qu'ils témoignent des aléas de leur tournage, offrent certains éclaircissements à propos de plusieurs scènes clés, s'emballent dans des envolées lyriques ou, tout simplement, décrivent les faits et gestes des hommes mis en scène par la caméra. Commentant la démarche l'ayant mené à créer de tels objets, Perrault déclare :

Je transcris les dialogues, même ceux pour lesquels je n'ai pas d'images [mais que du son]. Et aussi mes impressions. Et souvent ma mémoire des situations, de l'ambiance, du contexte. C'est un travail un peu fou. Un énorme détour. Je me fabrique une mémoire sur papier. Facile et rapide à consulter. Très longue à établir. Mais ce travail de moine n'est pas fastidieux [...] Je me recommence mot à mot. Quel privilège incroyable que celui de se revivre. De se survivre. Comme une sorte de résurrection [...] Je possède en acte et en parole tout l'épisode²⁶⁵.

Transcription complète des dialogues de ses films, « travail de moine », geste d'écriture hétérogène faisant appel à différentes tonalités – lyrique, engagée, descriptive –, le scénario

la technique et de la ruse utilisées dans la réalisation de ses longs-métrages, nous n'avons aucun scrupule à qualifier Perrault de cinéaste.

²⁶² En plus des scénarios commentés, Perrault a publié, en tant qu'écrivain, sept recueils de poésie exaltant, pour la plupart, la beauté et la grandeur du territoire québécois, les plus connus étant *Portulan* (Montréal, Beauchemin, 1961) et *Gélivures* (Montréal, l'Hexagone, 1977). Il a aussi écrit une pièce de théâtre, *Au cœur de la rose* (Montréal, Beauchemin, 1964), ainsi qu'une douzaine d'essais, où il défend sa conception de l'art et de l'homme et qui sont réunis, on le sait, dans le livre intitulé *De la parole aux actes* (*op. cit.*).

²⁶³ Daniel Laforest, *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 211-212.

²⁶⁴ Sur les quinze films qu'a réalisés Perrault, les scénarios de six de ces longs-métrages ont été retranscrits et publiés : *Pour la suite du monde* (Montréal, l'Hexagone, 1992), *La grande allure 1 et 2* (Montréal, l'Hexagone, 1989), *La bête lumineuse* (Montréal, Nouvelle Optique, 1982), *Un pays sans bon sens* (Montréal, Lidec, 1972), *Les voitures d'eau* (Montréal, Lidec, 1969) et *Le règne du jour* (Montréal, Leméac, 1968). Toutefois, *Le règne du jour* ne présente aucun commentaire, le livre n'étant que la transcription littérale des dialogues du film.

²⁶⁵ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 76.

commenté est, chez Perrault, un espace de réinvention et de survivance pour le long-métrage, bien sûr, mais aussi pour l'artiste, qui s'y « recommence mot à mot » et, à travers cette « sorte de résurrection », arrive à *posséder* « en acte et en parole tout l'épisode » à partir d'un nouveau point de vue qui n'est pas celui de l'image ou du son, mais bien de l'écriture. À cet égard, Daniel Laforest affirme qu'à l'intérieur de la « transcription du film se trouverait [...] la reconquête enfin accomplie par le poète de son expérience singulière²⁶⁶ », reconquête menant à un objet complètement autre que celui du long-métrage en ce qu'il reprend ce dernier, le *relève*, pour parler comme les habitants de l'île aux Coudres, lui offre une autre peau et une seconde vie à la lumière des diverses considérations apportées par l'« expérience singulière » du poète.

Ainsi Laforest avance-t-il que le scénario commenté, chez Perrault, devient non seulement un moyen de se réapproprié mnémoniquement le temps et l'espace de ses films, mais aussi d'apparaître en leur sein à travers un acte d'inscription auctorial assumé. Une chose est certaine : Perrault, écrivain et cinéaste – homme, aussi – s'y dévoile et s'y affiche, s'y explique avec son lecteur et avec lui-même. Comme si l'artiste cherchait, d'une certaine manière, à se justifier de l'acte qu'il a commis auparavant, du film qu'il a tourné, de la parole qu'il a pourchassée, lui qui se demande, tout au début du scénario commenté de *La bête lumineuse*, s'il n'aurait pas « mieux valu passer [ces hommes] sous silence, ne pas réveiller leur âme clandestine au risque de détruire le charme et de révéler le secret » (*BL*, p. 8). Mais il est trop tard, maintenant, pour regretter ce qui a été dévoilé par le long-métrage, et Perrault le sait bien. Il doit *faire avec*. Il explique d'ailleurs clairement, au cours de la note d'ouverture du livre, longue de treize pages, quelles ont été les intentions l'ayant mené au tournage de ce film :

Il m'est venu la tentation d'exprimer leur âme [celle des pocailles] [...] Je cherchais leur âme. Mais où la trouver? Quel décor proposer à une telle révélation? J'ai pensé à la chasse parce qu'ils l'habitent comme un sanctuaire, comme un pèlerinage au fond d'eux-mêmes [...] Ce film n'a pas été facile à faire et je leur en sais gré. Il s'est agi de résister à l'orage, de tenir la mer, d'affronter l'œil de l'ouragan. Il s'est agi de traverser la saoulerie, de passer la nuit blanche, de résister à l'excès [...] (*BL*, p. 9 et 20; l'auteur souligne)

²⁶⁶ Daniel Laforest, *L'archipel de Caïn*, op. cit., p. 212.

Alors que le cinéaste fait tout pour disparaître au cœur de ses films, pour s'assurer de donner et non de prendre la parole, voilà qu'il apparaît ici au cœur d'un « je » auctorial très fort, révélateur de son ambition d'exprimer l'« âme » des *pocailles* à travers une histoire de chasse lui ayant demandé de « résister à l'orage » qu'a déclenché cette aspiration.

Dans la thèse de doctorat qu'il a rédigé sur le cinéma de Pierre Perrault et sur sa longue collaboration avec lui, Stéphane-Albert Boulais, le chasseur-poète, perçoit quant à lui le scénario commenté comme un espace de réappropriation par le cinéaste des hommes mis en scène dans le film : Perrault « parle des protagonistes de *La bête lumineuse* comme s'il les avait créés », écrit-il. « Il leur impose une clôture. Il pense à leur place²⁶⁷ [...] Les hommes du Michomiche sont dans Perrault. Il les a intégrés. Plus même, il semble les avoir digérés²⁶⁸. » Notre volonté, ici, n'est certainement pas celle de juger des intentions de Perrault quant à l'investissement de l'intériorité des *pocailles* de *La bête lumineuse*, mais plutôt de s'interroger sur cette démarche de réappropriation et d'intégration, voire de digestion, à l'aune du phénomène d'apparition de l'écrivain que met en place le scénario commenté, et que Daniel Laforest commente ainsi :

Entre le film et le livre, il y a donc beaucoup plus qu'une transposition, beaucoup plus qu'un simple changement de médium de représentation. Il y a l'apparition d'un visage qui avait auparavant tout fait pour se voiler [...] visage singulier de l'écrivain qui s'empare du film pour lui faire effectuer un pas de côté et l'entraîner dans le nouvel espace textuel de la transcription poétique [...] En se « recommençant » de la sorte, à mi-chemin entre les mots de l'Autre arrachés à leur espace sonore d'entendement et ses propres mots, le poète s'offre

²⁶⁷ Il est vrai qu'à travers l'écriture du scénario commenté, Perrault semble souvent avoir un accès direct à la vie interne des hommes mis en scène, comme en témoigne d'ailleurs ce passage : « Et il [Stéphane-Albert] savoure sa vanité pour en rire avec les autres. Il se met en scène pour donner la parole aux autres. Pour les provoquer. Leur donner accès à la parole [...] Il accepte le rôle de victime parce qu'il aime le théâtre où on vit jusqu'au bout les prétentions du panache. La chasse était le lieu rêvé de sa vanité, de sa naïveté. » (*BL*, p. 241) Sans vouloir juger du caractère intrusif ou non de cette écriture, nous dirons que les moments où Perrault « pense à la place » des protagonistes de *La bête lumineuse* témoignent de la volonté de celui-ci de prendre part au tournoi que commande, nous le verrons, leur parole *pocaille*.

²⁶⁸ Stéphane-Albert Boulais, « La parole de Pierre Perrault. De la genèse au biodrame », Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1997, f. 347.

ni plus ni moins que le recommencement [ou la suite] du monde, c'est-à-dire la chance de parler sans truchement, à travers soi-même²⁶⁹.

Si l'on suit la réflexion de Laforest, le scénario commenté prend donc la forme d'un espace à côté du film, hors de lui, où peut apparaître un visage – espace d'*envisagement* – au cœur duquel se dessine la figure de Perrault écrivain. À travers cette poétique du tressage où s'allient et se répondent les mots du poète et ceux « de l'Autre arrachés à leur espace sonore d'entendement », Perrault entend peut-être trouver un espace littéraire qui échappe à la Littérature²⁷⁰, sous caution de parole vive. Chez cet artiste, on le sait, l'institution littéraire est vectrice d'aliénation, car sa fréquentation l'a éloigné d'une identité première et fondamentale qu'il a *re-trouvée* plus tard en se mettant à l'écoute d'une parole plus vraie, selon lui, celle « fréquent[ant] la hache et la rosine des misères, affront[ant] le froid et la tête des eaux, interrog[eant] les mains qui sacrent et les cœurs mal rasés » (*BL*, p. 170). En ce sens, nous sommes en droit de croire que l'une des ruses qu'utilise Perrault pour écrire en cheminant hors des « sentiers battus de la littérature²⁷¹ » est d'envisager la parole vive comme un rempart contre la fiction dont il se méfie tant, de la percevoir comme un incommensurable à qui il se doit d'être fidèle, et ce, à même le geste d'écriture de ses scénarios commentés. Et si nous nous penchons spécifiquement sur celui de *La bête lumineuse*, c'est que nous croyons, à l'instar de Jean-Daniel Lafond, qu'il « “dit” le plus Pierre Perrault²⁷² », qu'il incarne avec le plus d'évidence l'un des désirs animant son *ethos* de créateur, celui d'engendrer une filiation et de s'engendrer lui-même – en tant qu'écrivain mais en tant qu'homme, aussi – à partir de la parole des hommes habitant ses longs-métrages.

²⁶⁹ Daniel Laforest, *L'archipel de Caïn*, *op. cit.*, p. 211-212.

²⁷⁰ Sur cette question d'une production littéraire qui se situerait hors de la Littérature, voir le mémoire de maîtrise d'Andrée-Anne Samson, intitulé « Du littéraire sans littérature : la logique de la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault », où l'auteure démontre bien « que la place prépondérante accordée, sur le plan stylistique et rhétorique, aux représentations de la parole [dans les textes de Perrault] contribue, par le fait même, à déplacer symboliquement ses textes hors du champ de la “Littérature” [...] qui se distingue de la “littérature” par une appartenance marquée à l'institution » (Andrée-Anne Samson, « Du littéraire sans littérature : la logique de la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault », *Mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, 2009, f. 1).

²⁷¹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 39.

²⁷² Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve*, *op. cit.*, p. 41.

La composition du scénario commenté de *La bête lumineuse* comprend une note d'ouverture « pouvant servir de préface à propos du titre de ce film pour dire [l]es regrets [de Perrault] de ne pas l'avoir nommé les *pocailles* de Maniwâki » (*BL*, p. 7), trente-deux chapitres constituant le scénario du film, quarante-quatre photographies (de Martin Leclerc) des principaux lieux et hommes mis en scène ainsi que maintes didascalies et longues notes de l'auteur pouvant relever autant de la simple description – « l'image se porte vers la gauche » (*BL*, p. 141) – que de l'essai engagé – « nous sommes tous fils de bûcherons quoiqu'on dise ou pense et en dépit de quelques couches de vernis universitaire » (*BL*, p. 176) – et que du commentaire foncièrement poétique – « Image de la forêt qui fait face à l'appel. Qui répond. Qui ne laisse rien voir. Mais des bruits, des indices, le désir qui invente les formes » (*BL*, p. 145). Qu'est-ce à dire, sinon que l'appartenance de cet objet textuel à quelque genre que ce soit est encore une fois indéfinissable et que la meilleure manière que nous ayons trouvée pour le définir réside dans la poétique qu'il instaure, celle d'un engendrement de l'écrivain par le chasseur et du chasseur par la bête lumineuse de son désir, composante inhérente à toute histoire de chasse.

LE DÉSIR D'UNE HISTOIRE DE CHASSE : L'APPEL ET LA RÉPONSE DES LOUPS

*Quand nous ne tenons pas au monde le discours de notre mort nous lui tenons un langage de mort. Et quand nous tenons au monde un langage de mort, la légende des forêts sombre dans le silence*²⁷³.

ROBERT HARRISON

Après avoir effectué tous les préparatifs nécessaires à leur expédition, dit au revoir à leurs familles et rempli la « volkswagen montée sur des roues de cadillac pour enjamber les

²⁷³ Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1982, p. 349.

ruisseaux » (*BL*, p. 61) d'animaux vivants²⁷⁴, les chasseurs arrivent au Michomiche, leur campement de chasse. Là commence la première d'une longue série de soirées bien arrosées où ils discutent des itinéraires à suivre, des tactiques à adopter; tous les espoirs sont permis, rien n'est encore joué et l'ambiance est à la démesure, car « l'exubérance est un état d'âme nécessaire à ce voyage qui amène [les *pocailles*] jusqu'au cœur des forêts et des rivières, à la table des bottes lacées, là où rien ne ressemble à tous les jours » (*BL*, p. 78). Vient ensuite l'heure du coucher, car il faut – pouvoir – se lever à quatre heures du matin afin de courtiser l'original à l'aube. Mais « comment dormir quand la bête lumineuse est à nos portes? C'est la veillée d'armes en somme. Une fête de la parole. L'enjeu de la vérité qui affronte l'imaginaire » (*BL*, p. 19) et qui ne le fera pas sans heurts et sans discorde chez ces hommes qui « dorment sur la corde raide des excès » (*BL*, p. 15). D'ailleurs, le montage du scénario commenté de *La bête lumineuse* est architecturé de manière à ce que la première partie du livre mette en scène plusieurs sauts temporels entre le début de l'expédition – préparatifs, arrivée au campement –, l'ambiance plutôt bon enfant y régnant, et la clôture de la chasse, représentée par la fameuse scène intitulée « Le petit lac à foin du dernier matin » (*BL*, p. 25) au cours de laquelle Bernard et Stéphane-Albert, les deux principaux protagonistes de la discorde, tentent de s'expliquer l'intensité de la chamaille ayant eu lieu la veille. Divisée en trois segments venant entrecouper l'arrivée et l'installation des chasseurs au Michomiche – « c'est-à-dire le lieu où les ancêtres chassaient » (*BL*, p. 11) –, cette scène du petit lac à foin laisse d'emblée présager le caractère tragique que revêtira la chasse, ne serait-ce que par l'irruption du mot *violence* dans le texte. Bernard essaie en effet de faire comprendre à Stéphane-Albert que « *plus qu'un type va être chasseur d'original..., plus... plus que, vers la fin [de la chasse], il va être violent en paroles*²⁷⁵ » (*BL*, p. 59), instaurant ici un lien de causalité entre la virulence de la parole d'un chasseur, le degré de son investissement dans le

²⁷⁴ Ayant trouvé « une façon pocaille de solutionner le problème de la réfrigération » (*BL*, p. 66), les chasseurs achètent les animaux vivants – lapins, cailles, pintades, pigeons – et les mettent dans « la volkswagen de Noé » (*BL*, p. 73) – en référence à l'arche biblique – avant de quitter la maison pour le campement dans la forêt, où ils les abattront au fur et à mesure afin de les cuisiner.

²⁷⁵ Dans le scénario commenté de *La bête lumineuse*, les dialogues entre les chasseurs sont tous transcrits en italiques, alors que les commentaires de Perrault sont en romaines; nous conserverons cette distinction typographique lors des citations dans le texte.

rite de la chasse et l'intensité de son désir pour la bête. Dès lors, impossible d'envisager le déroulement des scènes subséquentes sans prendre en compte le caractère forcément agonique (nous y reviendrons) que revendiquera toute prise de parole dans cette communauté où s'installera inévitablement ce que Bernard appelle le « système des loups » (BL, p. 27).

Lorsqu'ils quittent le campement au lever du premier jour de chasse, alors qu'ils ont fêté la veille comme seuls des *pocailles* de Maniwaki sont capables de le faire, les chasseurs, blindés d'espoir et d'illusions, se taisent; « chacun laisse toute la place au silence », écrit Perrault à cet égard. « Ils murmurent leurs propos. Comme si la chasse les bridait. Comme s'il n'y avait que la chasse pour les faire taire un lendemain de veille. » (BL, p. 83) Séparés en petits groupes stratégiques de deux ou trois hommes, les chasseurs se placent. Aux aguets, ils *callent* l'original à l'aide d'un *bourgot*, cornet d'écorce permettant de diriger et d'amplifier le cri imitant la femelle en chaleur et servant à attirer le mâle. C'est Barney, le guide de chasse amérindien²⁷⁶ qui, « officiant le grand rite de la chasse » (BL, p. 37), sera le premier à invoquer le « sexe même de la forêt brûlante » (BL, p. 35). Le geste de l'appel²⁷⁷, à la fois

²⁷⁶ Barney, guide de chasse amérindien, détenteur du savoir d'une culture séculaire, est celui qui « prépare les instruments [de la] secrète liturgie » (BL, p. 34) qu'est la chasse et fait autorité lorsqu'il s'agit de lire la forêt et d'interpréter ses signes. Il est l'homme à qui l'on se réfère, à qui l'on demande conseil, chose que les chasseurs de *La bête lumineuse* ne font pas entre eux, question d'orgueil – bien placé ou non. La réputation d'« infailibilité » (BL, p. 145) de ce dernier lui confère un statut différent de celui des autres chasseurs. Habitant la frontière entre le monde civilisé et le monde sylvestre, il est celui qui peut communiquer de manière presque chamanique, voire magique, avec la forêt et les animaux qui l'habitent, comme en témoigne ici Stéphane-Albert, qui, dans un élan d'enthousiasme, croyant être sur la piste de la bête lumineuse, enjoint Barney de l'aider à attirer cette dernière : « *Fais-[la] sortir, Barney! T'es capable de lui parler... toi.* » (BL, p. 144)

²⁷⁷ « *L'appel*. D'origine amérindienne, pratiquée à un rare degré d'excellence par les Micamacs, cette façon de faire venir à soi l'original était signalée déjà au 17^{ème} siècle [...] le procédé consiste à imiter les appels d'une femelle en chaleur, au moment de la saison de l'accouplement, c'est-à-dire de la mi-septembre à la mi-octobre. À l'aide d'un cornet fait d'écorce de bouleau, le chasseur pousse quelques beuglements (Meugh agh) qui résonnent fort et loin dans la forêt et qui attirent le mâle [...] Par ailleurs, si les appels lancés à intervalles d'un quart d'heure à une heure avaient pour effet de faire venir droit sur le chasseur le mâle en éveil, la nature soupçonneuse de l'animal le faisait souvent se tenir prudemment à l'orée du terrain découvert, hésitant et cherchant l'assurance qui le convaincrat de sortir. C'est là que jouaient tout l'art et la finesse du chasseur : l'Indien poussait alors de longs gémissements bas et étouffés, presque au ras du sol, et des grognements sourds qui portaient loin. De petits bois cassés sèchement rassuraient aussi l'animal. En ces instants critiques, la science de l'Amérindien n'avait pas de rivale. » (Paul-Louis Martin, *La chasse au Québec*, Montréal, Boréal, 1990, p. 194-195.) Au sujet de la science sans rivale de l'Amérindien, Perrault écrit que « Barney,

symbolique et performatif – « Il s’agit d’une évocation. Presque d’une invocation » (BL, p. 29) –, confirme le début de la chasse, « sort le chasseur du camp et de la fête » (BL p. 84) et lui impose le silence nécessaire à son incursion complète dans le rite. Il est impossible, selon Perrault, de rester indifférent à ce cri lancinant, plaintif, qui vient déchirer le silence de la forêt et investir celle-ci du désir des chasseurs :

Une telle invocation élaborée dans la gorge femelle, susceptible de mettre en branle le mâle lointain, porteuse de vibrations charnelles d’une montagne à l’autre, vieille comme l’automne original, une telle invocation quand elle retentit pour la première fois, un premier soir, au bord d’un premier lac de l’automne, ne laisse aucun chasseur indifférent. (BL, p. 37)

Le *call*, affirme ici Perrault, ne sert pas qu’à appeler l’original, il engage également le chasseur « dans un rituel qui le transforme » (BL, p. 84), métamorphose au cours de laquelle celui-ci devra inévitablement incarner la femelle, car « la chasse s’efforce d’établir avec l’original une relation intime, secrète, amoureuse²⁷⁸ » (BL, p. 87). Le chasseur ne peut simplement imiter le cri à la légère, car le mâle est rusé, soupçonneux, et n’a besoin que d’un indice – un éternuement, un rire – pour comprendre le stratagème et s’enfuir; « parfois une branche qui craque suffit à révéler la présence et la proximité » (BL, p. 84). En tentant ainsi d’incarner avec le plus de puissance et de crédibilité possibles le brame de la femelle en chaleur, « porteu[r] de vibrations charnelles d’une montagne à l’autre » (BL, p. 37), les chasseurs n’attendent et ne désirent qu’une chose : assister à l’apparition de « la bête lumineuse sortant de l’ombre des forêts. S’avançant dans le mirage des lacs. Éclaboussant la monotone réalité de sa présence inoubliable » (BL, p. 29). C’est qu’il n’y a pas de demi-mesure lorsqu’il s’agit d’attirer la bête à soi; les hommes se doivent d’investir absolument le

c’est les écritures quand il s’agit de la forêt » (BL, p. 187), car il est, entre autres, le seul chasseur « capable de donner à sa gorge une profondeur, une intention, une saison, capable de donner à sa voix un autre registre, celui de la bête culminante de l’automne » (BL, p. 36), devenant ainsi la référence ultime, celui que l’on se doit d’imiter.

²⁷⁸ À ce sujet, l’ethnocriticienne Véronique Cnockaert écrit, dans son article intitulé « L’empire de l’ensauvagement : *Adieu* de Balzac », « que les spécialistes des pratiques ou des récits de chasse savent que la proie est toujours peu ou prou présentée comme “un alter ego avec lequel l’homme entre dans des relations bien définies : relations d’affinités électives [...] entre le chasseur et son gibier assimilé à une femme” (Alain Testart, 1986), l’acte cynégétique prenant souvent la forme d’une rencontre amoureuse » (Véronique Cnockaert, « L’empire de l’ensauvagement : *Adieu* de Balzac », *Romantisme*, n° 145, « Ethnocritique et littérature », 2009, p. 42).

territoire de leur désir, trouvant ainsi leur place au creux du silence de la forêt. Dès le début du livre, Stéphane-Albert affirme d'ailleurs, alors qu'il est encore chez lui à décocher des flèches de pratique au tir à l'arc, que « *l'important* [à la chasse] *c'est de savoir bander* » (BL, p. 42). À travers ce jeu de mots à connotation sexuelle – bander son arc –, le chasseur-poète métamorphose ici son arme en extension phallique de son corps et nous rappelle de ce fait que l'événement de la chasse implique d'abord et avant tout une dynamique des passions où « *c'est pas décocher qui importe, c'est de bander* » (BL, p. 42), où abattre la bête en atteignant sa cible est peut-être moins important que d'entrer – absolument, complètement – dans le jeu cynégétique du désir que commande la présence d'une proie à traquer.

Mais que faire lorsque l'original n'apparaît pas? Traquée, recherchée, désirée, objet de toutes les hypothèses et tergiversations des chasseurs, la bête lumineuse se révèle être, pour les hommes du Michomiche filmés par Perrault, une bête de l'obscur et de la forêt profonde, de l'ombre du sous-bois. Comment composer avec la tension désirante qui a intensément investie les chasseurs si, en l'absence de l'original, celle-ci ne trouve aucune résolution? Car si « la forêt accueille le désir » (BL, p. 146) des hommes lors de leurs expéditions de chasse, il en va tout autrement lorsque ces derniers rentrent au Michomiche les mains vides. Comment ne pas perdre la face et ne ramener au camp que « son humiliation en guise de panache » (BL, p. 26)? En *chouennant*, bien sûr. En racontant. Et le mieux possible. En rachetant sa « déconfiture » (BL, p. 155) à l'aune de sa parole; en choisissant les mots adéquats pour parler de cette relation qui n'a pas abouti, de cet original qui, malgré l'incandescence du désir, n'est pas apparu. Qu'il ait une tête de « deux cents livres » (BL, p. 109), « le poil gris long de même » (BL, p. 109), qu'il soit un « écornifleux » (BL, p. 199) téméraire, que ce soit un « beau buck » (BL, p. 106) sur lequel on a vainement tiré huit coups ou une « belle mère » (BL, p. 106) qui a été aperçue à huit cents pieds du campement de chasse, l'original se transforme au gré de la parole des hommes jusqu'à devenir, selon les dires du chasseur-poète Stéphane-Albert, « *un être incroyablement lumineux... un être incroyablement fabuleux* » (BL, p. 170).

Cette bête, à laquelle les hommes ne font jamais réellement face, cette bête, justement obscure, en appelle donc à la création de figures imaginaires, car « le simple fait de prendre l'affût incite le chasseur à croire à toutes les réponses de la forêt, à interpréter en sa faveur le

moindre craquement, à soupçonner l'ombre des épinettes d'avoir un panache à révéler » (BL, p. 131). Émerge ici l'idée du récit de chasse comme élément constitutif – voire premier – de la dynamique cynégétique mise en scène dans *La bête lumineuse*. Car c'est bien de cela qu'il est question tout au long de cette œuvre : de la plus grande histoire de chasse jamais entendue et jamais racontée – l'histoire archétypale –, parce qu'en vérité, « on attend encore et toujours le panache géant. La bête qui n'a jamais été tuée de toutes les chasses passées et à venir » (BL, p. 205). Et Perrault le sait, l'ayant appris à ses dépens :

J'ai bien vite compris que l'original n'est pas seulement une bête à tuer pour en filmer la chasse ou pour passer le temps, mais une bête à aimer, à légender, à réciter pour justifier la forêt et cette incroyable retraite fermée de quelques hommes qui s'enferment dans son mythe pour en parler et, à travers la bête lumineuse comme une robe prétexte, pour se vider le cœur sur le dos de l'amitié. (BL, p. 15)

En l'absence du panache mythique, les chasseurs le racontent et se racontent à travers son prisme – *pré-texte* au récit de chasse –, créant ainsi une communauté de parole autour de cette bête de langage, communauté où se déploiera un espace conflictuel agonique, car chez les *pocailles*, « le dos de l'amitié » est grevé de pudeur²⁷⁹ et de prudence, eux qui s'aiment « comme [des] arbre[s] à abattre » (BL, p. 9), qui s'aiment « à mort » (BL, p. 247) même s'ils feraient tous les détours du monde avant de l'avouer, préférant plutôt « se maganer à tour de rôle, n'épargner rien ni personne, pour bien démontrer », justement, « que l'amitié est à toute épreuve » (BL, p. 9). Lors de la scène intitulée « premier matin de chasse... premier lendemain de brosse... (premier épisode) ou le maudit maillet²⁸⁰ » (BL, p. 79), deux chasseurs – Nicolas et Philippe – partent explorer le lac en canot et, par l'inadvertance du « *maudit maillet de tabarnaque!* » (BL, p. 90) qu'est Philippe, renversent leur embarcation et doivent rentrer au campement complètement trempés; ridicules. « Voilà qu'au lieu du panache qu[e Philippe] espérait, il ramène la déconvenue », écrit Perrault à cet égard. « Il sera la risée. La victime du premier jour. Tant et aussi longtemps qu'un autre n'aura pas commis une autre maladresse. Une plus belle faute. » (BL, p. 90) Perrault commente ici le rôle de bouc

²⁷⁹ « N'est-ce pas ce qu'on pourrait nommer la pudeur » (BL, p. 217) que de « fréquenter le superlatif comme une commune mesure » (BL, p. 160), demande Perrault, que tout exagérer afin de dissimuler la nature de son émotion derrière le voile de l'hyperbolique?

²⁸⁰ *Maillet*, ici, signifie idiot, imbécile, maladroit.

émissaire que doit jouer chaque chasseur à un moment ou à un autre de la chasse; c'est la logique interne au campement, celle d'une joute où celui qui a commis la « plus belle faute » devient pour un moment « la risée » de tous, le « prétexte pour se vider le cœur sur le dos de l'amitié ». Il s'agit donc, pour le chasseur à qui le tour incombe, de « résister à l'orage, de tenir la mer » (*BL*, p. 20), puisque le grain passera alors même qu'une autre maladresse sera commise et que l'attention des hommes se dirigera vers une nouvelle proie, une autre victime à étriver. Car « la chamaille elle-même est une fête indispensable dans le camp d'une chasse *pocaille*²⁸¹ », là où les hommes n'arrivent pas « à se satisfaire de la commune mesure » (*BL*, p. 15) et feraient bien des miles avant de renoncer à la joute agonique qu'implique pour eux le rite de la chasse, joute au cœur de laquelle ils peuvent mettre à l'épreuve leur arme la plus intime, celle de leur parole.

À cet sujet, la scène intitulée « premier matin de chasse... premier lendemain de brosse... (troisième épisode) ou l'homme qui a vu l'ours » (*BL*, p. 105) est particulièrement intéressante : lors de la première journée de chasse, Michel, personnage secondaire n'apparaissant que très peu au sein de l'œuvre, abat un orignal – le seul et unique de *La bête lumineuse* – pendant que tous les autres hommes sont déjà au cœur de la forêt en train de transporter un ours noir précédemment tué par Maurice Aumont, autre personnage secondaire qui n'est là que de passage. Une fois l'ours ramené à la camionnette, les chasseurs rencontrent un Michel qui les attendait de pied ferme afin de raconter son exploit, se « vantardiser » (*BL*, p. 241), « prend[re] place dans le récit qui donne son sens aux bottes lacées » (*BL*, p. 117); à la suite de la narration des événements, les hommes décident de retourner immédiatement dans la forêt afin d'aller à la rencontre de la carcasse *originale*, afin de *voir* la bête abattue. Alors qu'ils arrivent enfin face à elle, Perrault formule cette série de commentaires qui s'insèrent comme des didascalies entre les différentes répliques – assez peu nombreuses et plutôt anodines – des chasseurs :

Les chasseurs approchent, Bernard en tête et entourent la bête informe, éventrée, sur un lit de feuilles mortes. L'exploit le réduit à un cadavre à transporter. Dégonflé. Surtout qu'il n'y a pas de panache [il s'agit d'un orignal femelle]. Il ne reste plus que le récit pour donner de

²⁸¹ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 100.

la couleur à l'événement. Mais le récit lui-même s'essouffle. Quelque chose a fait défaut [...] La caméra regarde le cadavre pitoyable, éjarré, informe, sans panache ce qui explique peut-être le manque d'enthousiasme. Et pourtant la chasse est accomplie. Un ours. Un original. Le premier matin [...] Gros plan de Michel qui la regarde sans conviction... ayant à regret abandonné le récit pour la réalité pluvieuse. (*BL*, p. 118-119)

« Pourtant la chasse est accomplie », écrit Perrault, intéressé, intrigué par le manque patent d'intérêt dont font montre les hommes placés devant la réalisation concrète de leur désir – « un ours. Un original. Le premier matin ». Mais qu'est-ce au juste que l'accomplissement d'une chasse? Un « exploit »? Un « cadavre à transporter »? « Quelque chose a fait défaut », écrit encore Perrault. Oui, mais de quoi s'agit-il? Le panache absent est-il réellement la cause de cette « déception » ressentie par les chasseurs ou y a-t-il un enjeu plus crucial dans la reconnaissance de cette incarnation – « dégonflé[e] [...] pitoyable, éjarré[e], informe » – du désir inhérent à l'acte cynégétique? Nous croyons que oui; en présence de la bête réelle, les chasseurs doivent forcément quitter eux aussi, à l'instar de Michel, le héros du jour, le territoire du « récit pour [celui de] la réalité pluvieuse ». L'évidence de la chair – les os, le sang; la carcasse – jette les hommes hors du territoire de la parole²⁸² en imposant d'elle-même, forcément, le « texte » de son apparition; sang et pelage mélangés. C'est dire que même si le chasseur réussit à « bander » et à atteindre sa cible, aucune bête abattue ne pourra jamais rejoindre, égaler la bête lumineuse de cette histoire, objet irretrouvable du désir des chasseurs, objet chatoyant à la fois dévoilé et protégé par leur parole qui ne peut, dans l'irrésolution désirante qu'elle soutient, n'être que conflictuelle.

En ce sens, nous dirons que la carcasse de la bête abattue a projeté pour un instant les hommes hors de ce que nous nommerons leur parole *pocaille*, parole chasseuse et aventurière qui, à chaque énonciation, met son énonciateur en jeu et à risque, car elle en appelle à la réplique vive et la répartie habile, cherchant à déstabiliser son adversaire, à lui « couper le sifflet » (*BL*, p. 170), à l'étonner par la justesse de sa réponse. Le chasseur investi dans l'*ethos* que commande la parole *pocaille* cherche constamment à ruser avec le sens afin de

²⁸² Alors qu'ils s'avèrent d'incomparables parleurs, prêts à ruser avec la langue jusqu'aux petites heures du matin malgré la chasse ardue qui les attend le lendemain, les *pocailles* se taisent autour du cadavre. Leur parole se raréfie, ils se font cois, silencieux; pour un moment, la parole *pocaille* n'est plus de mise, puisque l'enjeu principal assurant son déploiement, celui du désir, est désormais contenu dans sa réalisation concrète, celle d'un « cadavre à transporter ».

déjouer les attentes de son interlocuteur plutôt que de livrer quelque message que ce soit; la *manière*, ici, prime sur l'importance ou la validité du contenu. L'un des plus beaux exemples de ce type de ruse langagière est justement celui où Maurice Aumont, essayant de tromper les chasseurs en leur disant avoir tué un animal sans préciser qu'il s'agit d'un ours – il veut que les chasseurs croient qu'il a tué un *buck* –, obtient cette réponse de Bernard, qui n'est pas dupe du stratagème mis en place par son ami :

Maurice Aumont : *Si j'ai pas tué...*

Bernard : *... un orignal...*

Maurice Aumont : *Si j'ai pas tué à neuf heures à matin...*

Bernard : *... un orignal...*

Maurice Aumont : *J'te donne cinquante piasses.*

Bernard : *J'te parle pas d'avoir tué l'temps à neuf heures à matin... j'te parle d'un orignal.*
[...] (*BL*, p. 111)

Alors que, logiquement, le territoire de la parole *pocaille* devrait appartenir à celui qui a réussi l'exploit d'abattre une bête afin qu'il s'en vante et ainsi jouisse de sa réussite, le suspicieux Bernard, au détour d'un jeu de mots – « *j'te parle pas d'avoir tué l'temps* » –, se réapproprie l'espace du discours en clouant le bec de la vantardise, forçant son adversaire à s'expliquer, à révéler le nœud de l'histoire; il s'agit d'un ours et non d'un orignal – le panache mythique reste encore à courtiser, et l'enjeu du désir est relancé par la ruse langagière du chasseur.

La parole *pocaille* suppose donc un parcours langagier relevant de la joute, du tournoi continu : « lorsqu'on a du panache », écrit Perrault, « c'est pour affronter le discours et ses conséquences » (*BL*, p. 9), c'est aussi pour affronter les conséquences de son propre discours, ajouterons-nous, chaque prise de parole impliquant le risque d'être incompris, mal compris, le risque, aussi, de devenir la cible à atteindre, la *bête à abattre*. Car une fois l'exploit réalisé et la bête tuée, les chasseurs se rendent bien compte que d'autres orignaux arpentent encore la forêt et qu'aucun d'entre eux ne sera jamais abattu pour de bon, pour clore l'histoire, puisque « ce qui importe le moins, peut-être, à la chasse à l'orignal, c'est l'orignal lui-même. Sauf peut-être pour ce qu'il investit de poésie, de panache et d'innocence dans les comportements.

Comme s'il devenait la peu commune mesure » (*BL*, p. 39), celle, ici, de la parole, toujours sur le qui-vive. Dans cette optique, nous dirons que les chasseurs de *La bête lumineuse*, à l'instar de Perrault, sont eux aussi investis dans une chasse *atélesta*, une traque sans résolution où ce qui importe le plus, « dans [leurs] vies sans exploit, routinières » (*BL*, p. 16), est, peut-être, cette possibilité – fugace, fuyante – qu'offre la chasse de courtiser, de fréquenter une parole « souveraine et sans limites » (*BL*, p. 18) afin d'y engendrer leurs propres récits, composant ainsi le « texte » du rôle de leur vie. Et les chasseurs, partageant pour dix jours les enjeux de la parole *pocaille*, sont prêts à toutes les ruses pour arriver à occuper le « territoire le plus convoité de la chasse, le territoire de la parole » (*BL*, p. 244), espace au cœur duquel se déploiera une logique agonistique, au sens où l'entend ici Dominique Garand, au sujet des discours polémiques :

La logique du *polemos* est duelle, ant-agonique : corps-à-corps dont l'enjeu principal est la primauté d'une identité sur l'autre. Le conflictuel agonique, de son côté, concerne aussi expressément le sujet, non pas cette fois dans son rapport à l'autre (l'anti-sujet) mais dans son rapport à l'Autre, voire à l'*inhumain*. Ce dernier terme, utilisé par Georges Bataille pour désigner ce qui ne peut être symbolisé que sur le mode du *sacré*, vise au premier chef l'expérience de la mort (lien qu'induit déjà le mot « agonique ») qu'on ne limitera pas à l'angoisse de la disparition physique mais qui peut aussi se jouer symboliquement au sein des expériences les plus diverses [...] En termes lacaniens [...] on avancera que l'*agôn* met aux prises le sujet et le Réel : l'objet n'est plus le moi en tant qu'identité devant être distinguée de l'autre, mais précisément la coupure entre les deux qui rend leur rapport impossible, confine le sujet dans sa solitude ontologique et maintient ouverte la question de son manque²⁸³.

Contrairement à la logique duelle de l'espace conflictuel polémique au sein duquel l'affrontement aboutit nécessairement à une résolution – la « primauté d'une identité sur une autre », d'un regard sur un autre –, l'espace conflictuel agonique, affirme Garand, implique le sujet dans le rapport fondateur qu'il entretient avec son désir, apparu, on le sait grâce à la psychanalyse, au cœur du manque – irrémédiablement ouvert – créé par la reconnaissance première de l'Autre. Si l'espace conflictuel polémique suppose un aboutissement dialectique – au sens hégélien du terme – entre deux antagonismes distincts et « se déploie sur le théâtre

²⁸³ Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique » dans Dominique Garand et Annette Hayward (dir.), *États du polémique*, Montréal, Nota bene, coll. « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoises », 1998, p. 217; l'auteur souligne.

de l'intersubjectivité²⁸⁴ », l'espace conflictuel agonique donne lieu, quant à lui, à une « sorte d'indifférenciation²⁸⁵ » au cœur même d'une crise dont la résolution se fait secondaire, comme si « le sol se dérobaît sous les pieds du sujet, qu'il perdait ses points d'appui²⁸⁶ », face à sa « solitude ontologique » en ce qu'il fait l'expérience du tout Autre, voire de « l'*inhumain* » qui, ici, « vise au premier chef l'expérience de la mort ». L'espace conflictuel agonique est donc celui d'une rencontre entre l'homme et son intériorité profonde, non comme devant être « distinguée de l'autre » et affichée dans sa singularité, mais comprise dans sa séparation fondamentale d'avec lui; une mise en scène du sujet dans la relation qu'il entretient avec lui-même en tant qu'être coupé de l'autre, irrémédiablement seul dans son corps, mortel et faillible.

Développant sa pensée, Dominique Garand continue en indiquant que la création d'un espace conflictuel agonique peut être provoquée, entre autres, par « un changement relatif de l'environnement qui altère la vision que le sujet peut avoir de sa propre identité et de sa position dans le monde²⁸⁷ ». En ce sens, l'événement cynégétique mis en scène dans *La bête lumineuse* revêt un caractère agonique certain dans la mesure où l'univers sylvestre qu'il implique suppose un déplacement des repères du chasseur par rapport au monde civilisé²⁸⁸. De plus, ce dernier est mis en présence d'une « mort qu'il doit parcourir, écarter, détourner pour enfin reconquérir une vie engrangée » (*BL*, p. 100) dans l'animal abattu qui se fera

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 221.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 220.

²⁸⁸ Dans son essai intitulé *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Robert Harrison affirme que « dans l'histoire de la civilisation occidentale, les forêts représentent un monde à part, opaque, qui a permis à cette civilisation de se dépayser, de s'enchanter, de se terrifier, de se mettre en question, en somme de projeter dans les ombres de la forêt ses plus profondes angoisses » (Robert Harrison, *Forêts, op. cit.*, p. 11), insistant ainsi sur le caractère liminaire du domaine sylvestre, lieu où les normes de la civilisation ne sont pas inopérantes, mais où il est possible de les « mettre en question » et de les revisiter à la leur même des « plus profondes angoisses » de l'homme. La forêt, en somme, offre une prise de recul à celui qui tente de penser et d'affirmer sa position dans le monde. Cette définition ne rejoint-elle pas l'ambition des *pocailles*, eux qui, écrit Perrault, « ont une querelle à vider avec les *bornes* et se fondent sur l'automne pour aller plus outre » (*BL*, p. 73; nous soulignons)? Nous croyons que oui, la forêt offrant à ces hommes un endroit où « recommencer le monde » (*BL*, p. 19) à l'aune de leur parole, chacun à sa manière.

nourriture²⁸⁹. À cet égard, Bernard, chasseur exemplaire, ne pourrait être plus clair quant à ce que représente pour lui la chasse alors qu'il affirme vouloir « *fouille[r] dans les viscères de la vie [...] Pour voir ce que c'est... tu sais... que d'arrêter la vie à un moment donné... Parce que toi-tou tu vas finir par passer au cash* » (BL, p. 238), acceptant derechef de prendre en considération la condition périssable et mortelle du vivant qu'il est – et qui « *v[a] finir par passer au cash* » – pour faire face à cet impensable, ce tout Autre qu'incarne l'instant où, « *à un moment donné* », la vie s'arrête. À travers l'exercice de la chasse, Bernard cherche à affronter l'altérité radicale qu'est celle de la mort – « *pour voir ce que c'est* », dit-il, parce que lui aussi a « *le droit de faire [s]a part là-dedans* » (BL, p. 238). C'est une prise en compte de l'infime rôle qu'il joue dans le grand théâtre de la vie et de la mort dont fait ici état le *pocaille*, car la chasse, écrit Perrault, « *a parfois cet avantage d'initier le chasseur à la mort qui le nourrit. De le dépouiller de son innocence coupable. De l'obliger à prendre ses responsabilités. Face à l'amour. Mais aussi face à la mort* » (BL, p. 100). Et si l'assomption de ce rôle passe par la reconnaissance que fait le chasseur des modalités de la parole *pocaille* et implique en ce sens une dimension intersubjective évidente, le texte du rôle de sa vie, celui s'écrivant à travers la reconnaissance de la part qu'il joue au cœur de cette traque automnale, ne concerne que lui, homme nu placé face à la mort, cherchant à « *se justifier à ses propres yeux* » (BL, p. 15).

Dans son poème intitulé « L'homme agonique », Gaston Miron, ami ici convié pour un instant à assister à la chasse des *pocailles*, écrit ces vers qui ne témoignent que trop bien d'un

²⁸⁹ Même si la majorité des chasseurs de *La bête lumineuse* n'abattent pas d'original dans la forêt, ils côtoient tout de même la mort de plusieurs animaux, dont la viande servira à les nourrir. Lors de la scène intitulée « premier matin de chasse... premier lendemain de brosse... (deuxième épisode) ou comment pleurer son renard » (BL, p. 97), c'est-à-dire vomir en dépeçant un animal, Perrault commente ainsi le moment où Stéphane-Albert se mesure pour la première fois à des viscères : « Stéphane-Albert tire sur la peau du lapin. Le ventre s'ouvre. Les viscères sortent, couleur de viscères. La tension augmente. Celui qui n'a jamais de sa vie touché à la chair des animaux avant qu'elle ne soit emballée, ficelée, transformée en viande, exorcisée, séparée de la bête et sa fourrure et ses yeux de biche et ses bêlements et ses charmes attendrissants ne soupçonne pas ce qui l'attend au seuil des viscères. Par contre les autres chasseurs qui ont déjà vécu l'expérience savent qu'il devra surmonter un inévitable dégoût. Et ils le surveillent. Et ils l'attendent au virage. C'est en vérité une sorte d'initiation à la chasse. Et peut-être aussi à la vie. Car comment comprendre la nature, ses rigueurs, ses cruautés, s'il n'a jamais dépecé un animal, accompli le rite que les anciens avaient transformé en sacrifice pour en souligner le sens et l'importance? Pour comprendre la vie et la mort. » (BL, p. 99-100)

espace conflictuel agonique ayant pour théâtre le sujet aux prises avec lui-même : « Tapi au fond de moi tel le fin renard / alors je me résorbe en jeux, je mine et parade / ma vérité [...] un jour de grande détresse à son comble [...] sans plus de vue, non plus que de vie, j'irai / vers ma mort peuplée de rumeurs et d'éboulis / je retrouverai ma nue propriété²⁹⁰ ». Miron affirme ici que, placé d'une manière ou d'une autre face à sa « mort peuplée de rumeurs », prenant la mesure de celle-ci, un homme ne peut que ruser – « tel le fin renard » –, se « résorbe[r] en jeux » – de mots, de langage – afin de continuer à vivre en soutenant cet impensable, cette « vérité » crue; « nue propriété ». Ainsi vont les *pocailles* qui, « tapi[s] au fond d'[eux-mêmes] », dans ce refuge que leur offre la forêt, à la fois pudiques de leurs sentiments et exubérants dans leur vantardise – « ils font l'apologie du moins que rien » (*BL*, p. 7) –, rusent avec la mort, « parade[nt] » en face d'elle. Car elle « est leur cousine », écrit Perrault en ce sens, « ils la courtisent. Par orgueil. Pour montrer au monde qu'ils ne sont pas attachés aux biens de la terre. À la vie elle-même qui est un bien de la terre [...] Pour dire qu'il faut boire pendant qu'il est temps » (*BL*, p. 15); pour démontrer qu'ils ne vivent sous aucun joug et peuvent ainsi tenir au monde « le discours de [leur] mort²⁹¹ », c'est-à-dire celui prenant en compte et assumant le rôle de leur vie.

Perrault affirme que le chasseur, de retour au campement, fait face à une « mort qu'il récupère par le récit » (*BL*, p. 132), intégrant de ce fait l'expérience d'une altérité radicale à sa parole, qui tend dès lors vers un indicible, un impensable jamais explicité ou disséqué, mais dont chaque homme doit prendre acte à partir de la place qu'occupe son *dire* au cœur de la communauté. Le caractère agonique de la parole *pocaille* réside justement là, dans la manière dont le chasseur – « tel le fin renard » – s'inscrit au cœur de cette joute langagière où chacun doit, tour à tour, jouer le rôle d'attaquant ou de bouc émissaire, transformant ainsi le campement en une arène ne laissant que très peu de marge à celui qui, peu rusé, ne connaît pas les règles implicites du tournoi et ne reconnaît pas leur exigence, celle ayant « la

²⁹⁰ Gaston Miron, « L'homme agonique », *L'homme rapaillé*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 48.

²⁹¹ Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, op. cit., p. 349.

souveraineté [de soi] pour enjeu²⁹² », bien plus que le panache. « Et c'est toujours **le moins bien armé qui écope** », écrit encore Perrault, « puisqu'il est la démonstration qui rassure tous les autres sur [l'] authenticité » de leur parole (*BL*, p. 191; l'auteur souligne). Installé au bord du petit lac à foin du dernier matin de chasse, Bernard tente d'expliquer les rouages de cette dynamique, qu'il appelle le « système des loups » (*BL*, p. 27), à un Stéphane-Albert qui, novice et non initié au rite de la chasse, n'en a saisi ni l'importance ni la complexité :

Voix de Bernard : *C'est quoi tuer un orignal? Pour commencer tu l'suis... tu l'approches... tu l'étudies... pis tu l'traques... pis tu l'tires. C'est le même scénario qui se reproduit l'soir [...]*

Bernard : *... ils [les chasseurs] se mettent tous après une proie... Pis c'est tour à tour... Mais la... la... la chose qui se passe, c'est que les loups, ils sont d'temps en temps des loups... pis d'temps en temps ils deviennent victimes. Ils r'virent en orignal. Pis c'est un ancien orignal qui r'vire loup... pis qui rattaque... Pis c'est comme ça... C'est d'même que la coalition s'fait... Pis c'est chacun son tour qui est la proie...*

Stéphane-Albert : *Ben moué... depuis que chus-t-ici, j'me sens orignal... dans ce sens-là, tu sais. J'ai l'impression...*

Bernard : *Qu'est-ce qu'tu fais à la chasse? (BL, p. 23 et 226)*

Bernard tente ici de faire comprendre à Stéphane-Albert le mouvement de translation que subit la logique cynégétique lors du retour des chasseurs au campement – « le même scénario qui se reproduit l'soir » –, mouvement transposant sa logique à l'intérieur même de leur communauté et instaurant ainsi une partie de chasse à l'homme à rejouer, à recommencer tous les soirs, joute orale agonique où chacun joue le rôle de sa vie, joue son panache à la force de ses pointes et où, à tout moment, une ambiguïté langagière, un jeu de mots ou un trait d'esprit peut venir transformer, voire renverser le cours de cette traque que Perrault commente ainsi :

Après la pluie le beau temps. Après la chasse le récit. C'est le soir encore une fois. Il reste à faire le point. À tirer les conclusions sur la victime. À se tirer la pipe. À prendre le plancher. À tirer son épingle du grand jeu. À refaire la chasse à son avantage. À justifier sa défaite. À reprendre le terrain perdu. Rien n'existe et ne trouve son sens de ce qui est arrivé durant le jour qui ne doit être déballé sur la table des commentaires, revu de fond en comble,

²⁹² *Ibid.*, p. 220.

analysé, jugé au mérite du discours. Une autre chasse débute dès le retour de la chasse.
(BL, p. 149)

Ainsi Perrault nous informe-t-il d'une revue des événements ayant eu lieu au cours de la journée, d'une justification des techniques utilisées, d'une réinvention – réinterprétation, *re-présentation* – de la chasse à même la parole des hommes, qui cherchent à réinvestir le terrain de leur défaite, celle d'une chasse sans original. L'histoire de chasse, le récit cynégétique en train de « s'écrire²⁹³ », devient ici, en quelque sorte, une bête de langage que les chasseurs se plaisent à traquer indéfiniment, « n'érige[ant] le discours que pour le mettre en pièces » (BL, p. 7), le démembrer afin de le refaire et se le narrer à nouveau, pour que la chasse continue à même la jouissance de l'énonciation.

L'instabilité agonique du tournoi met l'accent sur sa finalité, qui n'est pas de mettre symboliquement à mort une victime choisie – bouc émissaire dont la parole serait à neutraliser ou à réfuter complètement –, mais bien de prendre part au jeu afin de vérifier l'acuité de sa ruse, la performativité et le poids de son discours. Dans un article intitulé « Chasse et pouvoir dans la tragédie », le philosophe français George Roque affirme à cet égard que « ce que la chasse [...] et l'agonistique ont en commun, c'est un espace d'où le *basilikos logos* est exclu, et où règnent sans partage la force et la ruse, ce qui [...] rend possibles tous les renversements²⁹⁴ ». Que faire, alors, écrit encore Roque, « sinon s'en tirer par une ambiguïté, un jeu de mots, un trait d'esprit, un lapsus, de sorte que la réponse, loin de clore le débat, le relance au contraire, indéfiniment, et la chasse, la fuite ou la poursuite se prolonge, toujours plus loin, le long de ce filet linéaire²⁹⁵ »? C'est l'*atélesta* d'une telle poursuite dont se réclame l'espace de la joute dans la parole *pocaille*, là où le chasseur doit s'assurer que son *dire* produise un effet, qu'il ne laisse personne indifférent, non pour convaincre l'autre de son ampleur ou de sa justesse, mais pour se convaincre lui-même du

²⁹³ Nous dirons que le récit de chasse porté par les chasseurs de *La bête lumineuse* déploie une poésie de la cynégétique dans la mesure où, en plus de raconter la chasse, il *sur-signifie* son mouvement à travers la chasse à l'homme qu'il instaure.

²⁹⁴ George Roque, « Chasse et pouvoir dans la tragédie », *Études françaises*, vol. 15, n^{os} 3-4, « Tragique et tragédie », 1979, p. 80.

²⁹⁵ *Ibid.*

bien-fondé de son existence; « chacun doit s'attendre à cette épreuve initiatique », écrit Perrault, « à devenir la cible... la victime... pour enfin avoir droit à l'estime » (*BL*, p. 20). Car à la chasse, affirme-t-il encore, « chacun se mesure avec un destin qu'il invoque, qu'il appréhende et qu'il espère » (*BL*, p. 41), cherchant à rencontrer au passage la part affranchie de lui-même, celle qui ne doit rendre de compte à personne – libre comme « l'anarchie » (*BL*, p. 217). Vivement intéressé par ces moments au cours desquels un homme peut commencer à « se croire sur parole²⁹⁶ », Perrault soutient que c'est à partir de cette « révélation » (*BL*, p. 21), celle de la souveraineté de soi, qu'il parvient à approcher la part de poésie immanente à toute parole; sa part d'incommensurable. Mais cette *poésie qui se passe de l'écrit* ne va pas sans que l'on considère l'appartenance de la parole *pocaille* au rite et au mythe de la chasse, qui l'investissent d'une intensité singulière et lui accordent un statut particulier.

²⁹⁶ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 23.

LE MYTHE DE LA CHASSE CHEZ PERRAULT : LE LIEU D'OÙ SURGIT LA PAROLE

*Je me contente de la réalité. Et il me semble que rien
n'est plus intéressant que ce qui existe. Voilà
pourquoi je n'arrive pas à m'intéresser au mythe
[...] Parce que le mythe, c'est ce qui n'existe pas²⁹⁷.*

PIERRE PERRAULT

*La chasse n'est-elle pas le lieu même du récit?
N'est-ce pas à la chasse que débute la parole²⁹⁸?*

PIERRE PERRAULT

Dès son ouverture, qui, on le sait, tisse des liens, entre le début – le premier appel – et la fin de la chasse – là où se dissèque la chamaille –, le scénario commenté de *La bête lumineuse* met en place les deux territoires les plus prisés de ce rite automnal : celui de la forêt, hantée par l'original à abattre, et celui, moins bien délimité donc plus risqué, conflictuel et agonique de la parole *pocaille*, là où les originaux deviennent des hommes, où les « flèches [...] empoisonnées » (*BL*, p. 7) des chasseurs sont celles de leur discours et où la ruse est nécessaire à toute prise de parole. Parallèlement au fusil chargé ou à l'arbalète²⁹⁹, armes de prédilection pour affronter la forêt peuplée, la ruse langagière permet d'affronter l'autre territoire, situé à l'envers de la forêt, à l'opposé du silence qu'elle requiert, « haut lieu du superlatif³⁰⁰ » partagé avec intensité et avidité par des hommes qui « se facilitent l'exploit [...] s'inventent de toutes pièces » (*BL*, p. 18-19), se grandissent, se jaugent, se font valoir à *leurs propres yeux*. Inscrits dans cet espace agonique de la parole, ils ont enfin la chance de

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 97-98.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 118.

²⁹⁹ Si la majorité des chasseurs de *La bête lumineuses* utilisent la carabine comme arme de chasse, les deux chasseurs néophytes que sont Stéphane-Albert et Maurice Chaillot – compagnon de chasse du chasseur-poète – font quant à eux usage de l'arbalète, espérant ainsi se grandir, s'ennoblir face « aux hommes du canon froid » (*BL*, p. 53), mais instaurant du même coup, à travers l'affirmation de cette différence, une distance les isolant du reste du groupe.

³⁰⁰ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 119.

se mesurer, de « s' imagine[r] au fur et à mesure pour ne pas mourir d'ennui » (*BL*, p. 8). Sortis de leurs vies quotidiennes pour les dix jours que dure leur chasse, les *pocailles*, qui « se racontent à eux-mêmes comme pour se recommencer, s'embellir et s'aimer mieux encore » (*BL*, p. 20), peuvent maintenant prendre la mesure de ce qu'ils valent à la portée de leur carabine, forcément, mais surtout à l'effet de leur parole, dans cette « incroyable retraite fermée où quelques hommes s'enferment pour saluer l'automne » (*BL*, p. 20), exilés « là où rien ne ressemble à tous les jours » (*BL*, p. 78).

La sortie du temps quotidien que suppose la chasse collective³⁰¹, ce monde « hors du monde³⁰² » où les codes de l'urbanité, de la famille, voire de la civilisation perdent de leur prévalence³⁰³, engendre, pour la chercheuse et anthropologue française Odile Vincent, une appartenance à un espace et à un temps « codifiés de façon ritualisée³⁰⁴ » échappant toutefois,

³⁰¹ En opposition à la chasse individuelle, activité quotidienne et routinière où le chasseur « s'accorde le droit de chasser pour lui-même et sans partage » (Odile Vincent, « Chasse et rituel », *op. cit.*, p. 69), la chasse collective pose comme incontournables les notions de partage et de don, et propose une action beaucoup plus codifiée que celle de la chasse individuelle.

³⁰² *Ibid.*, p. 68.

³⁰³ Commentant le départ des hommes pour la chasse, Perrault écrit : « Chacun a quitté sa femme, son travail, ses habitudes, promis le panache à ses amis, la perdrix à ses enfants, chargé la voiture jusqu'aux yeux, quitté la ville sans regret, pris la route de Maniwâki pour le rassemblement. L'un de Hull. L'autre d'Ottawa. L'un abandonne son taxi. L'autre son salon de coiffure. L'un part la veille. L'autre le matin même. Pour se retrouver tous à Maniwâki, chez Bernard qui les attend avec impatience. Avant midi. Et le rassemblement se fait à l'hôtel chez Martineau et nulle part ailleurs. Il y a eu d'autres étapes, il y aura d'autres hôtels, mais celui-là c'est l'hôtel natal... l'hôtel des premières brosses... l'hôtel maternel comme la langue. » (*BL*, p. 69) Il est intéressant de noter que le départ des hommes pour la chasse prend d'abord, sous la plume de Perrault, la forme d'un délaissement et d'un abandon – du couple, de la famille, du travail, de la routine –, comme si le chasseur se délestait des conventions sociales structurant son rapport au monde et au quotidien pour retrouver un état plus « brut » avant de pénétrer le territoire de la forêt, qui, on le sait, est beaucoup moins marqué par l'entreprise civilisatrice humaine. En ce sens, il n'est pas banal que les chasseurs se rassemblent à l'hôtel Martineau, « l'hôtel maternel comme la langue », avant de s'engager complètement dans le monde sylvestre, rejoignant ainsi, à travers ce retour aux sources, un état presque originel qui ne prend pas seulement la forme d'une sortie du monde urbain, mais aussi d'une rencontre avec leur langue – maternelle – qu'il s'en vont *re-trouver*. Dans cette optique, il n'est pas surprenant que l'oralité, statut originaire de la parole, règne en maître dans le campement de chasse.

³⁰⁴ Odile Vincent, « Chasse et rituel », *op. cit.*, p. 67. Le terrain d'observation d'Odile Vincent a été celui de la chasse aux sangliers dans les Ardennes et en Corse, chasse pouvant s'apparenter, dans le déploiement des gestes rituels qui la structure, à celle de l'original québécois mise en scène dans *La bête lumineuse*. En plus de la « délimitation d'un temps et d'un espace hors du quotidien » (*ibid.*, p. 63) et des vêtements de chasse précédemment évoqués, Vincent dénote aussi, dans les principaux

en raison du caractère individuel de « la fièvre qui [...] saisit [le chasseur]³⁰⁵ » à l'approche de la bête, à la définition même « des rites de types cérémoniels³⁰⁶ » : « Alors qu'un acte rituel [...] est accompli machinalement, avec pour toute justification qu'ayant toujours été fait, il est à faire, il en va tout autrement de la pratique de la chasse en général qui, elle, répond à une passion, marque un destin individuel³⁰⁷. » D'abord et avant tout structurel et régulateur de certains comportements sociaux, la notion de rite renvoie ici, selon la définition de l'ethnologue Daniel Fabre, à « son ancien usage canonique, le seul connu des dictionnaires du XVII^e siècle [...] l'idée d'un ensemble de gestes, de paroles et d'objets ordonné par une autorité qui en détient la signification puisqu'elle en a formulé le code³⁰⁸ ». Inscrite dans cette optique, Odile Vincent avance donc, « sans prétendre trancher pour ou contre une définition de la chasse collective comme rituel³⁰⁹ », que les gestes constitutifs et représentatifs de la chasse collective sont fortement ritualisés, mais que l'activité globale ne présente pas, « dans son ensemble, "l'état d'esprit" d'un rite³¹⁰ », sans toutefois définir ce qu'elle entend par là. Nous reprendrons – *relèverons* – cette question laissée ouverte par Vincent en affirmant que « l'état d'esprit » du rite de la chasse réside dans la forme de la rencontre qu'il effectue avec le mythe dont il est l'écho et la survivance, insistant ainsi sur

aspects ritualisés de la chasse, un « formalisme de l'action et [une] référence à la coutume » (*ibid.*) que l'on retrouve, dans *La bête lumineuse*, chez Barney, guide de chasse amérindien détenteur d'un savoir séculaire dont nous avons déjà parlé. Vincent parle ensuite d'une définition des rôles entre les chasseurs, élément trouvant une résonance chez Bernard, qui joue les rôles de maître de chasse et de chef cuisinier, mais aussi dans la séparation du groupe des chasseurs entre archers et carabiniers. Enfin, Vincent évoque, comme dernier élément fortement ritualisé de la chasse, un temps périodique et répétitif en continuité avec le temps naturel, temps qui, pour la chasse à l'original – et au sanglier –, est celui de l'automne, saison de la reproduction des ces animaux. Enfin, nous retrouvons dans *La bête lumineuse* un dernier aspect ritualisé dont Vincent ne parle pas, celui de l'ingestion du foie cru de l'animal abattu, dont Perrault commente ainsi le caractère symbolique : « Comme un rituel, le foie. La viande instantanée. Celle qu'on mange parce qu'elle est mangeable. Et aussi parce qu'il s'agit de saluer l'événement. De l'ornementer. Et même celui qui déteste le foie ne recule pas devant cette occasion. Car il ne s'agit pas seulement d'une nourriture [...], [il s'agit d']une obligation. Un devoir de chasseur. » (*BL*, p. 121)

³⁰⁵ Odile Vincent, « Chasse et rituel », *op. cit.*, p. 68.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 69.

³⁰⁸ Daniel Fabre, « Le rite et ses raisons », *Terrain*, n° 8, « Rituels contemporains », 1987, p. 3.

³⁰⁹ Odile Vincent, « Chasse et rituel », *op. cit.*, p. 63.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

l'expérience vécue par le sujet investi dans son déroulement. Si Vincent perçoit, dans le destin individuel de « la passion qui anime tout “vrai” chasseur³¹¹ », un élément contradictoire à la notion de rite qui demeure, chez elle, défini par la répétition signifiante d'un geste à faire car *ayant toujours été fait* et commandé par « une autorité qui en détient la signification », nous croyons au contraire qu'il s'agit d'un élément constitutif du rite, devenant dès lors un événement tenant compte de la subjectivité de ses acteurs et pouvant ainsi revêtir diverses formes, ne dépendant plus de la caution d'une autorité pour déployer son sens.

Ancré dans une perspective plus symbolique que hiérarchique – et cérémonielle –, et dans une conception de la notion de sacré comme n'étant pas le seul apanage des institutions religieuses dominantes, le sociologue des religions Guy Ménard propose une définition du rite qui entre davantage en dialogue avec cette notion d'expérience subjective qui nous est chère :

Le rite est [...] d'abord et avant tout la mise en scène – ou en gestes – d'un mythe, sa *réactualisation* au sens fort du terme. Le rite *re-présente* le mythe; ou plus encore peut-être, il nous *rend nous-mêmes présents à lui*, nous rebranche sur l'expérience vitale et intense qui lui a donné naissance, nous fait participer à l'origine dont il témoigne. Il régénère, vivifie et enrichit le temps présent par l'énergie qui est à l'origine même du mythe. Le rite fait sortir du temps ordinaire de la vie et nous amène à coïncider avec un temps d'une autre substance : le temps sacré des origines, c'est-à-dire celui d'une expérience fondatrice du sacré³¹².

C'est une qualité de la présence – une intensité – permettant d'atteindre une expérience de l'*originaire* dont se réclame la définition du rite chez Ménard. Considéré hors de son appartenance à quelque autorité institutionnelle que ce soit, le rite incarne ici ce qui, en un lieu et un temps donnés, ordonne le sens pour une communauté, confère un surplus de valeur au réel en le « rebranchant » sur l'énergie vitale d'un mythe grâce à l'expérience à la fois performative et symbolique de la *re-présentation* de celui-ci. À ce sujet, Perrault n'écrit-il pas qu'« un homme est illuminé, agrandi, différent quand il chausse ses bottes de chasse »

³¹¹ *Ibid.*, p. 63.

³¹² Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion. À l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*, Montréal, Liber, 1999, p. 78-79; l'auteur souligne.

(*BL*, p. 17)? Différent non seulement en ce qu'il côtoie « la chance de l'exploit dans [une] vie sans exploit » (*BL*, p. 16), mais aussi parce qu'il donne suite aux « millions de pointes de flèches qui dorment dans les replis de l'archéologie » (*BL*, p. 132), s'inscrivant de ce fait dans une tradition millénaire renvoyant aux balbutiements de l'humanité. « Récit des *origines* racontant comment le monde – ou telle réalité particulière – est apparu³¹³ », le mythe se définit, chez Ménard, comme un récit fondateur que les acteurs du rite rejouent et réactualisent – à l'image d'un musicien interprétant sa « partition³¹⁴ » –, se rebranchant ainsi sur « l'expérience vitale et intense qui lui a donné naissance » et que le sociologue des religions qualifie de sacrée. Nous savons que Perrault rebutait à associer son travail à la notion de sacré; « je refuse qu'on sacralise ou mythologise ou mythifie à outrance³¹⁵ », écrit-il d'ailleurs, redoutant encore une fois l'emprise des Écritures sur le réel et l'influence aliénante de la fiction des grands mythes sur la vie de l'homme ayant appris à « vivre en lisant³¹⁶ », n'y voyant là qu'une manière de plus d'arpenter « les sentiers battus de l'imaginaire [...] [par des] créations de l'esprit qui n'ont pas de fondement dans la réalité! Ou si peu³¹⁷! »

³¹³ *Ibid.*, p. 63.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

³¹⁵ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* [essai], Montréal, l'Hexagone, 1995, p. 18.

³¹⁶ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 20.

³¹⁷ Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, *op. cit.*, p. 20. À cet égard, il est intéressant de noter la fascination qu'entretient Perrault pour la figure archétypale de l'homme des bois, alors qu'il écrit que celui-ci « représente une sorte de modèle idéal, épique, auquel ils [les *pocailles*] cherchent à ressembler, chacun à sa manière » (*BL*, p. 191). Intarissable, Perrault développe une vision très « positive » de l'homme des bois quand il affirme que, pour le comprendre, « il faut revenir à l'enfance qui se cherche des héros. Et à la routine des maisons sans homme. À l'arrivée, un soir inattendu, de ces hommes éblouissants, de ses pères brillants de soleil et de neige, de ces grands frères arrogants et fantasques, tous ébouriffés de barbes hirsutes [...] qui envahissent les cuisines de récits polaires, de chansons et de nostalgies fiévreuses [...] L'enfant regarde ces hommes [...] des héros qu'on n'a pas loués aux Américains [...] Alors l'enfant s' imagine, lui aussi, porteur de mackinaw [veste épaisse], le poing velu, et il rêve d'**aller comme allaient les ancêtres** (Alfred Desrochers), il rêve, à son tour, de porter les bottes lacées pour habiter enfin le lieu des récits... » (*BL*, p. 17; l'auteur souligne). Décrite ici dans ce qu'elle comporte de plus cliché, de plus figé – retour enchanteur des hommes virils à la maison où leurs histoires enivrent l'enfant –, la figure de l'homme des bois se fait un vecteur de transmission et d'engendrement des récits appartenant au peuple québécois. Force est donc de constater que Perrault, dans son refus entêté des figures mythologiques

Et pourtant. Le scénario commenté de *La bête lumineuse* est truffé de références empruntant à la triade rite-mythe-sacré. En effet, Perrault n'écrit-il pas que les *pocailles* « s'enferment dans [le] mythe » (*BL*, p. 15) de la bête lumineuse quand ils rejouent « le grand rite de la chasse et ses prudences millénaires » (*BL*, p. 11)? N'ajoute-t-il pas que l'original est « l'enluminure, la parole *sacrée* » (*BL*, p. 142; nous soulignons) de la forêt qui, « nulle part ailleurs ni autrement [...] n'arrive à se dire aussi magnifiquement » (*BL*, p. 142) qu'à travers cette chasse au « panache éblouissant, lumineux, presque divin » (*BL*, p. 139)? Évidemment, Perrault évoque ici l'idée d'un sacré non religieux qui se définirait d'abord et avant tout sur le mode de l'expérience, n'imposant pas d'emblée un récit aux hommes comme le ferait, justement, un sacré religieux, porteur de sa cosmogonie et de ses dogmes. À ce sujet, le philosophe français Michel Ribon envisage l'existence de ce type de sacré en l'inscrivant sous le mode vertigineux d'une ambivalence – oscillation constante entre le voilement et le dévoilement – ayant partie liée avec le désir du sujet qui en fait l'expérience :

Il n'y a de sacré que dans la perspective de ce qui est plus ou moins caché et lointain, de ce qui appelle et en même temps se dérobe, de ce qui paraît se profiler toujours derrière un voile, comme celui d'Isis, qui dissimule ce qu'il paraît sur le point de révéler [...] On comprend alors que la quête du sacré [...] se manifeste par une surabondance de signifiants par rapport à un signifié qui n'est jamais que partiellement connu, bien que sans cesse visé [...] Ce perpétuel écart [...] exaspère tout autant qu'il exalte l'imagination et le désir³¹⁸ [...]

La définition offerte par Ribon ne correspond-elle pas exactement au caractère de la bête lumineuse de cette histoire, objet chatoyant et indéfinissable – « lointain » – du désir des chasseurs que leur parole prolixe – « surabondance de signifiants » – révèle en le protégeant et protège en le révélant – « dissimul[ant] ce qu'[elle] paraît sur le point de dévoiler »? N'est-ce pas sur ce mode ambivalent du sacré que se profile l'ombre de la bête lumineuse, creusant un « perpétuel écart » entre le désir sans cesse renouvelé des chasseurs – la bête abattue ne réglant rien à l'affaire – et son improbable résolution – le signifié premier du désir étant irrémédiablement absent, bien que « sans cesse visé » par leur parole? Rejoignant cette

des « autres » – « Adam n'existe pas. Adam n'a rien à me dire [...] Je cherche Ulysse ailleurs que dans Homère » (Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 49-50) –, cherche à exalter celles qui lui conviennent davantage et qui servent, selon lui, l'assomption d'une identité québécoise collective.

³¹⁸ Michel Ribon, *À la recherche d'un temps vertical dans l'art*, Paris, Kimé, 2003, p. 246-247.

définition du sacré, Guy Ménard affirme lui aussi, à la suite du philosophe allemand Rudolf Otto³¹⁹, que l'expérience du sacré « porte toujours la marque d'une ambivalence fondamentale [...] expérimenté[e] comme étant à la fois fascinant[e] et terrifiant[e], attirant[e] et repoussant[e], désirable et effroyable [...] impressionnant[e] du fait de sa singulière puissance³²⁰ ».

Dans cette optique de l'ambivalence, l'une des scènes les plus intéressantes de *La bête lumineuse*, intitulée « la bête lumineuse (premier épisode) ou la chasse à l'original » (BL, p. 131), est celle au cours de laquelle le chasseur-poète Stéphane-Albert et son partenaire de chasse, Maurice Chaillot, se font piéger par la ruse d'un Bernard qui, accompagné de son acolyte Michel Guillot, répond au *call* des chasseurs aux aguets qui croient, pour un moment, être en présence de l'original tant attendu :

Voix de Stéphane-Albert : *Tu penses qu'il va sortir...*

Voix de Maurice : *Partout où je regarde... je le vois!*

Voix de Stéphane-Albert : *... comme un dieu?*

Voix de Maurice : *Oui... je le vois... nature... tout blanc... resplendissant...*

Voix de Stéphane-Albert : *Dis-toi ben que le dieu... on se gèle le cul... pour lui... en c'moment... j'te jure [...]*

Maurice : *[...] Oh... écoute. Il y a des gens qui attendent des vies entières pour voir un Dieu.*

Stéphane-Albert : *[...] Oui... tu as raison... J'espère que Barney va lui mettre la puce à l'oreille [...] Moi, chus vraiment impatient... Ça fait des heures qu'on attend... Il fait froid... Il neige [...]*

³¹⁹ Grande figure de la science des religions de la première moitié du XX^e siècle, Rudolf Otto a consacré une étude majeure aux modalités de l'expérience du sacré intitulée *Le Sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (Paris, Payot, 2015 [1907]). Il y développe l'idée d'un sacré qui n'est pas d'emblée perçu comme « une idée ou un concept, mais avant tout une *expérience*, et une expérience d'ordre essentiellement affectif, émotionnel [...] provenant d'au-delà des limites habituelles de l'expérience profane, c'est-à-dire de la vie de tous les jours » (Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, *op. cit.*, p. 31), et pouvant connaître les manifestations les plus diverses, moments que l'historien des religions Mircea Eliade (*Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957) a nommé *hiérophanies* (du grec *hieros*, « sacré », et *phanein*, « se manifester »).

³²⁰ Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, *op. cit.*, p. 39-40.

Stéphane-Albert : *Le cœur me bat sur un crisse de temps [...] C'est un buck, Maurice.*

Maurice : *Oh! que je veux donc la voir! Maudit que je veux la voir! [...]*

Voix de Stéphane-Albert : *Est-ce que tu l'as entendue?*

Maurice : *Ah oui, je l'ai entendue! Les jambes me tremblent! [...]*

Voix de Stéphane-Albert : *Mais j'ai peur! [...]* (BL, p. 135-136, 141 et 144)

De connivence avec Barney, Bernard, ivre mais encore ingénieux, joue donc un tour aux deux chasseurs néophytes en leur laissant croire à la présence réelle de la bête, à l'apparition d'une cible potentielle. Si, au départ, l'expérience de ce moment reste plutôt banale pour le chasseur qui se soucie encore des menus détails de son confort – « *on se gèle le cul [...] Ça fait des heures qu'on attend... Il fait froid... Il neige* » –, elle acquiert peu à peu une ampleur inédite alors que les deux hommes commencent réellement à croire en la présence de la *bête-dieu*. Alors que les jambes de Maurice se mettent à trembler et le cœur de Stéphane-Albert à battre « *sur un crisse de temps* », les deux chasseurs, qui ne « [sont] plus que désir » (BL, p. 141), apparaissent transis dans une attente oscillant entre la fascination – « *Oh! que je veux donc la voir!* » – et l'appréhension – « *Mais j'ai peur!* ». C'est la résolution burlesque de cette attente – « *C'est le beau Bernard, bonyeu! [...] Un résidu mythologique!* » (BL, p. 147 et 154), s'exclame Stéphane-Albert alors qu'il comprend la ruse – qui viendra déboulonner l'intensité de l'expérience précédemment vécue par les chasseurs – « tout s'écroule » (BL, p. 147), écrit d'ailleurs Perrault à cet égard.

N'est-ce pas exactement ce type de manifestation du sacré – hiérophanie cynégétique – dont parle Guy Ménéard quand il reconnaît l'ambivalence fondamentale qu'implique son expérience comme élément constitutif de sa définition? Et cette ambivalence, nous dit-il encore, provient du fait que l'expérience du sacré « consiste bel et bien à se heurter à une altérité à ce point radicale qu'elle échappe, précisément, lorsqu'elle se produit, à tout ce qui pourrait vouloir tenter de la nommer, de la décrire, de la comprendre, d'en rendre

compte³²¹ ». D'ailleurs, une fois le tour joué et réussi, les chasseurs rentrent au campement de chasse où, bien sûr, ils prendront plaisir à narrer les événements venant de se dérouler et à insister sur la déconfiture des deux chasseurs pris au piège. Alors qu'il tente tant bien que mal de rendre compte des sentiments ressentis dans l'attente angoissée de la bête lumineuse, Stéphane-Albert s'exprime ainsi : « *Vous m'avez créé un être [...] Je l'attendais cet être-là... osti [...] Un être incroyablement lumineux... un être incroyablement fabuleux* » (BL, p. 170). Le chasseur-poète, pourtant très loquace, s'avère ici incapable de mettre des mots sur l'expérience vécue précédemment, sinon en mentionnant le caractère fabuleux – lumineux – de l'être en présence de qui il a cru pour un moment se trouver. À ce sujet, Guy Ménard parle d'une expérience du tout autre nous projetant hors de tout repère, « *totalemment différent[e]* de l'expérience habituelle, sans commune mesure avec ce que nous y vivons au jour le jour³²² », appelant de ce fait une prise de parole intensifiée dans la mesure où elle tente d'approcher un indéfinissable en demandant au sujet de se positionner face à lui, de s'expliquer devant l'indicible. Nous pouvons donc affirmer que le rite de la chasse mis en scène dans l'œuvre de Perrault permet une intensification de l'instant pouvant mener à une expérience du sacré dans la mesure où celui-ci n'impose aucun dogme, mais se fait plutôt l'écho d'un mythe à réinvestir et *re-présenter*, ce que les *pocailles* effectuent totalement en rejouant celui de la chasse, qu'ils « habitent comme un sanctuaire, comme un pèlerinage au fond d'eux-mêmes » (BL, p. 9), eux qui « ne se donnent jamais en spectacle même s'ils sont toujours en représentation » (BL, p. 7) – *re-présentation*.

Mais si le mythe est effectivement un « récit des *origines*³²³ » rejoué par les acteurs du rite, comment se raconte celui de la chasse dans la cosmogonie de Perrault? De quelle

³²¹ *Ibid.*, p. 42. La notion d'altérité radicale qu'implique l'expérience du sacré chez Ménard ne vient-elle pas également renforcer le caractère agonique de la parole *pocaille* dont nous avons précédemment parlé et qui « concerne expressément le sujet [...] dans son rapport à l'Autre, voire à l'*inhumain* » (Dominique Garand, « Propositions méthodologique pour l'étude du polémique », *op. cit.*, p. 217), comprise ici comme ce qui échappe radicalement à toute saisie et analyse rationnelles? Nous croyons que ces deux manifestations de l'altérité radicale – agonique et sacrée – instaurent l'intensité énonciative propre à la parole *pocaille*.

³²² Guy Ménard, *Petit traité de la vraie religion*, *op. cit.*, p. 42; l'auteur souligne.

³²³ *Ibid.*, p. 63; l'auteur souligne.

histoire est-il porteur au sein de son œuvre? De quelle narration, de quel récit se réclame-t-il? La réponse apparaît lorsque l'on dépasse l'entêtement de Perrault à récuser le mythe et qu'on l'écoute parler des origines de la chasse dans la longue entrevue qu'il accorde à Paul Warren. Au cours de cet entretien, Perrault ne fait en effet rien d'autre que de fonder son propre mythe, alors qu'il retourne sur les traces de la première d'entre les chasses. Activité nourricière pratiquée par l'homme depuis l'invention du feu, le récit archétypal de l'activité cynégétique prend, chez Perrault, une forme bien singulière, puisqu'il en fait également le lieu de l'émergence de la parole humaine – son premier surgissement – et de son inscription sur les murs de la grotte par le geste de l'écriture, inscription d'abord et avant tout signifiante par sa portée poétique :

La chasse n'est-elle pas le lieu même du récit? N'est-ce pas à la chasse que débute la parole? J'imagine assez le chasseur du paléolithique. Autour du feu. De retour de la chasse. Il brandit la victoire. Il rapporte son gibier. Il cherche ses mots. Il invente des mots pour dire la bête et les ruses du chasseur. La chasse s'accomplit dans le récit. Et le récit habite la grotte, la caverne, l'abri, la cabane, la hutte. Et le chasseur, sans doute maladroitement, s'exerce au langage, le perfectionne lentement comme il a perfectionné ses outils rudimentaires. Jusqu'à la poésie. Jusqu'à l'image sur les parois du silence. Le charbon de l'écriture a sans doute d'abord inventé le dessin. Avant le pictogramme. Pour raconter la chasse [...] Ce sont les morts de faim qui donnent, depuis la nuit des temps jusqu'à nous, un sens au récit du chasseur³²⁴.

L'invention d'une mythologie qui soit propre à son œuvre est tout à fait caractéristique de la démarche artistique de Perrault, lui qui affirme « n'imiter personne pour être quelqu'un³²⁵ ». Chez cet artiste, donc, le lieu même du premier récit d'entre les récits serait la chasse – ou le retour de la chasse, « autour du feu »; la légende serait celle du gibier et des « ruses du chasseur ». En ce sens, le fait d'aller à la chasse et d'ainsi réactualiser son mythe impliquerait, pour le chasseur de Perrault, de côtoyer le lieu du surgissement premier de la parole humaine et de tous ses engendremens potentiels, dont celui du « charbon de l'écriture [qui] a sans doute inventé le dessin [a]vant le pictogramme », qui a d'abord et avant tout, au sein du mythe propre à l'artiste, revendiqué une charge poétique avant que d'être communicationnelle ou utilitaire. Il n'est pas anodin que le mythe perraldien de la chasse

³²⁴ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole, op. cit.*, p. 118.

³²⁵ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 37.

envisage simultanément la question de l'apparition de la parole et celle du « charbon de l'écriture », reliant ainsi étroitement ces deux phénomènes. C'est que l'écriture, chez Perrault, revendique un statut paradoxal. Souvent méprisée, honnie, récusée par l'homme de lettres s'étant senti aliéné par son éducation classique qui n'aurait, d'après ses propos, laissé aucune place à « ce fleuve orphelin et inexprimable qui pourtant cherchait à prendre place dans [s]es mirages³²⁶ », elle est parfois réhabilitée, précautionneusement, par lui, alors qu'il la considère dans le seul rôle qu'il lui reconnaît, celui d'engendrer le récit des laissés pour compte, de « mettre au monde les destins avortés [pour ainsi] faire naître la solidarité des vivants » (*BL*, p. 17).

L'écriture, affirme Perrault, « pour être plus et mieux qu'un commerce plus ou moins honorable, se d[oit] de remonter à la source du langage [et d']emprunter à la parole vive » (*BL*, p. 176), lui qui fait ainsi de l'articulation de ces deux notions – parole vive et écriture – quelque chose de plus complexe que ne le laisse paraître certaines affirmations péremptoires de l'artiste qui les séparent en deux entités irréconciliables. Car le travail de Perrault, écrit Johanne Villeneuve, « ne renvoie pas, bêtement, dos-à-dos l'oralité et l'écriture, la traditionnalité d'une parole ancestrale et celle d'une académie des Lettres³²⁷ »; et le scénario commenté de *La bête lumineuse* permet de nuancer cette dichotomie en faisant du mythe de la chasse un lieu de transition entre ces deux notions, rappelant leur irréductible distance, bien sûr, mais permettant aussi de les lier au cœur d'une mouvance qui les réconcilie à même le phénomène de leur apparition. Comme si, chez Perrault, la parole et l'écriture se pourchassaient l'une l'autre depuis la nuit des temps; se nourrissaient l'une l'autre dans un mouvement d'interpénétration où toute primauté de l'une sur l'autre se révélait illusoire.

³²⁶ *Ibid.*, p. 11.

³²⁷ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 190.

LA PAROLE POCAILLE : UNE POÉSIE DE L'IMMÉDIAT

Car il faut aussi parler de la poésie qui est à leur discours ce que l'eau est à la rivière et le tumulte aux rapides et le taillant à la hache³²⁸.

PIERRE PERRAULT

La poésie est un pays à mettre au monde par la parole³²⁹

PIERRE PERRAULT

Si l'on en croit la mythologie de Perrault, l'exécution du rite de la chasse permettrait donc à l'homme non seulement de perpétuer un savoir-faire séculaire et traditionnel, mais aussi, symboliquement, de retrouver la source originelle de la parole, le moment même de son surgissement. À cet égard, il n'est pas étonnant que le cinéaste, ayant dit au début du tournage de *La bête lumineuse* vouloir simplement « faire un film sur la chasse à l'original, [u]ne sorte de documentaire traditionnel [...] [d]'une heure ou plus³³⁰ », ait été rattrapé par la parole *pocaille* des hommes mis en scène, parole qui s'est imposée à son oreille avec plus d'évidence que le mythique panache de la bête. « J'ai fait un autre film tout à fait », ajoute-t-il plus loin, « sur des hommes à la chasse plutôt que sur la chasse³³¹. » C'est la question de la distance – ici proximité – par rapport à soi, à l'autre et au monde qui est soulevée; se préoccuper de l'homme qui chasse plutôt que de la chasse, suivre, pourchasser l'incommensurable de sa parole plutôt que l'idée préétablie d'un film à réaliser. Car lorsque l'on rejoint, ne serait-ce que symboliquement, l'originaire de la parole, on accepte d'envisager – de relever, reprendre, retourner vers – son état brut, qui a davantage à voir avec

³²⁸ *BL*, p. 8.

³²⁹ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 24.

³³⁰ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 117.

³³¹ *Ibid.*

le cri et l'appel qu'avec toute prétention du *logos* à commenter ou analyser quelque phénomène que ce soit.

C'est par l'entremise de Bernard L'Heureux, « trente ans à l'époque, grand cuisinier, grand voyageur, maître de chasse, superbe *pocaille* » (*BL*, p. 11), que Perrault arrive à cerner avec le plus de précision l'essence de cette parole qui le fascine tant. Chef du groupe élu par une entente tacite entre les chasseurs, chef cuisiner de la chasse, Bernard est craint, reconnu et admiré de tous. À travers son désir immense de chasser, d'agir sur la répartition de la vie et de la mort, de « *fouiller dans les viscères de la vie* » pour voir ce que ça fait que de l'arrêter « *à un moment donné* » (*BL*, p. 238), ce dernier fait montre d'un engagement total et irréversible, physique et non négociable envers la chasse et l'expérience qu'elle implique – « *ça se passe pas... une année... sans tuer quelque chose* » (*BL*, p. 238) –, comme en témoigne ce passage où il déclare qu'aucune femme, jamais, ne pourrait le détourner de son désir de chasser :

Y a pas une femme au monde qui serait capable de me dire... aussi belle qu'elle serait... elle serait pas capable de me faire rester là... pis dire : Bon! c'est moué ou le canard... ou c'est moué ou la perdrix... Ben j'lui dis : c'est la perdrix... bonjour. Y a pas de choix!
(*BL*, p. 230)

Il n'y a pas d'autre alternative – « *y a pas de choix!* » –, affirme ici Bernard, pas de désir plus fort, pas d'autre option envisageable que celle de la chasse – « *c'est la perdrix... bonjour* ». Cette fidélité sans borne envers la proie fait de lui un personnage crucial, un pivot central de *La bête lumineuse*, puisqu'il en est, d'une certaine manière, la *pocaille* par excellence³³². Perrault le dit lui-même, « Bernard L'Heureux [...] n'est rien de moins que la bête lumineuse

³³² Au cours de la scène intitulée « la bête lumineuse (deuxième épisode) ou la chasse à l'homme » (*BL*, p. 149), Perrault prend d'ailleurs la peine de faire une note à propos de l'importance de la parole de Bernard au sein de la communauté des chasseurs : « Il y a des paroles qui ont du poids », écrit-il, « pourquoi? Comment savoir? Et la parole de Bernard est inquiétante. On s'en méfie. On la redoute. On l'apprécie, on la désire, on la souhaite. Personne n'est indifférent même à ses flèches les plus acérées [...] Pourquoi? Cela serait difficile à dire. Il y a le poids d'un passé. Le poids de l'enfance. Il y a aussi toute la force de sa participation. Le poids de la table si l'on veut. Mais plus encore. Il y a cette faculté de la fête. Bernard ne prépare pas le repas mais le festin. » (*BL*, p. 159-160) Incapable d'expliquer exactement pourquoi Bernard a tant d'influence sur la dynamique de cette communauté, Perrault affirme toutefois que le caractère essentiellement superlatif de sa parole, cette « faculté de la fête », rassemble la meute et impose le respect.

de cette aventure » (*BL*, p. 11-12); il est celui qui s'affiche au centuple, organise tout, mais se dérobe à la moindre occasion; celui qui ne se dévoile pas d'emblée, qui relance sans cesse la chasse – à l'original, à l'homme, à la parole – au petit bonheur d'un jeu de mots ou d'un trait d'esprit. Bref, il est insaisissable et, par la même occasion, fascinant et mystérieux; captivant. L'un des passages du scénario commenté révélant le mieux sa nature complexe est celui où Perrault, dans la note qu'il fait sur « la parole de Bernard et son poids parmi les chasseurs du Michomiche » (*BL*, p. 159), raconte que ce dernier, s'étant fait offrir un fusil de chasse par un ami, surpris et « battu sur son terrain de la générosité », refusant de se « compromettre, de se laisser attendrir » (*BL*, p. 160), réussit à se tirer d'affaire et à ne pas « tomber dans le piège de l'émotion » (*BL*, p. 161) en affirmant, en guise de remerciements, avoir « *larme* à l'œil » (*BL*, p. 161; nous soulignons), réglant ainsi d'un trait d'esprit la question de l'émotion ressentie à la réception du cadeau. L'élimination de l'apostrophe devient ici la ruse langagière protégeant le *pocaille* de l'émotion – inavouable – et révélant du même coup l'immense pudeur de cet homme qui joue avec la langue comme on joue avec un masque voilant et dévoilant simultanément la nature de ce que l'on est. En plus d'être l'organisateur et le chef cuisinier de la chasse, c'est également parce qu'il est passé maître dans l'art de ruser avec le voile de la langue que Bernard a pu acquérir un statut aussi respectable au sein de la communauté des *pocailles*. Au cours de la chasse que met en scène *La bête lumineuse*, il devient effectivement celui vers qui la parole de tout un chacun converge, là où elle est synthétisée, jugée, pesée, analysée, ou elle perd ou acquiert sa légitimité :

Le chasseur chasse-t-il pour le plaisir de la chasse? Ou pour autre chose qui dépasse la chasse? Et cette autre chose relève de la poésie. Chaque chasse, pour n'être pas la chose la plus banale du monde, a toujours besoin d'un poète. Et Bernard, à sa manière qui est multiple, est le poète de la chasse. C'est lui qui dirige tout. Il est le cuisinier de la table. Il est celui qui tend son verre à tous les prétextes et il invente les prétextes. Il est celui qui prolonge la nuit de l'exubérance. Il est celui qui réveille le matin en tirant deux coups de fusil dans la porte... mais déjà le café fume [...] Mais d'abord et avant tout, c'est lui, surtout, qui dirige le discours comme une fugue, de son poêle à bois, et qui oblige chacun à se surpasser dans cet immense tournoi de l'âme. Il défie le plus fantasque. Il défie les jouailleries. Il accule à son propre mur celui qui piaffe. Il l'oblige à se raconter, à s'expliquer, à recommencer le monde, à s'exposer, à se découvrir, à mettre ses tripes sur la table, à se justifier de ses prudences, à dénoncer ses frayeurs [...] Pour le prendre en défaut, pour le confondre, pour le saigner à blanc, pour l'écorcher vif [...] Il aime l'humour, la dérision, le délire, la vantardise, le superlatif. Il craint l'ostentatoire. Il aime la poésie. Il refuse le poétique. Il aime l'anarchie, il redoute le pathétique. (*BL*, p. 19 et 217)

Il n'est pas étonnant que Perrault dépeigne Bernard comme « la bête lumineuse de cette aventure » puisque, comme elle – objet chatoyant et insaisissable, « fugue » suscitant la parole –, le *pocaille* « dirige le discours », relance, « prolonge », provoque chaque homme, qu'« il [o]blige à se raconter, à s'expliquer [...] à mettre ses tripes sur la table »; à se révéler, finalement, à assumer le poids de sa parole, à assumer le rôle de sa vie. En « défi[ant] le plus fantasque » à chaque occasion, Bernard ne demande à personne d'expliquer ou de commenter l'acte cynégétique, mais à tout le monde de « s'expliquer », de se commettre – pour les autres mais surtout pour soi-même – envers la chasse et l'impératif de l'altérité radicale qu'elle implique. C'est un homme sans compromis, entier, généreux, parfois cruel³³³ dans son exigence, « qui oblige chacun à se surpasser dans cet immense tournoi de l'âme » dont il est ici question. À travers ses multiples commentaires, Perrault, rusé³³⁴, s'approche lentement, avec étonnement et admiration, de l'essence de la farouche parole *pocaille* se déployant au sein de *La bête lumineuse*, parole ayant grandement à voir, selon lui, avec la poésie, même si elle peut au premier abord en sembler en tous points éloignée.

C'est que la poésie, chez Perrault, n'est pas une affaire de sonnets ni d'« alexandrins poudrés³³⁵ », mais bien de parole, d'homme et d'adéquation à soi et à son environnement. N'étant point l'apanage des érudits ou des inspirés, la poésie se doit de remettre « en liberté la parole analphabète comme source de tout langage³³⁶ », de rappeler le cri – entre le sauvage et le civilisé – à l'origine de la parole. Ainsi se fait-elle le fond de la réalité humaine, hantant, habitant la parole de chaque homme – serait-ce à son insu. La poésie, pour Perrault, relève de la spontanéité du dire – de l'instinct – bien plus que de l'érudition ou de la virtuosité

³³³ Bernard offre une amitié qui n'est pas de tout repos dans la mesure où elle met à risque celui ou celle qui l'accepte en l'obligeant à se dépêtrer seul(e) de l'embarras, « refusant toute aide à celui qui s'empêtre » (*BL*, p. 180). « C'est là qu'il n'est pas facile d'être son ami », écrit Perrault, « il faut savoir y laisser sa chemise » (*BL*, p. 13).

³³⁴ N'est-ce pas une ruse de l'écrivain que de tendre vers l'incommensurable de la parole *pocaille* à travers la description de l'homme qui en est le plus fier représentant? Si l'on reconnaît le caractère insaisissable de cet incommensurable, la ruse consiste ici à l'approcher de biais, par l'une de ses incarnations dans l'homme plutôt que d'en donner une définition statique qui s'en ferait le mode d'emploi et s'éloignerait ainsi de son essence, celle impliquant la spontanéité et le surgissement.

³³⁵ Pierre Perrault, « Les trois navires », *op. cit.*, p. 63.

³³⁶ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 13.

langagière. En ce sens, elle se vit ailleurs que dans le livre publié, elle s'échange entre les hommes, à travers leurs parlures, comme une promesse d'engendrement d'un *à-venir* certain mais indéfinissable, *pour la suite du monde* : « Et leur poésie surtout », écrit Perrault, « cette façon de dire, de donner à entendre, de poser les gestes et de poser les paroles comme les bornes et les indications d'un futur inavoué. » (*BL*, p. 20) Chez ces hommes qui « changent en exploit le plomb vil de la misère » (*BL*, p. 7), Perrault découvre une poésie ne résultant d'aucune recherche, rature ni retouche, mais s'éprouvant plutôt dans la fulgurance de l'instant, à l'écoute de leur *dire*. Ainsi est-elle inhérente à la parole des chasseurs et à leur nature « excessive, irrémédiable » (*BL*, p. 15); elle est « à leur discours ce que l'eau est à la rivière [...] et le taillant à la hache » (*BL*, p. 8), c'est-à-dire sa qualité essentielle, sa condition première d'existence. Loin d'être une exigence du langage sise à l'extérieur de l'homme, dans la métrique d'un vers ou le rapport analogique d'une métaphore, la poésie est ici immanente à l'homme, habitant chaque parole comme une bête lumineuse fugace et fuyante, à pourchasser, – à chercher à entendre –, indéfiniment. Située plus près du panache que de l'institution littéraire, elle se révèle ainsi « sans écriture et sans dentelle parce que tout le monde est poète » (*BL*, p. 20). Accessible, populaire, elle est le gage d'une parole prenant acte de la manière dont elle s'énonce dans le monde. La poésie, pour Perrault, représenterait peut-être une manière *pocaille* d'entrer en littérature, de biais, par la parole vive, chemin de traverse permettant à l'écrivain de ne jamais se laisser « avaler » par la fiction tant redoutée, lui rappelant de manière implacable la nécessité de penser l'homme avant le discours, dans le discours.

Car lorsque Perrault affirme que la poésie est « sans écriture », il pose justement, de manière détournée, rusée, cette question de l'écriture qui le tarabuste tant. Alors qu'elle s'est plus souvent attardée, selon lui, à parler « des princes et des seigneurs que des paysans et des ouvriers » (*BL*, p. 176), l'Écriture³³⁷, qu'il juge impérialiste, laisse un goût amer à l'artiste

³³⁷ Lorsque Perrault écrit *Écriture* avec une majuscule, il fait davantage référence à son institutionnalisation et aux rapports de pouvoir qui en découlent qu'au mouvement littéraire de son inscription. Dans son mémoire de maîtrise, Andrée-Anne Samson résume ainsi le rapport de méfiance qu'entretient le cinéaste avec l'Écriture : « Le plus grand reproche qu'adresse Perrault à l'écriture est d'être "au service des conquérants" [Pierre Perrault, « Les trois navires », *op. cit.*, p. 10]. Par conséquent, son pouvoir de légitimation fait d'elle une arme à double tranchant; d'une part, en écrivant

féroce­ment convaincu du bien-fondé et de l'importance de chaque être parlant : « Il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire [...] Si un homme s'exprime mal, c'est qu'il est mal situé³³⁸ » et qu'il n'est pas possible, alors, d'entendre la *vérité* de son dire³³⁹. Et l'Écriture, croit Perrault, fait souvent « la sourde oreille [au dire de l'homme], n'ayant d'yeux que pour elle-même » (*BL*, p. 180). Celui qui fait une incursion sur son territoire en ne « puis[ant] que dans les mots sans consulter cette profondeur inédite de l'âme [...] risque fort », affirme-t-il « de ne faire que de la littérature, oubliant que si la littérature a un rôle à jouer qui importe plus que le succès en librairie et la carrière de l'écrivain, c'est justement de révéler » (*BL*, p. 180), de mettre au monde une *manière* de dire faisant appel à une écoute qui se préoccupe « autant du récit lui-même que du langage qui le véhicule³⁴⁰ ». « Il nous reste, après avoir lu tous les livres », écrit Perrault, « à apprendre à lire les hommes dans leur humanité » (*BL*, p. 176), apprendre à lire le *texte* que porte en lui chaque homme. En ce sens, le cinéaste affirme que les *pocailles*, à leur manière, se posent – et nous posent aussi – la singulière question de l'écriture :

Les pocailles, sans même s'en rendre compte, se posent chacun à sa manière la question de l'écriture. Car ils cherchent à faire naître la même âme qui les habite depuis belle enfance. Et ils ne sont pas parvenus en dépit des complications du cinéma ou de l'écriture qui leur

quelque chose, on lui donne une certaine valeur ainsi que la possibilité d'exister dans les consciences, d'être réfléchi et de se répandre. D'autre part, ce qui a été laissé à l'écart tombe dans l'oubli ou la trivialité. Au service du conquérant, l'écriture devient donc un instrument très puissant qui menace les minorités [...] Ainsi, l'écriture est utilisée pour rédiger les lois qui garantissent la force à ceux qui sont au pouvoir [...] [tenant] les hommes ordinaires "à l'écart d'eux-mêmes et de l'écriture. [Elle fait d'eux des êtres] destinés à la domestication, méprisés par les seigneurs et maîtres afin qu'ils se méprisent eux-mêmes et entre eux pour laisser libre cours à l'opulence des autres" [Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 28]. Ainsi, beaucoup d'hommes ont fini par se croire "indignes" [*ibid.*, p. 28] de l'écriture puisqu'elle ne parle pas de leur réalité et n'est jamais de leur côté. » (Andrée-Anne Samson, « Du littéraire sans littérature », *op. cit.*, f. 19.)

³³⁸ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 37.

³³⁹ À propos de la *vérité* du dire résidant dans l'énonciation d'une parole, Perrault s'exprime ainsi : « Et c'est pourquoi il faut croire [les *pocailles*] quand ils parlent au centuple. Car ils ont l'âme lumineuse et c'est leur vérité qu'ils expriment quand ils n'en croient pas un mot eux-mêmes. » (*BL*, p. 180) Ainsi la vérité de la parole *pocaille* se trouverait-elle, selon Perrault, au cœur de son essence superlatif, ne mettant pas l'accent sur la vérité des faits énoncés, mais bien sur celle de la *manière* dont ils sont racontés, le superlatif, vérité de *cette* parole, révélant la nature du sujet *pocaille*.

³⁴⁰ Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole*, *op. cit.*, p. 33.

proposent d'autres rêves, à se dépouiller de cette âme de la rébellion qui fréquente depuis des générations le taillant des haches. (*BL*, p. 180)

Si nous avons vu, chez Hervé Bouchard, que l'oralité dépassait le simple phénomène de la joualisation de la langue pour inscrire dans le texte un rythme tentant de rendre compte des traversées du corps par la parole, l'écriture ne vient-elle pas, dans *La bête lumineuse* de Perrault, revendiquer sa place dans l'oralité? N'étant plus forcément caractérisée par l'action concrète d'écrire – encre et papier; livre –, mais plutôt par celle de prendre au sérieux la composition du texte du rôle de sa vie, aussi oral soit-il, l'écriture, ici, permet à l'écrivain *pocaille* de se mettre au monde, de s'engendrer, non pas en racontant l'histoire de sa vie – qui nous préoccupe d'ailleurs assez peu –, mais bien en assumant une parole qui lui permette de s'envisager, et ce, « en dépit des complicités du cinéma ou de l'écriture [ou de la publicité ou de la politique; de la fiction aliénante, en somme,] qui [lui] proposent d'autres rêves » (*BL*, p. 180), car « aucun livre, jamais, ne remplacera le bien-fondé de la naissance » (*BL*, p. 176).

L'écriture, donc, non comme un moyen de vendre ses textes, mais comme une manière de « racheter » le sien; occasion de le *ré-originer* à chaque instant, de le « recommence[r] mot à mot³⁴¹ ». C'est une reconnaissance de la puissance de la parole – vecteur d'engendrement – dont se réclame l'acte de l'écriture chez Perrault, qui précède ainsi Valère Novarina, qui dit que « toute vraie parole consiste non pas à délivrer un message, mais d'abord à se délivrer soi-même en parlant. Celui qui parle ne s'exprime pas, il renaît³⁴² ». L'écriture, chez Perrault, n'a d'autre fonction que de révéler la part de souveraineté inhérente à la reconnaissance de « toute vraie parole » et la possibilité qu'elle offre à l'homme de « renaît[re] » en réaffirmant sans cesse la singularité du rôle de sa vie. Cette manière *pocaille* d'envisager l'écriture à même une poésie de l'immédiat ne sera pas sans trouver sa – nécessaire – résistance lorsque Stéphane-Albert, « poète d'écriture et de naïveté parmi tous ses amis chasseurs qui sont, eux, poètes de parole » (*BL*, p. 26), tentera d'imposer son poème, commettant ainsi une erreur qui s'avérera impardonnable pour les chasseurs de *La bête*

³⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

³⁴² Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, *op. cit.*, p. 26.

lumineuse, écrivains nouveau genre, poètes radicaux chez qui la déclamation poétique est vectrice de scandale.

L'IRRÉPARABLE ERREUR DU CHASSEUR-POÈTE

*J'ai jamais vu des cas de discipline de même*³⁴³!

STÉPHANE-ALBERT

Dans une cosmogonie où l'écriture habite l'oralité et où le poète parle plus qu'il n'écrit, qu'en est-il lorsque le poème s'adresse à la poésie? Car aussi ironique que cela puisse paraître, le conflit central structurant *La bête lumineuse* a pour objet un poème « d'amour et d'amitié » (*BL*, p. 220) que Stéphane-Albert désire déclamer à son ami Bernard, acte élocutoire qui fait l'objet d'un rejet total au sein de la communauté des chasseurs; on ne le laisse pas parler, on est prêt à toutes les ruses pour le faire taire. Mais afin de comprendre exactement en quoi la parole du chasseur-poète est si dérangeante pour les *pocailles* du Michomiche, concentrons-nous d'abord sur une scène précédemment évoquée, celle où Bernard, accompagné d'un complice, *joue à l'original* en répondant au *call* des chasseurs aux aguets, et réussit à les berner avec assez de ruse pour qu'ils croient réellement en l'apparition de la bête lumineuse, hiérophanie faussée laissant les deux chasseurs les jambes tremblantes et le cœur battant. Alors qu'il participe, une fois rentré au campement de chasse, à la narration de ces événements, Stéphane-Albert commet la première d'une série d'erreurs qui le fera finalement se sentir exclu des enjeux de la parole *pocaille*. Si Bernard et son complice Michel, satisfaits de la réussite de leur piège, deviennent les « porteurs de panache qui occupent [...] tout le territoire de la chasse » (*BL*, p. 164) et de la parole grâce à l'astuce de leur mise en scène, qui leur permet pour un instant d'être les « originaux de la fête »

³⁴³ *BL*, p. 167.

(*BL*, p. 157), « s'empar[ant] du superlatif » (*BL*, p. 157) pour brandir ce « trophée d'une étrange sorte » (*BL*, p. 153), le chasseur-poète, quant à lui, incarne l'original dans tout son potentiel de victime et de proie, alors qu'un autre type de « panache commence à [lui] pousser » (*BL*, p. 186), celui du bouc émissaire, de la bête traquée.

C'est que le chasseur néophyte qu'est Stéphane-Albert, non initié³⁴⁴ à « l'état d'esprit » du rite de la chasse, ne comprend ni le registre ni les modalités de la parole de cette communauté. Grand amateur de littérature, érudit, il préfère le poétique et l'ostentatoire à la poésie et au superlatif *pocailles*. « Ovide, qui est un des grands poètes de la littérature latine » (*BL*, p. 170), déclare-t-il aux chasseurs du Michomiche alors qu'il tente pour un moment de prendre le contrôle de la parole, ne se rendant pas compte que la volonté même d'aller puiser à un fonds culturel classique s'avère une menace pour l'homme avide de n'« emprunter à personne son épopée [afin de] donner [une] mesure » (*BL*, p. 16) qui lui soit propre – « Hei! on n'a jamais été au séminaire nous autres! » (*BL*, p. 167), lui répondra d'ailleurs Michel à cet égard, invalidant de ce fait toutes les prétentions pédagogiques et littéraires de Stéphane-Albert. Mais le chasseur-poète, sourd à cet avertissement, ne démord pas : entêté de lyrisme, il cherche à exalter poétiquement l'expérience vécue au cours de l'après-midi afin d'offrir sa version des faits, car il s'agit là de *sa* manière d'en donner la mesure : « mais, laissez-moi le temps de métaphoriser... bon-yeu » (*BL*, p. 171), demande-t-il au reste des chasseurs alors que ces derniers s'ingénient à constamment lui couper la parole, ne lui laissant pas le loisir de « métaphoriser », autant dire d'assumer la distance entre référant et référé – entre l'expérience et sa mise en récit. Car les *pocailles* n'ont cure des figures de style et du *bien-parlé* des poètes, préférant le risque d'une parole spontanée et collée à l'expérience au travail que demande tout rapport analogique, travail impliquant

³⁴⁴ Tout au long du scénario de *La bête lumineuse*, Perrault met l'accent sur le processus d'initiation au cœur duquel est inscrit Stéphane-Albert, lui qui en est à sa première expérience de chasse à l'original. Lors de l'ingestion du foie cru, coutume faisant partie du rite de cette chasse automnale, Stéphane-Albert rebute à avaler l'aliment qu'il juge répugnant, mais comprend qu'il doit aller au bout de ce processus initiatique s'il veut intégrer pour de bon le groupe des chasseurs : « Bernard en gros plan... Il offre du foie à Stéphane-Albert qui n'en a pas la moindre envie mais n'ose pas refuser pour ne pas déplaire à ses amis, acceptant une à une toutes les étapes de l'initiation. Pour devenir chasseur lui aussi. » (*BL*, p. 122)

inévitablement une prise de recul, un écart par rapport à la fulgurance de l'instant vécu. Inquiets de son penchant pour la métaphore et le dithyrambe poétique, les autres chasseurs ont pourtant averti Stéphane-Albert qu'il ne « s'en allait pas à la chasse pour écrire des livres, qu'[il] s'en allait là pour tuer de l'original » (*BL*, p. 70). Mais le poète n'a pas saisi tout le sérieux de cette mise en garde : à ses risques et périls. Le passage suivant met en scène Michel, qui, pressentant la chamaille à laquelle pourrait mener – mènera – la poésie ostentatoire de Stéphane-Albert, cherche à l'interrompre afin d'empêcher l'affrontement et d'entraver la trajectoire de son *dire* :

Gros plan de Stéphane-Albert assis devant le tuyau du poêle. Enfin il a pris possession du discours [...]

Stéphane-Albert : *Vous étiez montagne!!! Vous étiez neige!!! Vous étiez vent!!! Vous étiez appel!!! Vous étiez Barney!!! crise!!! c'est tout dire!!!* (et il se lève, emporté par le poème et sa ferveur) *Vous êtes des poètes[...] Vous m'avez créé un être...* (Michel se lève, réalisant qu'il ne pourra plus freiner l'envolée) [...]

Michel : [...] *Assis-toué une minute!!!*

Stéphane-Albert : (qui n'entend rien) *Un être incroyablement lumineux... Un être incroyablement fabuleux...*

Michel : (prisonnier du jeu et de la contestation) *Assis-toué une minute!!!*

Stéphane-Albert : (de plus en plus emporté dans son discours) *Que c'est que j'ai vu au lieu de cet être-là?*

Michel : *Un air bête!* (et Stéphane-Albert s'écroule de rire, désarçonné par la réplique qui confirme en quelque sorte sa prétention que ses originaux sont des poètes impossibles à mettre en poème, à édifier, à immobiliser, à immortaliser puisqu'ils n'ont pas besoin qu'on les vantardise pour se démontrer eux-mêmes). (*BL*, p. 170)

Déjà, la verve de Stéphane-Albert sème le malaise au sein de la communauté des chasseurs et provoque la « contestation », car, en plus de révéler sans filtre et sans pudeur la sensibilité du sujet qui l'énonce, elle cherche également à expliquer, à fixer un sens à l'indicible de l'événement; l'« édifier, [l']immobiliser, [l']immortaliser ». Encore une fois, c'est la ruse langagière – ici celle de Michel; « *Qu'est-ce que j'ai vu au lieu de cet être-là? – Un air bête!* » – qui viendra déboulonner, en la faisant dévier vers l'humour, l'envolée irrépressible du chasseur-poète, permettant à celui-ci d'entrevoir, écrit Perrault, que les originaux qu'il désire saisir au détour de son lyrisme sont « impossibles à mettre en poème », le texte de leur poésie, son essence donc, appartenant bien plus au registre de la répartie vive et spontanée

qu'à celui de la récitation. Malgré cela, Stéphane-Albert reviendra à l'assaut avec un poème qu'il tiendra à tout prix à lire à voix haute au cours de la scène subséquente, intitulée « le mur du jeudi (deuxième épisode) ou hommage à la table » (*BL*, p. 205), apparaissant dès lors complètement extérieur aux enjeux de la parole *pocaille*, comme s'il était incapable d'en saisir l'exigence et de s'inscrire en elle, « comme s'il était incapable de ruse³⁴⁵ » (*BL*, p. 134) en refusant de « jouer le jeu des hommes³⁴⁶ », celui au cœur duquel se mélangent l'ingéniosité langagière et la pudeur émotive.

C'est que, chez ces chasseurs qui fréquentent la parole *pocaille* – parole qui, à travers le rite dont elle est constitutive, revisite le lieu même de son surgissement premier –, l'un cherche à entretenir le moins de distance possible entre lui-même et l'univers sylvestre au cœur duquel il est plongé, espérant ainsi trouver, dans l'intensité de l'événement commandé par l'acte cynégétique, un lieu où il puisse coïncider avec son propre récit, devenir « le héros de sa propre vie » (*BL*, p. 16). Les *pocailles* désirent vivre la chasse, s'investir en elle, l'*éprouver* le plus intensément possible. Ainsi rebutent-ils à toute entreprise métadiscursive qui tenterait d'analyser ou de commenter *in situ* l'expérience qu'ils sont en train de vivre, car, d'une certaine manière, ils en craignent l'édulcoration. Ils refusent toute prise de recul – toute distance – qui les éloignerait de la bête lumineuse de leur désir et de la joute langagière qu'elle commande, tournoi au cours duquel ils connaissent tous, mais n'expliqueraient pour rien au monde, ce qui s'y joue d'engendrement de soi et de réserve dans l'amitié. Les chasseurs de *La bête lumineuse* se réclament ainsi d'une parole *indisciplinée*, c'est-à-dire insoumise à quelque discipline que ce soit, qu'elle soit rhétorique, philosophique, herméneutique ou littéraire. Et c'est bel et bien cela que le chasseur-poète n'a pas saisi, lui qui « invoque à sa rescousse toute culture, la sienne comme celle des livres, pêle-mêle, pour se disposer à la chasse » (*BL*, p. 43), alors qu'il s'agit plutôt, pour les *pocailles*, de se délester pour un temps de toute autre culture extérieure à celle de l'art de la ruse – cynégétique et

³⁴⁵ Perrault décrit d'ailleurs Stéphane-Albert comme un « témoin intéressé de la chasse qui se déroule » (*BL*, p. 107) plutôt que comme un chasseur à part entière, insistant ainsi sur son inadéquation vis-à-vis les modalités de la parole *pocaille*.

³⁴⁶ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 206.

langagière – pour aller à la rencontre du mythe de la chasse qui, chez Perrault, on le sait, devient le lieu d'émergence de la parole, là où elle serait encore cri et appel.

L'erreur du métadiscours cynégétique, le chasseur-poète la commettra doublement alors qu'en plus de vouloir consigner le caractère foisonnant de l'expérience vécue par les chasseurs dans la forme figée d'un poème, il *écrivra* littéralement ce texte afin de le réciter devant les autres, assis autour de la table du Michomiche. Si, au départ, Stéphane-Albert croit pouvoir amadouer les *pocailles* en affirmant avoir composé son texte « *sur le papier même de [leur] aliénation... viarge... Cadbury... Kodak*³⁴⁷ » (BL, p. 218), – eux qui « savent comme de l'eau de roche qu'on les a trompés [...] qu'on les a trahis, que le **sang de boss** les a trahis » (BL, p. 170; l'auteur souligne) –, le chasseur-poète comprend rapidement que son geste d'écriture est plus inacceptable qu'il ne le croyait et qu'aucune excuse ne pourra le rendre recevable. Alors qu'il essaie d'obtenir l'attention nécessaire à la lecture de ce poème dédié à la chasse et, surtout à son grand ami Bernard, les autres chasseurs, entrevoyant l'inévitable scandale de ce geste, tentent encore une fois d'entraver sa parole en le déconcertant par toutes sortes de stratagèmes et de ruses; l'un ironise, l'autre doit aller aux « bécoses » (BL, p. 211), on veut le chronométrer; bref, les hommes, indisciplinés, l'interrompent sans cesse – « *j'ai jamais vu des cas de discipline de même!* » (BL, p. 167), s'exclame d'ailleurs Stéphane-Albert, découragé par le manque d'écoute de ses amis. Qu'à cela ne tienne, tenace, il résiste à la conspiration, persiste et signe dans sa volonté de lecture même s'il commence à comprendre, lui aussi, que la cassure sera irréparable et la chamaille assurée. Mais il est trop tard désormais pour se retirer du territoire de la parole réquisitionné avec tant d'ardeur, question de rétablir l'équilibre, peut-être, question de sauver son panache. Sensible à la mauvaise posture dans laquelle s'est placé Stéphane-Albert en voulant juguler le flot de la parole *pocaille*, Perrault commente ainsi le passage précédant la fameuse lecture du poème :

Gros plan de Stéphane-Albert. Il a la tête basse. Il regarde ses cartons. Il est échevelé. Un peu triste. Mais incapable de récuser son propos. De récuser le poème qui est là dans ses

³⁴⁷ Stéphane-Albert a effectivement écrit son poème sur de vieux emballages de barres de chocolat Cadbury et de pellicules photographiques Kodak.

mains, dans les cartons ébouriffés et qui lui brûle les doigts. Comme si l'écriture avait plus de poids dans l'événement que l'événement lui-même. Comme s'il n'arrivait pas, Stéphane-Albert, à retirer ses sentiments de l'enjeu pour se préserver lui-même. Pour se tirer d'affaire [...] La fumée de sa cigarette passe devant son visage qui cherche à sortir de la chamaille pour plonger dans le poème. Il ne résiste plus à l'agression. Il ne songe plus qu'à son poème qu'il entreprend de lire gravement pour y croire, pour ne pas croire à ce qui arrive, l'incident. (*BL*, p. 220-221)

Pour Stéphane-Albert, « poète d'écriture et de naïveté » (*BL*, p. 26), le poème qui lui « brûle les doigts » s'avère impossible à renier, car il représente *sa* manière – littéraire, versifiée, lyrique – de dire les choses, de témoigner de la chasse. Mais sans même avoir entendu la récitation du chasseur néophyte, les *pocailles* devinent le caractère irrecevable de son énonciation, ne serait-ce que par le manque de pudeur que suppose un tel geste pour eux qui se font un point d'honneur de « se préserver » du territoire de l'émotion, dévoilant plutôt leur nature à l'aune de l'efficacité et de la justesse de leurs ruses langagières. Connaissant le caractère expansif du chasseur-poète, les chasseurs du Michomiche redoutent sa poésie comme une boîte de Pandore qui, une fois ouverte, pourrait porter atteinte au fragile équilibre – de la pudeur à la flèche acérée – de leur parole – « *Laissez-lui pas dire des poèmes, on va être obligé de l'endurer tout la nuit!* » (*BL*, p. 172), affirme d'ailleurs Nicolas en ce sens, apeuré d'avoir à « endurer » le poème. Et si l'écriture semble ici avoir « plus de poids dans l'événement que l'événement lui-même », c'est qu'elle devient l'incarnation et la représentante de la transgression – voire de l'agression – commise par Stéphane-Albert, le geste alliant à la fois l'impudeur d'un dévoilement sans ruse du sujet et l'instauration d'une distance par rapport à l'expérience vécue.

Dans un campement où la joute orale fait loi et s'attelle à pourchasser de ses pointes l'insaisissable objet du désir, l'écriture incarne ici le lieu clos de la « chamaille », de l'« incident » en train de se dérouler et malgré lequel le chasseur-poète procède tout de même, « pour ne pas croire à ce qui arrive », à la lecture de ses « cartons ébouriffés », témoignant ainsi, à l'aide d'un registre lyrique – et érotique – motivé par la nature automnale et la chasse dont il est le « témoin intéressé » (*BL*, p. 107), du grand sentiment d'amitié et d'admiration qu'il entretient envers son ami Bernard :

mais toujours frère du pain
dans la bouche du pauvre

...

et mon frère quand ma bouche est infirme

...

Ô grand bouc qui pleure
sur ses maîtresses humides

...

mâle joie des rivières femelles

...

te dire ma tendresse et ma blessure
quand de la femme tu as faim
quand du jour tu espères

...

tendre homme des partages nourriciers
tubercule des orgasmes
qui sonde le poulx des ventres

...

te dire que je t'aime
toi qui fuis comme les fumées
et qui pourtant ressemble
au bleu que je respire
dans les bleus de l'automne
d'une chasse qui nourrit (*BL*, p. 222)³⁴⁸

La lecture de ce poème qui prend la forme d'une déclaration et d'une demande d'amitié – difficile, fugitive; « te dire que je t'aime / toi qui fuis comme les fumées » – revêtant un caractère très charnel scandalisera la communauté des chasseurs du Michomiche, mais surtout Bernard, qui, faisant plus que ridiculiser le chasseur-poète, récusera totalement sa profération : « *ton crisse de poème, fourre-toi-le dans l'cul* » (*BL*, p. 237), affirme-t-il en ce sens à la toute fin de la scène. Dans un article intitulé « Bête numineuse », Gilles Therrien voit dans la violence d'un tel refus la révélation d'une homosexualité larvée provoquant l'exclusion du chasseur-poète du reste du groupe. Cette thèse nous semble peu crédible dans

³⁴⁸ Si nous nous attarderons principalement à commenter le caractère érotique de ce poème, Johanne Villeneuve nous rappelle quant à elle l'importance de reconnaître la place centrale qu'y occupe la figure du frère nourricier, informant également toute l'œuvre de *La bête lumineuse* et le territoire d'un féminin qui se révèle à travers l'acte de nourrir : « Le poème dédié à Bernard est un poème d'amour filial et agonique dans lequel la nourriture tient une place centrale. Le frère nourricier devient un vecteur d'amour et de cohésion. On ne se surprend donc pas devant ce véritable éloge à la cuisine que constitue le film et qui culmine avec la construction d'une table immense en célébration de la fin de la chasse. La véritable action a lieu dans cette cuisine qui sert aussi d'agora, d'arène et de chambre [...] L'hommerie y revendique, de manière fabuleuse, sa propre maternité et sa vertu nourricière, une forme d'engendrement [...] mêlant les bravades à la tendresse, la bêtise (lumineuse) et la perspicacité. » (Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 208.)

la mesure où le texte du chasseur néophyte, « poème d'amour filial et agonique³⁴⁹ », associe clairement la figure de Bernard à une sexualité hétérosexuelle – « mâle joie des rivières femelles [...] quand de la femme tu as faim » –, et où Therrien transforme la parole de Stéphane-Albert en un discours efféminé sans toutefois offrir de précisions sur la teneur d'un tel jugement, affirmant par contre de manière machiste et péremptoire que « les vrais hommes ne tiennent pas de tels discours³⁵⁰ ». Nous dirons pour notre part que le chasseur-poète fait scandale en investissant, à travers l'énonciation de son poème, le territoire d'un féminin érotisé et refoulé qui sera très mal reçu par la communauté des *pocailles*, où règne l'impératif d'une pudeur somme toute très masculine – celles de l'homme des bois, modèle idéal auquel, rappelons-le, les chasseurs « cherchent à ressembler, chacun à sa manière » (*BL*, p. 191). Pourtant, ces derniers ne sont pas étrangers au territoire du féminin, l'ayant tous déjà investi lors du « geste de l'appel » (*BL*, p. 84), alors que leur cri devait incarner, on le sait, celui de la femelle orignal en chaleur. Mais cet éclat, ce surgissement du féminin était alors médiatisé par le *bourgot* d'écorce, permettant ainsi de dévier – déguiser – sa teneur érotique en un cri animal – ruse et pudeur de celui qui invoque « le sexe même de la forêt brûlante » (*BL*, p. 35) sans être prêt à prendre acte de cet érotisme. Incapable de *caller* l'orignal – « il s'efforce d'appeler comme les autres, mais le cri s'étrangle, s'affaisse, n'arrive pas à éclore » (*BL*, p. 126) –, Stéphane-Albert, quant à lui, laisse tomber le *bourgot* pour le poème alors qu'il dévoile, en filigrane de sa déclaration d'amitié, tout l'érotisme latent contenu dans l'acte cynégétique. Lui qui disait, au début du scénario, que « *l'important* [à la chasse] *c'est de savoir bander* » (*BL*, p. 42), a choisi de « bander » sa parole plutôt que son arc, venant ainsi brimer donc révéler l'entente tacite établie entre les chasseurs, celle d'une virilité refoulant pour le temps d'une chasse le territoire érotique du féminin ici sublimé dans le geste du *call*.

Avec dix pocailles et treize litres d'alcool fort dans un campement de chasse, l'un ne fait pas indûment des vers qui « sonde[nt] le poulx des ventres » (*BL*, p. 222) sans avoir à payer le

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Gilles Therrien, « Bête numineuse », dans Paul Warren (dir.), *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, l'Hexagone, 1999, p. 170.

prix de cette intrusion dans le « tubercule des orgasmes » (*BL*, p. 222), territoire de la chair érotisée. Et le chasseur-poète le paiera, ce prix, déclarant à la fin de la chasse avoir eu l'impression que c'est lui que les chasseurs « *auraient dû lâcher lousse dans le bois* » (*BL*, p. 226), affirmant ainsi s'être senti la grande victime et le bouc émissaire de cette chasse. Et c'est bien là le principal reproche qu'adresse Bernard à son ami, celui de s'être « *préféré* » en victime » (*BL*, p. 244), d'avoir *joui* de ce rôle et profité à outrance de son potentiel de panache à abattre, de l'avoir même exalté par son poème, de ne pas avoir su prendre son trou, prendre son tour dans ce grand jeu de la parole où chacun est supposé jouer à la fois le rôle du loup et celui de l'orignal : « *Mais pourquoi qu'un autre... un autre a pas eu la chance [...] qu'on lui mette le doigt aux places où il était tout croche* », demande-t-il à Stéphane-Albert au bord du petit lac à foin du dernier matin, parce que « *l'autre bonhomme aussi a l'droit à ça : d'être victime... pour voir à quelle place qu'il est croche!* » (*BL*, p. 244) C'est le « droit d'être victime » (*BL*, p. 243), celui permettant une rencontre avec les failles et les faiblesses de chaque homme ayant lieu à travers la médiation de la parole *pocaille* dont il est ici question, tournoi au cœur duquel la solidarité entre les hommes se situe dans la manière dont ils s'étrivent et se « *magane[nt]* » (*BL*, p. 9) plutôt que dans celle dont ils s'entraident ou se comprennent. Comme les chasseurs ne dévoilent jamais ouvertement la sensibilité de leur nature au cœur de cet espace agonique où chacun est placé face à lui-même et « *aux places où il [est] tout croche* », c'est le mouvement de la parole – le déploiement de ses ruses, sa mise en jeu – qui leur permet, pour le temps d'une chasse, de faire face à ce « *droit d'être victime, de « passer au cash* », dirait Bernard, afin de se *ré-engendrer* à partir du rôle qu'ils auront su jouer dans cette joute, eux qui « *ont en commun cette culture du langage et ce tempérament du bûcheron qui fait qu'ils se recommencent au premier arbre chaque fois qu'ils se rencontrent* » (*BL*, p. 9). Mais Stéphane-Albert, en réquisitionnant de manière insistante – voire inconsciente – le rôle de victime, n'a pas su comprendre ni respecter la logique interne de cette communauté. Et s'il jouit tant de cette posture, c'est qu'elle lui permet enfin d'*apparaître*³⁵¹ au sein d'un groupe où, en tant que chasseur

³⁵¹ N'y a-t-il pas un parallèle à établir entre la « ruse d'apparition » de Stéphane-Albert et celle de Perrault qui, lors de l'écriture de ses scénarios commentés, apparaît soudainement en tant qu'écrivain au cœur des communautés qu'il met en scène, lui qui avait pourtant tout fait pour y disparaître en tant

néophyte, il n'aurait jamais pu trouver de place dominante. La ruse de Stéphane-Albert est donc poétique et affective, voire érotique, et attende à l'homogénéité du groupe des *pocailles* dans la mesure où, invalidant leur pudeur, elle les force à s'expliquer sur ce qu'ils préfèrent taire – enjeux de poésie, d'affection et d'érotisme.

« Comment juger d'un poème que l'on a vécu sur la branche de l'automne orignal », demande alors Perrault, « comment se relever du poème par effraction? Est-il chose plus inavouable que cet aveu » (*BL*, p. 222)? Inscrite dans un univers où les hommes recherchent le moins de médiation possible entre eux-mêmes et l'acte cynégétique – allant même jusqu'à le transposer dans leurs échanges –, l'énonciation de ce poème a effectivement été vécue comme une agression par les chasseurs, puisqu'elle les a obligés à révéler au grand jour les règles tacites structurant leur communauté de parole. Cet aveu est particulièrement difficile pour Bernard, lui qui prétend ne vivre sous aucun joug, se définissant comme « *un être sans loi et un être anarchique* » (*BL*, p. 236). Alors que Stéphane-Albert essaie encore de prendre acte de la gravité de son infraction, Bernard lui explique qu'il n'a pas voulu « *marcher dans... dans une loi... qui est tacite... mais qui est là* » (*BL*, p. 236). Et lorsque le chasseur-poète demande à connaître les détails de cette loi – « *C'est quoi la loi, Bernard?* » (*BL*, p. 236) –, acculant ainsi son ami au pied du mur, l'obligeant, dans un renversement des rôles³⁵², à se révéler, ce dernier renonce finalement à l'explication, au risque de laisser la chamaille ouverte : « (découragé, il [Bernard] murmure presque) : *Il n'y en a pas [de loi]...* » (*BL*, p. 236) L'enjeu, ici, réside dans la question de la reconnaissance et de la prise en acte de la loi. Car si l'énonciation de ce poème d'amitié a scandalisé Bernard, n'oublions pas qu'elle a aussi scandalisé le chasseur-poète lui-même, qui ne comprendra seulement qu'après coup l'ampleur de son « erreur fondamentale » (*BL*, p. 236), celle de ne pas avoir su comprendre la loi structurant cet univers cynégétique. « Stéphane-Albert tourne lentement la tête... détourne

que cinéaste? Passant par la médiation de l'écriture, cette ruse d'apparition unit en quelque sorte le personnage de Perrault à celui de Stéphane-Albert, et nous verrons sous peu en quoi cette ressemblance permet à Perrault d'endosser simultanément le rôle du poète et celui du *pocaille*, dépassant ainsi les interdits faisant de ces deux figures des antagonistes.

³⁵² Rappelons-nous qu'un peu plus avant dans le texte, Perrault décrivait Bernard comme celui qui « oblige [l'autre] à se raconter, à s'expliquer [...] à justifier ses prudences » (*BL*, p. 19).

la tête... comme pour fuir... sentant bien que son geste est inacceptable » (*BL*, p. 222), écrit Perrault à propos de ce moment crucial de l'œuvre. Mais la chasse, « incroyable retraite fermée » (*BL*, p. 15) sise au cœur de la forêt, n'offre pas de fuite facile; « les hommes [y] sont un peu prisonniers du campe, de cette table sans ombre, des repas où chacun affronte ses désirs, ses prétentions, son ivresse de la nuit, de la chasse, de la chamaille » (*BL*, p. 237). Ne pouvant pas se replier ou se défilier, Stéphane-Albert doit donc assumer son acte. Et c'est bien là que se situe l'enjeu du scandale pour le chasseur-poète, dans l'assomption d'une transgression qu'il ne reconnaît pas. Car pour lui, l'expansion lyrique et érotique contenue dans sa poésie n'est pas un malaise ou une faille; il l'habite comme on habite sa nature et la prend à témoin comme une instance de validation du monde et de partage de l'expérience. C'est qu'il n'a pas compris, écrit Perrault, « à quel point la poésie est inquiétante. Et même ridicule parfois sur une table de chasse à côté d'une cruche de vin » (*BL*, p. 240). « Il n'arrive pas à comprendre qu'on refuse une amitié qui prend la forme du poème. Comme un hommage. Comme une parole monumentale. » (*BL*, p. 240) Et pourtant, l'entièreté du drame de la parole mis en scène dans *La bête lumineuse* nous a bien montré que l'amitié, chez Bernard, s'éprouve comme un combat, une joute; un « arbre à abattre » (*BL*, p. 9). Les deux hommes – doublons inversés – se retrouvent ainsi dans l'intensité de l'expérience vécue et non dans la manière de la transmettre.

C'est dire que, chacun à sa manière, Stéphane-Albert et Bernard approchent le même incommensurable – l'un par la naïveté d'une poésie ostentatoire, l'autre par la ruse et la pudeur. « Et je voudrais dire », écrit Perrault à cet égard, dans un beau passage intitulé « note sur la tendresse de l'un et la pudeur de l'autre » (*BL*, p. 239), « jusqu'à quel point la naïveté de Stéphane-Albert me fait penser à la pudeur de Bernard comme les deux versants du même orgueil, les deux faces de la même générosité » (*BL*, p. 241). « Pour bien lire ce film et ces excès », ajoute-t-il, peut-être faut-il le faire « avec ces deux générosités [...] conjuguées » (*BL*, p. 242) comme deux vérités agoniques n'ayant nul besoin de clore la chamaille ou de régler l'histoire. Et à travers l'écriture du scénario commenté, Perrault, loin de prendre le parti de l'un ou de l'autre, relance cette dynamique, placé entre la figure du poète et celle du *pocaille*.

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE *POCAILLE*

Le poète n'est pas un homme autrement que les autres. Il n'est pas un dépareillé, une sorte de raté qui perd son temps à des constructions stériles, à des complaisances. Pourquoi ne le reconnaît-on pas pour frère³⁵³?

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

Que fait donc Perrault en écrivant le scénario commenté de *La bête lumineuse* sinon rejouer, sur un autre terrain – celui du livre publié – la chamaille précédemment évoquée entre la parole des chasseurs et celle de Stéphane-Albert? Car l'écriture de Perrault – commentaires et impressions mêlés –, aussi respectueuse et admirative qu'elle soit de cette parole, s'en fait inévitablement le métadiscours, tentant d'explicitier, de montrer, de mettre en lumière – ne serait-ce que par les nombreuses et longues notes ajoutées aux dialogues du scénario³⁵⁴ – ce qui se joue d'orgueil et d'honneur, de liberté et d'ensauvagement – du loup à l'original – dans cette joute verbale. Prenons comme exemple ces passages où l'écrivain, décrivant certaines scènes précises du long-métrage, emprunte un registre foncièrement poétique où se côtoient de manière foisonnante personnifications et métaphores :

Ils [les chasseurs] descendent, du talon. Ils portent de grands chapeaux arrogants. Le couteau à la ceinture. Le foulard au cou. La veste ouverte. La voix haute. **La peur de rien. L'envie de tout.** Ils sont fiers, et pétillants, comme une branche d'érable qui prend feu [...] Barney près de son feu. Il se rapproche du groupe des chasseurs assis sur le tas de bois. On les voit dans leur uniforme orange comme un vol de perdrix qui encaissent le soleil et le mémorisent. La journée est un peu froide mais claire comme une perle. Et le soleil profite de toutes les couleurs qui restent dans la forêt pour jubiler [...] La chasse tire à sa fin. C'est

³⁵³ *Œ*, p. 583.

³⁵⁴ En plus de la « note pouvant servir de préface à propos du titre de ce film pour dire [s]es regrets de ne pas l'avoir nommé les *pocailles* de Maniwâki » (*BL*, p. 7), Perrault a rédigé une « note à propos de l'appel » (*BL*, p. 37) qui explique en détail le geste du *call*, une « note sur la parole de Bernard et son poids parmi les chasseurs du Michomiche » (*BL*, p. 159) dont nous avons précédemment parlé, une « note sur l'âme de la Gatineau » (*BL*, p. 174) où il file sa réflexion sur l'écriture qu'il associe à l'âme de cette rivière, et, finalement, une « note sur le mot *plotte* » (*BL*, p. 182) où il retrace l'origine de ce mot « qu'on écrit rarement [et qui est pourtant] incroyablement efficace [...] produit d'une contraction du mot *pelote* » (*BL*, p. 182).

l'avant-dernier soir. L'automne a perdu toutes ses feuilles et toutes ses couleurs. Il ne reste plus que des branches nues dans le soleil étonné de rencontrer le sous-bois. Et les épinettes pointues dans leur cagoule sombre. Pourtant le soleil s'attendrit autour des lacs à foin comme pour y semer de l'espoir. Et les affûts n'arrivent pas à comprendre que le panache ne vienne pas enfin combler l'automne. (*BL*, p. 74, 185 et 205; l'auteur souligne)

Comment décrire ce geste d'écriture sinon comme une poétisation de l'expérience vécue par les chasseurs du Michomiche, et passant, entre autres, par une personnification bienveillante de la nature – le soleil, sous la plume de Perrault, « jubile » ou « s'étonne » –, servant à exalter son charme et à se concilier son caractère hostile? Si, pour le *pocaille*, la chasse se définit comme une attente de « cinq heures de temps » (*BL*, p. 219), au froid, dans un *muskeg* (*BL*, p. 219) – terme amérindien pour tourbière –, elle représente, pour le poète Perrault, l'occasion de mettre en scène un soleil qui « s'attendrit autour des lacs à foin pour y semer de l'espoir ». C'est dire que, contrairement au long-métrage, où la joute de la parole occupe entièrement le territoire langagier de l'œuvre, le théâtre du scénario commenté donne à entendre une autre voix, celle de Perrault, metteur en scène venant *dramatiser*, mettre en lumière, *sur-signifier* les enjeux de cette chasse automnale et de la parole se déployant au sein de cette communauté qui le fascine. L'écrivain fait effectivement montre d'une volonté de l'exalter – la déplier, la donner à entendre la complexité de ses règles tacites – à travers une surabondance de figures de style au cœur desquelles les rapports analogiques – « comme une branche d'érable qui prend feu », « comme un vol de perdrix qui encaissent le soleil et le mémorisent » – commandent nécessairement une distance – travaillée, assumée, construite – face à la fulgurance de l'instant agonique vécu par les hommes du Michomiche.

Ainsi Perrault instaure-t-il un lien de parenté entre le geste d'écriture du chasseur-poète et le sien propre, celui du scénario commenté, alors qu'il s'y attarde à déployer en images poétiques tel ou tel élément de la chasse – ici, son irrésolution : « et les affûts n'arrivent pas à comprendre que le panache ne vienne pas enfin combler l'automne ». De plus, à l'instar de Stéphane-Albert citant le poète Ovide, Perrault, même s'il désire ardemment marcher « hors des sentiers battus de la littérature³⁵⁵ », fait lui aussi diverses références littéraires

³⁵⁵ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *op. cit.*, p. 39.

classiques³⁵⁶, convoquant ainsi une culture extérieure à l'univers sylvestre de *La bête lumineuse*. Enfin, alors qu'il essaie de ruser avec la langue à l'écrit comme le font si bien les *pocailles* au cœur de leur joute orale – « tue[r] l'temps » (*BL*, p. 111), « larme à l'œil » (*BL*, p. 161), « un air bête! » (*BL*, p. 170) –, Perrault n'y réussit pas avec autant de spontanéité, l'écrit opposant la résistance de sa médiatisation – encrage et publication – à la spontanéité de l'oralité *pocaille*. Lors de la scène où les chasseurs mangent le foie cru de la bête tout juste abattue, Perrault écrit, par exemple, que « Nicolas, toujours dans son coin, interrompt Michel qui cherche à défendre son [morceau de] foie contre les attaques intempestives de celui dont la bonne foi a été prise en défaut deux fois le même jour » (*BL*, p. 124; nous soulignons). En jouant ainsi de l'homophonie, Perrault tente d'imiter les ruses langagières des *pocailles*, qui tendent souvent à tirer profit des sonorités pour détourner leur discours du sens attendu, mais il instaure plutôt un jeu sémantique assez convenu, le procédé linguistique étant loin d'avoir l'éclat de ceux des hommes du Michomiche, leur « naturel » (*BL*, p. 7), dirait Perrault.

Dans son mémoire de maîtrise intitulé « Réquisitoire contre un temps déraisonnable : analyse sociocritique du scénario commenté de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault », Maximilien Nolet affirme que la parole de Perrault, dans le scénario commenté, « s'imisce comme des “gélivures” entre les paroles des protagonistes », c'est-à-dire comme « une parole, une écriture qui s'imprègne d'un sol, d'une matière et qui se fond en elle³⁵⁷ ». Nous contesterons cette affirmation en avançant que le geste d'écriture de Perrault, essentiellement poétique et métadiscursif, concourt à l'hétérogénéité de l'objet textuel qu'est le scénario commenté de *La bête lumineuse* en présentant un « texte » complètement étranger aux enjeux

³⁵⁶ En plus de comparer Barney au mythologique « Hercule armé de sa massue » (*BL*, p. 36), Perrault convoque le poète Alfred DesRochers (*BL*, p. 17) pour parler de l'homme des bois, et affirme également que « la poésie empêche [Stéphane-Albert] de marcher » (*BL*, p. 74), faisant ainsi entendre un écho à « L'Albatros » de Baudelaire, poème dans lequel le poète, comparé à ce grand et superbe oiseau, devient « ridicule » (*BL*, p. 240) dès lors qu'il tente de marcher et non de voler.

³⁵⁷ Maximilien Nolet, « Réquisitoire contre un temps déraisonnable : analyse sociocritique du scénario commenté de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault », Mémoire de maîtrise, [Québec], Université Laval, 2012, f. 74. Maximilien Nolet semble avoir la mauvaise définition du mot *gélivure*, qui, à notre sens, correspond à une fissure causée par le gel dans le tronc d'un arbre et non à une matière s'assimilant à une autre.

de la parole *pocaille*. À cet égard, les stratégies d'écriture d'Hervé Bouchard – relevant du théâtre des paroles novarinien, rappelons-le – nous apparaissent beaucoup plus près de l'exigence de cette parole *pocaille* que celles de Perrault, alors que l'auteur saguenéen les décrit comme une « tentative de dire les choses directement, immédiatement. Il n'y a pas de temps à perdre, pas de préambule à faire, pas d'atmosphère à créer pour établir quoi que ce soit propice à l'action³⁵⁸ ». Car que fait Perrault avec sa « note pouvant servir de préface à propos du titre de ce film pour dire mes regrets de ne pas l'avoir nommé les *pocailles* de Maniwaki » (*BL*, p. 7) sinon créer un préambule, long de treize pages, au déploiement de la parole des chasseurs mis en scène et de nous prévenir de son intensité en nous avertissant que, chez ces hommes, « la chasse à l'original n'est pas seulement la chasse à l'original » (*BL*, p. 15), elle est aussi une « chasse à l'homme » (*BL*, p. 20)? Perrault, donc, au lieu de tendre vers le mouvement de la parole à même celui de son écriture, s'en éloigne en investissant un discours au style foncièrement poétique – très « écrit », très travaillé –, intenable pour les hommes du Michomiche. Mais c'est là, dirait-on, que son geste d'écriture conserve un trait du caractère *pocaille*, dans la ruse dont fait preuve l'écrivain, celle de « savoir parler à temps³⁵⁹ », comme l'écrit Johanne Villeneuve. Contrairement au chasseur-poète qui, tentant d'imposer à son auditoire insoumis la lecture d'un poème, incarne la « naïveté au cube » (*BL*, p. 161) en jugeant recevable le caractère ostentatoire de son geste, Perrault sait ce qui le guette s'il pénètre de manière trop brutale dans le territoire de la poésie, ce qui l'amène à commettre son acte d'écriture et à dévoiler son discours une fois sorti du campement de chasse, là où ce geste sera peut-être acceptable pour les *pocailles* ayant eux aussi quitté l'état d'esprit du rite et l'intensité de l'expérience lui étant associée³⁶⁰.

³⁵⁸ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain*, op. cit., p. 77.

³⁵⁹ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », op. cit., p. 206; l'auteure souligne.

³⁶⁰ Le fait d'avoir commis son acte d'écriture hors du campement de chasse permet par exemple à Perrault d'affirmer à plusieurs reprises que les *pocailles* sont des « poètes » (*BL*, p. 20, 26 et 170), appellation que ces derniers auraient assurément rejetée si elle leur avait été directement adressée, eux qui se méfient de la poésie autant que des poètes, redoutant que l'un ou l'autre ne mette un frein à l'élan de leur parole – « *c'est-tu dégueulasses des poètes!* » (*BL*, p. 166), affirme d'ailleurs Nicolas, insistant sur la méfiance et la répulsion que leur inspire cette figure.

Si Perrault *relève* et reprend avec autant de verve la posture énonciative du chasseur-poète au cœur du scénario commenté, c'est parce qu'il sait bien que l'incommensurable de la parole qu'il cherche, celui « suffi[san]t à produire un monde³⁶¹ », à engendrer un homme souverain dans le rôle de sa vie, ne se laissera aisément dompter ni par le livre ni par l'écrit, et ne pourra se donner à entendre aussi clairement que dans le long-métrage. C'est pourquoi il le commente et en décrit les enjeux de manière aussi abondante, redonnant ainsi à l'écriture la seule fonction légitime qu'il lui reconnaît, celle de « mettre au monde » (*BL*, p. 17) certaines profondeurs de l'âme humaine – ici d'exalter celle des *pocailles*³⁶² –, d'en révéler les différents aspects afin de « faire naître la solidarité des vivants » (*BL*, p. 17), de les « partager avec d'autres du même bois [...] pour nous grandir tous d'autant et nous reconnaître aussi de même souche. Enfin » (*BL*, p. 20-21). Le désir profond de Perrault se dessine ici dans l'engendrement d'une filiation – reconnaître sa souche, ses origines – qu'il voudrait voir s'installer entre les gens de son peuple une bonne fois pour toutes, « enfin », dans l'appartenance à une identité collective québécoise. Et cette filiation relève peut-être moins d'une appartenance à quelque programme ou ambition politique que ce soit qu'à la reconnaissance partagée de la légitimité et du savoir contenu dans la parole vive de l'homme – la parole *pocaille*, ici, se faisant la fière représentante de cette conviction.

L'erreur serait toutefois de croire que l'artiste cherche à imposer l'exigence de la parole *pocaille* comme un modèle ou un idéal de tout discours. Si Perrault désire révéler les articulations de cette parole, les « mettre au monde » par l'écrit, c'est moins pour prescrire son style et ses manières – parfois cruelles – que pour révéler son principal enjeu, celui d'une souveraineté de l'homme, celui d'une *parole* qui deviendrait un *acte*, le premier, peut-être, du rôle de sa vie. C'est une souveraineté ne se réclamant d'aucun pouvoir, mais plutôt de puissances à *effectuer* dont il est ici question, souveraineté que le chercheur en littérature

³⁶¹ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 195.

³⁶² On peut retrouver un autre point de concordance entre la volonté scripturale de Perrault et celle de Stéphane-Albert dans cette exaltation commune qu'ils font de la communauté des *pocailles*, cette admiration qu'ils cherchent à partager à tout prix. Car, à l'instar de Perrault, Stéphane-Albert se « met en scène pour donner la parole aux autres. Pour les provoquer. Leur donner accès à la parole. Pour les vantardiser [...] Il accepte le rôle de victime parce qu'il aime le théâtre où on vit jusqu'au bout les prétentions du panache » (*BL*, p. 241).

André Bleikasten ne décrit pas comme la supériorité d'un homme sur un autre, mais bien comme « un moment de triomphe intime dans la résistance à l'ordre des choses, une sorte de verticalité irréductible dans l'insubordination³⁶³ ». Ce n'est pas une souveraineté qui serait « le privilège des patriarches et des guerriers³⁶⁴ » dont nous parle Bleikasten, mais d'une qui serait accessible à chaque homme, chaque femme. À l'image de cette poésie « sans écriture et sans dentelle » (*BL*, p. 20) que Perrault aspire à quérir à même la parole de l'homme – « parce que tout le monde est poète » (*BL*, p. 20) –, la souveraineté, ici, ne s'impose pas, elle se dévoile au cœur de la parole du sujet comme un mouvement de résistance s'établissant non pas *contre* le monde, conflictuellement, à l'opposé de celui-ci, mais bien *tout contre* celui-ci, à la fois inscrit en son sein et séparé de lui. La distance qu'instaure le langage par rapport à la concrétude de la matière s'avère ici irréductible, même si un tel postulat déplairait aux hommes du Michomiche. La ruse de l'écrivain – qu'il soit *pocaille* ou poète – devient alors celle d'aménager la juste distance nécessaire à l'assomption de son propre « texte », se situant quelque part entre l'incommensurable d'une parole vive et le travail d'une écriture. Ainsi toute parole peut-elle être considérée comme un acte de résistance dans la mesure où elle signe l'apparition d'une voix, c'est-à-dire d'une manière unique de parler dans le monde qui, appelant l'autre, l'engendre en lui demandant de répondre; dès qu'un être se sent souverain dans le rôle de sa vie et décide d'en devenir le principal conteur – ou scripteur, c'est selon –, il instaure une dialectique, nous rappelle Hervé Bouchard, qui « laisse place à l'autre devant qui entend ce qu'il est pendant qu'on dit³⁶⁵ ».

« Quel décor proposer à une telle révélation » (*BL*, p. 9), à un tel mouvement que celui de l'engendrement de soi et de l'autre par la parole? Si, chez Hervé Bouchard, ce décor devient celui d'une *disparition* de l'écrivain qui, se fondant à ses personnages par solidarité, nous donne accès à leurs chairs de parole, il se renverse, chez Perrault, en une *apparition* de l'écrivain venu mettre en lumière les engendrements pouvant découler de la parole vive, celle

³⁶³ André Bleikasten, « Ce grand animal divin et sans Dieu : l'humain et l'inhumain chez Faulkner », dans Marie-Christine Leinardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia (dir.), *L'inhumain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 144.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *PA*, p. 225.

permettant aux hommes de devenir « les chanteurs de leur propre épopée » (*BL*, p. 16). Au cœur de la différence entre ces deux stratagèmes – apparition et disparition – surgit la voix de l'écrivain, venant signer la singularité de ses ruses scripturales et commander un *ethos*, une éthique lui étant propre.

CHAPITRE III

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU ET LA DETTE IMPAYABLE : POUR UN ENGENDREMENT DE LA JOIE

*Je ne chante pas pour passer le temps*³⁶⁶.

JEAN FERRAT

« Ne me dérangez pas je suis profondément occupé³⁶⁷ », écrit Hector de Saint-Denys Garneau dans son poème « Le jeu » de *Regards et jeux dans l'espace*, petit recueil de vers, seul livre qu'il ait publié de son vivant, dévoilant ainsi l'intensité de l'exigence que revêt chez lui la pratique de l'écriture littéraire, exercice auquel il consacrera la majeure partie de sa vie. Rarement a-t-on vu un écrivain québécois vivre son art avec une telle ardeur et exposer avec autant de sincérité les nombreuses contradictions et interdictions posées par sa démarche esthétique et la puissance de sa parole créatrice. Il nous apparaît dès lors impossible de lire l'œuvre de Saint-Denys Garneau sans prendre la mesure du « questionnement littéraire d'une rare exigence³⁶⁸ » qu'elle met en place, et dont les tenants et aboutissants habitent encore très clairement les enjeux de notre modernité, ne serait-ce que par la lumière qu'ils jettent, entre autres, sur la notion de subjectivité – que l'on retrouve,

³⁶⁶ Jean Ferrat, « Je ne chante pas pour passer le temps », *Potemkine*, Paris, Studios Barclay, 1965.

³⁶⁷ Hector de Saint-Denys Garneau, « Le jeu », *Regards et jeux dans l'espace*, *Œuvres*, op. cit., p. 10. Toutes les citations tirées du livre *Œuvres* seront dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte, précédées du sigle *Œ*. Lorsque ces citations seront tirées d'un poème, le titre de celui-ci sera indiqué avant le sigle.

³⁶⁸ Frédérique Bernier, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, p. 11.

chez le poète, fondamentalement problématique, scindée; écartelée, dirons-nous. Pourquoi encore parler de Saint-Denys Garneau aujourd'hui, après toutes les analyses et tous les discours auxquels a donné lieu son œuvre, après toutes les prises de parole qu'a suscitées l'extrême nouveauté de sa poésie, point aveugle de la littérature québécoise des années trente ayant ouvert la voie à une liberté formelle sans précédent? Parce que l'engagement de cet artiste envers l'écriture et le geste créateur était à la fois inquiet et profond, répondons-nous, et qu'il est l'un des premiers poètes québécois à avoir pensé et considéré la poésie comme une exigence supplémentaire du langage dépassant le strict cadre du poème pour s'inscrire dans un *ethos* de l'écrivain, une pratique engageant l'entièreté de son rapport au monde; une manière d'être, « littéralement ». L'œuvre d'Hector de Saint-Denys Garneau éclaire d'une lumière crue la question de l'engendrement par la parole dans la mesure où elle s'y bute sans cesse, y voyant là, paradoxalement, à la fois une voie de salut et une transgression impardonnable. Tout au long de sa courte vie, le poète s'est effectivement interrogé de manière persistante sur l'authenticité et la valeur de sa propre parole, par rapport à l'A(a)utre, bien entendu, mais aussi et surtout par rapport à lui-même, nourrissant ainsi la quête d'une transparence, d'une – impossible – adéquation à soi, tentant d'éprouver les impasses et les fulgurances de ce rapport, et ramenant ainsi au premier plan de la pensée la question de l'exigence éthique que commande l'assomption de toute voix souveraine.

Qu'elle soit poétique, intime ou épistolaire, la parole, chez Saint-Denys Garneau, se fait toujours le signe d'un écart du sujet par rapport à lui-même, distance impliquant immanquablement une souffrance. Et c'est bien là que se situe l'enjeu du principal paradoxe posé par l'œuvre garnélienne, à la jonction entre l'assujettissement que suppose toute prise de parole, celui pouvant trahir le sujet en train de s'énoncer – le dévoiler à son insu –, et la puissance reconnue du langage, celle au cœur de laquelle l'harmonie du monde arrive à être « assumé[e] dans l'intelligible » (*Œ*, p. 289), où le sensible se déploie et s'apprivoise à même le « déroulement sonore » (*Œ*, p. 291) d'une voix. « Il n'arrive pas souvent qu'on entende une parole mais quand cela vient on dirait que le monde s'ouvre » (*Œ*, p. 291), écrit Garneau dans son « Monologue fantaisiste sur le mot » – texte crucial sur lequel nous reviendrons –, mettant de ce fait l'accent sur la performativité radicale accordée à la parole qui, ici, fait se déployer le monde pour le poète. Cette affirmation de Garneau rejoint bien sûr les

propositions d'Hervé Bouchard et de Pierre Perrault, qui entrevoient eux aussi la parole comme un acte d'engendrement du réel. Là où la posture garnélienne diffère, c'est dans le rapport qu'elle entretient avec un sujet incarné en une chair de souffrance, qui doit *payer de son corps*³⁶⁹ son accession au verbe, quitte à s'ébrancher jusqu'à la moelle, quitte à disparaître. Fondamentalement écartelé par la plus radicale contradiction portée par le poète, celle existant entre la division subjective qu'implique le langage et le désir d'une unité – une pureté – sans faille, d'une image de soi *pleine* et non entamée par l'Autre, le corps ne peut en effet revendiquer aucune forme d'intégrité ou d'asile pour l'écrivain dont la parole témoigne sans cesse d'un décharnement – jusqu'à « l'épine dorsale » (*J*, p. 167). Nous verrons que ce délitement et cette dévoration du corps proviennent de la dette que Garneau se doit d'acquitter pour assurer la poursuite de sa quête esthétique, avant que celle-ci ne devienne trop lourde à soutenir pour l'artiste qui, on le sait, a passé les dernières années de sa vie dans l'énigme d'un silence complet.

Car chez Garneau, l'art n'est rien de moins qu'un mode de vie lui permettant d'atteindre à une plus grande clarté de l'expérience qu'il fait du réel, impératif ressenti depuis l'enfance : « J'ai éprouvé dès mon jeune âge cette nécessité de rejoindre la réalité, de la posséder ailleurs, plus parfaitement » (*J*, p. 167), écrit-il à cet égard dans son *Journal*, dévoilant ainsi le caractère éloigné de cette réalité supérieure qu'il aspire à « rejoindre », et la possibilité de la posséder « plus parfaitement » à travers l'œuvre accomplie, de tendre vers son harmonie « par toutes sortes d'opérations » (« Accompagnement », *Œ*, p. 34) artistiques. Cette volonté – cette nécessité – d'accéder à une réalité plus limpide et plus lisible que celle dans laquelle il est plongé au quotidien commande au poète un travail ne lui laissant aucun répit, allant jusqu'à réquisitionner son corps, à le gruger jusqu'à l'os pour répondre « à la terrible

³⁶⁹ Nous établirons, au cours de ce chapitre, une différence marquée entre la chair et le corps garnéliens. Si la chair est cet « habit volé » (*Œ*, p. 571) dont se drape le sujet, cette surface d'inscription et d'expressivité – sensible, impressionnable, au sens photographique du terme – pouvant à tout moment trahir ses intentions aux yeux de l'A(a)utre en présentant un masque inadéquat à sa demande, le corps est cette « cage d'os » (*Œ*, p. 33), armature « fait[e] par parties » (*Œ*, p. 479), « [t]out [...] en trous et en morceaux » (*Œ*, p. 166), cette entité concrète et tangible – sang, nerfs, œil – qu'il est possible de disloquer et de manier à sa guise afin, nous le verrons, de satisfaire à l'exigence des mots qui ont soif de substance.

exigence des mots, [ces dieux] qui ont soif de substance » (« Monologue fantaisiste », *Œ*, p. 289). Car la peur d'un *mal-parler* hante tel un spectre obsédant les écrits prosaïques garnéliens – *Journal* et correspondance – et pose ainsi l'exigence d'un *franc-parler*, d'une sincérité qui ne se construirait pas à partir de ou contre tel ou tel canon littéraire, mais bien au cœur d'une recherche agonistique plaçant l'écrivain face à lui-même et aux dilemmes éthiques que lui pose la pratique de son art. C'est que l'impératif de la Loi³⁷⁰, chez Garneau, est reconnu dans sa transcendance et de là associé au divin, et le débat que le poète entretiendra avec lui-même pour accéder à une voix qui soit *elle aussi* créatrice ne laissera pas de réclamer qu'il y sacrifie son corps, à l'image – l'imitation – de la figure du Christ, mimétisme qu'il lui sera impossible de soutenir face aux préceptes de sa foi.

C'est là, au cœur de cette négociation, de ce dialogue avec soi, que la « crise de vers³⁷¹ » portée par la poésie garnélienne acquiert selon nous toute son ampleur, dans cette persistance du sujet poétique à s'énoncer malgré les résistances qui le censurent et remettent sans cesse en question la légitimité de sa voix. Le poids de cet engagement envers la parole poétique nous intéressera ici, de même que le prix – corporel – qu'a payé le poète pour soutenir l'accession – toujours empêchée – à une voix qui lui soit propre, dégagée de toute imposture;

³⁷⁰ Nous n'employons pas le terme de Loi pour ici désigner une instance juridique ou légale extérieure au sujet, mais bien pour signifier ce qui engendre et motive le déploiement de sa parole.

³⁷¹ Bien que Garneau ait été un bien plus fervent lecteur de Baudelaire que de Mallarmé, qu'il ne cite qu'une fois dans son *Journal* (17 août 1935; *J*, p. 68), ce dernier, puisqu'il nous suit depuis le début de cette thèse, accompagnera également notre lecture de l'œuvre garnélienne. D'ailleurs, l'idée que se fait Garneau de la poésie comme possibilité de revitalisation de la langue n'est pas sans offrir un certain écho au court texte mallarméen intitulé « Crise de vers » et publié dans les *Divagations* en 1897. Au cours de ce texte, Mallarmé nous rappelle le potentiel de réinvention du mot contenu dans le geste poétique, alors qu'il écrit que « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole [...] [il] vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère » (Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 279). Les préoccupations de Garneau à propos du langage poétique ne se situent pas bien loin de celles de Mallarmé quand l'écrivain québécois affirme, dans son « Monologue fantaisiste sur le mot », que le poète « ne déforme pas [le mot], mais possède sa forme d'unique façon » (*Œ*, p. 290) afin d'y trouver « une anse à lui seul [...] par où le saisir et le balancer » (*Œ*, p. 291), c'est-à-dire de le faire résonner de manière fondamentalement nouvelle pour « que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère ». Nous verrons que c'est l'idée de la disparition élocutoire du poète qui éloigne ces deux pensées poétiques l'une de l'autre, Garneau faisant toujours du poète le *lieu* du poème.

engagement envers les autres, oui, mais surtout envers lui-même, à travers l'impératif d'une transcendance divine. Ainsi, la parole, chez Garneau, ne se fait pas le moteur relançant sans cesse l'écriture, ou le signe d'un incommensurable à pourchasser indéfiniment, mais devient plutôt l'indice d'une inatteignable exigence fantasmatique, celle d'une subjectivité pleine et unifiée que le poète ne cessera de poursuivre sans y parvenir, appelé à porter, du lieu même de cet impossible, les contradictions qui, simultanément, empêchent et fondent son geste d'écriture.

DE L'EXCÉDÉ À L'ÉCARTELÉ : UNE RELATION INTENSIFIÉE AU LANGAGE

*Il a vu que vivre n'avait pas lieu. Il a vu qu'il ne mourrait pas*³⁷².

ORPHELIN DE PÈRE NUMÉRO SIX

*Il me semble que c'est impossible, dans mes circonstances, d'exister*³⁷³.

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

Hector de Saint-Denys Garneau entretient une parenté des plus évidentes avec l'un des personnages les plus complexes évoluant sur la scène de *Parents et amis sont invités à y assister*, l'orphelin de père numéro six, qui, nous l'avons vu, a vécu en sujet excédé de la parole, investi dans une logique langagière de la *sur-signifiance* où chaque mot fautif – inadéquat à rendre fidèlement compte de la concrétude et de la spécificité du moment vécu –

³⁷² *PA*, p. 180.

³⁷³ Hector de Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, texte présenté par Robert Élie, Claude Hurtubise et Jean LeMoine, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967, p. 347. Toutes les citations tirées de ce livre seront dorénavant indiquées entre parenthèses dans le corps du texte, précédées du sigle *LA*.

était perçu comme un échec du dire, une impossibilité à rencontrer le rôle de sa vie : « Le soin qu'il prenait pour dire était le même qu'il prenait pour agir, une extrême surveillance de lui par lui, une extrême attention aux phrases qui composaient le texte où il était » (*PA*, p. 178), nous rappelle à son sujet l'orphelin numéro cinq, témoignant ainsi de la relation particulièrement lucide et surveillée qu'entretenait son frère avec le langage. « Il sentait les paroles le traverser et l'assujettir [...] il aurait voulu qu'elles cessent » (*PA*, p. 179), ajoute-t-il, insistant également sur le joug – voire la torture³⁷⁴ – que représentait pour le numéro six l'exercice de la parole.

C'est une conscience accrue de l'exigence souvent cruelle de l'énonciation dont l'orphelin fait l'expérience au cours du drame mis en scène par Bouchard, exigence qui ressemble à celle qu'on reconnaît dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau, qui, lui aussi, admet se surveiller, s'épier sans relâche : « Je m'observe faire une action », écrit-il dans une lettre destinée à Françoise Charest³⁷⁵, « je m'observe penser pour faire cette action, je m'observe m'observer penser pour faire cette action, enfin ça n'en finit plus! » (*CE*, p. 813) Cette mise en abyme du regard porté sur soi, cette observation de lui-même prive l'artiste d'un certain instinct – « je m'aperçois qu'en m'observant sans cesse, je deviens un être étudié [...] et je perds beaucoup de mon naturel » (*CE*, p. 813), écrit-il encore –, mais s'avère indispensable pour fonder et alimenter le rapport intellectuel et analytique que le poète désire entretenir avec l'expérience concrète qu'il fait du monde, comme en témoigne cet extrait du *Journal*, où il s'explique sur la nécessité d'une telle entreprise de consignation :

³⁷⁴ Rappelons que l'Apocalypse langagière vécue par l'orphelin de père numéro six fait de lui un martyr de la parole qui « grandit dans la souffrance [...] jusqu'au bout de rien c'est-à-dire pour toujours » (*PA*, p. 141-147). Voir « Vivre en excédé de la parole : l'Apocalypse langagière de l'orphelin de père numéro six » dans le chapitre I, p. 69-83.

³⁷⁵ De 1928 à 1931, Garneau a correspondu avec Françoise Charest, une jeune femme rencontrée lors d'une soirée entre amis et avec qui il s'est reconnu plusieurs affinités de goût et d'esprit. Si, au début de cet échange, les lettres de Garneau prennent la tournure d'une idylle amoureuse, le poète revient rapidement sur ses sentiments – « vous remarquerez qu'un jeune homme, bien jeune comme je le suis, est très facilement séduit et qu'il est toute flamme au commencement; puis, qu'il ralentit peu après son ardeur » (*CE*, p. 813), lui écrit-il en ce sens – et propose à Françoise d'entretenir avec elle une amitié purement platonique et principalement épistolaire, proposition qu'elle acceptera, comme en témoigne l'étendue de leur correspondance.

En somme, si vain que soit ce journal, il ne m'aura pas été mauvais, ni complètement inutile. Il me force à une certaine rigueur, et aussi à éprouver mes impressions, mes idées; à porter une attention réelle à la valeur de ce que j'éprouve et à rechercher et définir la conséquence des diverses attitudes qui s'ébauchent en moi vis-à-vis de moi-même. Il me force à définir, donnant ainsi un certain poids aux conclusions que je pose. Je veux qu'il me tienne compagnie de façon exigeante sinon rigide. Et je ne serais pas surpris d'y découvrir, après coup, une certaine progression, un ajustage des idées au[x]quelles il revient souvent³⁷⁶.
(*J*, p. 298)

Aussi « vain » qu'il soit selon l'opinion de son scripteur, le *Journal*, chez Garneau, joue le rôle d'un rempart « ten[ant] compagnie » à l'écrivain et assurant la rigueur de sa pensée; il offre un lieu où *faire l'épreuve* – analyse et jugement – des impressions vécues et des idées reçues afin de les *encre* et ainsi leur conférer un « poids », une valeur. Saint-Denys Garneau, en effet, n'écrit pas pour se divertir ou pour « passer le temps »; la médiation de l'écriture,

³⁷⁶ Dans son mémoire de maîtrise publié à l'UQAM en 2005, Évelyne Gagnon affirme qu'« en séparant le sujet biographique du sujet textuel, et la poésie des écrits prosaïques [du *Journal* et de la correspondance], [son] mémoire veut se dégager radicalement de l'ambiguïté malsaine qui pourrait contaminer la perception de la poésie garnélienne » (Évelyne Gagnon, « Relecture de Saint-Denys Garneau : une poétique du vertige », *Mémoire de maîtrise*, Université du Québec à Montréal, 2005, f. 4), celle d'une sur-présence des faits biographiques de l'auteur donnant lieu à une lecture psychologisante de l'œuvre et à une mythification de la figure du poète. Redoutant une « contamination » beuvienne de la volonté signifiante de l'œuvre par le matériau biographique garnélien – effectivement très commenté –, Gagnon sépare donc radicalement l'homme du sujet textuel en relisant la poésie de Garneau à l'aune d'une posture théorique reposant sur la notion de sujet lyrique telle que développée, entre autres, par Dominique Rabaté, Jean-Michel Maulpoix et Yves Vadé dans l'ouvrage collectif intitulé *Figures du sujet lyrique*, paru en 1996 aux Presses universitaires de France. Chez ces trois théoriciens, la notion de sujet lyrique apparaît comme la « résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le "je" du texte. Il n'est identifiable ni à l'écrivain ni à un personnage fictif », écrit Yves Vadé, et s'envisage ainsi comme un procès de signification n'appartenant qu'au texte, une voix entièrement immanente à celui-ci (Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté, Jean-Michel Maulpoix et Yves Vadé (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris Presses universitaires de France, 1996, p. 36). Si le mémoire de Gagnon montre bien, à l'aide des théories de Ralph Heyndels (*La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985) et de Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974), entre autres, de quelle manière la négativité à l'œuvre dans les poèmes de Garneau construit la figure d'un sujet en crise – crise de vers, bien entendu, mais aussi de l'identité que l'on retrouve, dans le poème, « fragmentée, tissée de vide et d'absence » (Évelyne Gagnon, *op. cit.*, f. 28) –, il nous semble toutefois que l'occultation complète des écrits de la correspondance et du *Journal* prive l'analyse d'une complexité et d'une profondeur provenant de la quête existentielle qu'a menée Garneau tout au long de sa vie, interrogation agonistique où le sujet cherche à saisir le monde dans l'harmonie de sa Création et à se situer au cœur de ce monde, mais n'atteint jamais à une pensée qui soit satisfaisante ou concluante, car habitée par trop de contradictions, de présumée imposture et de doutes incroyables quant à la valeur et le bien-fondé de sa parole poétique. C'est cette irrésolution dont nous nous préoccupons ici, tentant de voir en quoi elle a été, simultanément, le lieu d'engendrement de l'écriture et le point d'achoppement de quelque souveraineté auctoriale que ce soit.

chez lui, devient un gage de lucidité et de fondation du sens, puisqu'elle permet un « ajustage des idées » menant à une plus grande connaissance et à une plus grande cohérence du sujet placé « vis-à-vis de [lui]-même ». Espace spéculaire où ce sujet écrivain devient le juge – attentif, « exigeant[t] sinon rigide » – de la pertinence de sa parole et des impressions qu'elle décrit, le *Journal* témoigne de la grande importance qu'accorde Garneau à la justesse et la précision de sa propre pensée, et de l'irréductible et tenace angoisse de l'imposture planant sur son œuvre – celle d'un *parler-faux*, d'un *mal-parler* qui proviendrait d'une trop grande pauvreté des idées ou du péché d'orgueil de l'artiste ne sachant où situer le lieu de son auctorialité.

« Ce journal pourra m'être un moyen de tranquille développement de mes pensées (il ne faut pas que je leur accorde d'importance et que je m'y attarde), et aider mes intentions à se redresser, à avoir de la constance » (*J*, p. 266), écrit encore le poète, s'enjoignant, à travers cette réflexion métadiscursive, à ne pas attribuer trop d'importance à ses propres pensées afin de n'en tirer aucune fierté – aucun orgueil. Le *Journal*, donc, comme un lieu de surveillance, de « redresse[ment] », de *dressage de soi*; comme le moyen – paradoxal – de consigner et d'étayer ses « idées » et ses « conclusions » – leur donner de la « contenance » –, tout en s'en délestant – « il ne faut pas que je leur accorde d'importance et que je m'y attarde » –, afin d'éviter l'écueil de la complaisance et du contentement de soi. Sillonnant l'entièreté de la parole garnélienne³⁷⁷, cette contradiction entre édification et abnégation fonde le lieu de sa singularité – là où elle oscille entre son aveu de puissance et la peur de son illégitimité.

Mais d'où peuvent bien provenir les modalités d'une telle exigence imposée à soi-même, sinon d'une certaine crainte envers l'inévitable et imprévisible faillibilité du sujet en proie à sa division irrémédiable, bien sûr, mais aussi envers le matériau même de la langue; une sourde inquiétude ressentie face aux mots qui, autonomes et voraces, pourraient trahir – *mal*

³⁷⁷ Nous croyons que l'ensemble des écrits de Garneau, prose et poésie incluses, est traversé de la même voix – hésitation ininterrompue entre la reconnaissance de l'harmonie du monde et le désespoir de son imposture –, faisant encore une fois de la frontière entre fiction et réalité une barrière bien illusoire, le sujet garnélien se mettant autant en scène dans ses poèmes que dans son *Journal* ou sa correspondance. Ainsi nommons-nous parole garnélienne l'architecture de toutes les contradictions, paradoxes et dilemmes éthiques structurant cette voix.

dire – le sujet ayant pour un instant relâché sa surveillance? Si nous avons pu affirmer, au cours de notre premier chapitre, que l’orphelin de père numéro six était un enfant de la parole – « il sentait les paroles le traverser [...] il était dans leur flot, pris dans leur flot, *il était leur flot* » (*PA*, p. 178; nous soulignons) –, éprouvant avec une acuité particulièrement vive l’exigence et le poids de l’énonciation du rôle de sa vie, il en va de même pour Saint-Denys Garneau quand il témoigne, dans son court mais incontournable « Monologue fantaisiste sur le mot » publié dans l’emblématique revue *La Relève*³⁷⁸ en 1937, d’une exigence similaire ressentie :

Je me suis éveillé en face du monde des mots. J’ai entendu l’appel des mots, j’ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m’a fallu les combler, les nourrir de moi-même [...] Le mot n’est pas une chose vide, dont on se sert, qu’on emplit à mesure, à sa mesure. Le monde des mots est une région au-dessus comme du monde, où le monde est

³⁷⁸ Saint-Denys Garneau, on le sait, a été un membre actif de la revue de littérature et de philosophie *La Relève*, publiée à Montréal entre 1934 et 1939, donc inscrite dans l’une des périodes « les plus troublées de l’histoire du Québec moderne, alors qu’[il] vit dans le vortex de la Crise et l’apparition des régimes totalitaires en Europe, prélude à la Deuxième Guerre mondiale » (Benoît Melançon et Pierre Popovic, *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides – CETUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 8). Ses membres fondateurs – Paul Beaulieu, Robert Charbonneau, Claude Hurtubise et Jean LeMoine, auxquels se joignent à l’occasion Robert Élie et Saint-Denys Garneau –, inquiets d’une telle conjoncture historique, rejettent l’idée d’un cléricisme ultramontain borné et d’une identité canadienne-française fermée afin de redéfinir, entre autres, les questions du nationalisme et de la foi chrétienne à l’aune d’une philosophie néothomiste majoritairement influencée par la pensée du philosophe français Jacques Maritain, et redonnant de ce fait une importance et une responsabilité à l’intelligence de chaque personne : « Révolution spirituelle ne signifie pas fuite du temporel, de l’action, des responsabilités charnelles », écrit Claude Hurtubise dans l’introduction au numéro de novembre 1935, « mais bien au contraire, révolution où l’homme concret sera engagé et agira selon sa nature complète : charnel et spirituel, en respectant la primauté de l’esprit. » (Claude Hurtubise, « De la révolution spirituelle, préliminaires », *La Relève*, deuxième série, troisième cahier, novembre 1935, p. 7 et 9.) « La reconsidération de leur [membres de la revue] catholicisme passe donc par une conversion du religieux en spirituel [...] [et] par une valorisation du temporel et du terrestre qui oblige à un engagement dans ce temporel et permet de se concevoir comme intellectuel [ou artiste] catholique » sans nécessairement avoir à produire une pensée ou un art qui soient obligatoirement religieux (Yvan Lamonde, « *La Relève* (1934-1939) : Maritain et la crise spirituelle des années 1930 », *Les cahiers des dix*, n° 62, 2008, p. 191). Dans le premier numéro de la revue, le comité éditorial s’exprime d’ailleurs ainsi quant à cette jonction entre l’art et la religion : « Notre catholicisme ne s’oppose pas à un art personnel, il le dépasse comme il dépasse une politique nationale; mais il s’y appuie comme sur la personne humaine [...] [D]u point de vue artistique, nous avons suffisamment vu d’impuissants s’abriter derrière un catholicisme de barrière et tout négatif. Nous leur crions : l’art catholique, ce n’est pas cela. » (« Positions », *La Relève*, vol. 1, n° 1, mars 1934, p. 1-2.) Nous verrons que cette réflexion sur la fonction de l’art par rapport au sentiment religieux occupe une place primordiale de la pensée esthétique garnélienne.

assumé dans l'intelligible. Le mot contient toute une culture, toute une réflexion. Il n'est pas à lui seul une connaissance, mais le signe d'une connaissance. D'où sa terrible exigence. On n'est pas en face d'un mot comme d'un simple instrument d'expression, de désignation matérielle. Mais en face d'un dieu qui sait ce que nous ne savons pas. (*CE*, p. 289)

Si la lecture attentive de ce « Monologue » nous apparaît nécessaire pour approcher la pensée esthétique – élément fondamental de la parole – du poète de *Regards et jeux dans l'espace*, c'est qu'à l'instar de Karim Larose, spécialiste de l'œuvre garnélienne, nous croyons que ce petit texte constitue le « point d'orgue d'une réflexion sur la parole poétique [...] commenç[ant] autour de 1931, particulièrement dans la correspondance³⁷⁹ », et se perpétuant tout au long des années trente, allant de « gris en plus noir³⁸⁰ » (*CE*, p. 21), jusqu'à ce que l'art poétique qui, au départ, permettait d'atteindre à une vision harmonieuse du « monde assumé en beauté » (*J*, p. 154), ne représente plus qu'une tromperie pour l'écrivain, « un lien illusoire où fuir [s]a pauvreté et la parer de reflets » (*LA*, p. 347).

La publication du « Monologue fantaisiste sur le mot » nous rappelle toutefois qu'avant d'en arriver à un tel constat de vacuité au sujet de la parole poétique, Garneau a d'abord fait l'expérience d'un rapport intime et exigeant avec le langage. Un éveil, un « appel »; le « monde des mots », pour le poète de 1937, exerce toujours un attrait évident et une fascination profonde. Le langage, chez Garneau, se présente comme un monde à découvrir dont l'exploration débute par le refus d'un leurre, celui du mot comme objet purement utilitaire, comme « simple instrument d'expression ». D'emblée, le caractère instrumental de la langue est invalidé – « le mot n'est pas une chose vide, dont on se sert » – au profit d'une expérience langagière comportant sa part d'énigme et de mystère; le mot comme « un dieu qui sait ce que nous ne savons pas », comme le gardien d'un ordre caché, un autre pan de réalité. Loin d'être un simple instrument de communication³⁸¹, le mot, chez Garneau, place le

³⁷⁹ Karim Larose, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denis Garneau et Anne Hébert », *Les cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides, 2007, p. 49.

³⁸⁰ « De gris en plus noir » est le titre de la cinquième partie du recueil *Regards et jeux dans l'espace*.

³⁸¹ Toujours dans son « Monologue fantaisiste », Garneau, à ce sujet, critique la propension de certains « parvenus intellectuels » bourgeois à vouloir s'appropriier le langage – mécaniquement – afin qu'il ne signifie plus *que pour eux*, oubliant de ce fait le rapport étroit au corps et la part d'assujettissement que commande toute prise de parole : « On se sert des mots comme on se sert de sa

sujet parlant devant le « signe d'une connaissance » qu'il se devra de déchiffrer pour entrer dans cet espace de « culture » et de « réflexion », déchiffrement qui, pour le poète, ne sera pas sans faire appel au corps, le réquisitionnant complètement. Nous verrons en effet que, pour le poète, le corps se fera la monnaie d'échange nécessaire, le prix à payer pour l'accession à une « connaissance » du mot qui lui soit propre, c'est-à-dire à l'établissement d'un rapport intime et intensifié avec lui. Chez Garneau, donc, le langage entretient une ligne d'osmose certaine avec le corps. Et si la pensée poétique de cet auteur intéresse tant le propos de notre thèse, c'est justement parce qu'elle situe le lieu de la « connaissance » première du mot *au creux du corps* de l'artiste, mettant de ce fait l'accent sur la singularité de son expérience subjective et créatrice, son « aptitude intime à reconnaître » (*Œ*, p. 290) sa consubstantialité avec le langage, cette part en lui-même qui communique au monde à travers le mot. Dans cette optique, l'acte d'écriture poétique intime tout d'abord à l'écrivain de reconnaître pour ensuite *prendre acte* de la manière dont le mot s'incarne dans son corps, et lui demande enfin de transmettre l'unicité et la singularité du regard qu'il pose sur le monde à travers les différentes modalités de cette incarnation – « là où le mot est [le poète] en quelque sorte ».

« Je me suis éveillé face au monde des mots », écrit encore Saint-Denys Garneau, je suis *venu au monde*, apparu à l'univers du sensible à travers lui, lisons-nous en filigrane de cette affirmation. À partir de ce point d'*entendement* – « j'ai entendu l'appel » – nul retour en arrière n'est possible pour le poète désormais entamé par le langage, imbriqué dans son ordre symbolique, état à partir duquel il lui paraît concevable d'« assumer » le monde, d'y prendre part grâce au caractère partagé et « intelligible » de la langue. Mais une fois cette révélation advenue, force est de constater qu'elle commande à l'écrivain une transsubstantiation presque littérale, alors qu'il ressent l'impératif de « combler » les mots de son corps – sa « moelle » (« [Te voilà verbe] », *Œ*, p. 159) –, de « les nourrir de [lui]-même », eux qui, voraces, ont « soif de substance », soif d'un corps où s'incarner. Ici personnifié en une entité assoiffée, autonome, vivante, le mot, pour Garneau, n'est donc pas entièrement placé sous le contrôle

machine : cela marche! On prend possession de tout, tout est accessible à tous » (*Œ*, p. 290), écrit-il à propos de ceux qui ne voient le langage qu'avec une lunette utilitariste.

du poète; il conserve sa volonté propre, indépendante de celle de l'artiste. L'essayiste Frédérique Bernier, alors qu'elle étudie, dans son ouvrage intitulé *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, les poétiques du dépouillement et du dénuement à l'œuvre chez ces deux auteurs, remarque à cet égard que

[l]e même vocabulaire de la dévoration servant à exprimer chez Garneau à la fois l'essence de la création et son empêchement, sa catastrophe, tout se passe comme si les mots vivaient véritablement une vie autonome au sein de cette œuvre, anticipant dans le poème la possibilité de leur retournement contre le corps propre³⁸².

C'est une rencontre corporelle avec l'altérité du matériau langagier reconnue à la fois comme condition première – et empêchement – du poème dont parle ici Bernier, un affrontement menant à une reconnaissance charnelle du signe ne venant pas sans une possibilité de « retournement contre le corps » du sujet, une menace à son intégrité. Car le poète, en étant celui qui « réinject[e] aux mots la substance vitale que leur enlèverait un usage “hors la vie, dans une région exsangue”³⁸³ », affirme encore Bernier, ne le fait qu'au risque d'y *laisser la peau*, happé par l'attraction dévorante du mot.

C'est que la parole poétique, pour Saint-Denys Garneau, commande une relation intensifiée au langage, nécessitant simultanément sa cognition et son corps sensible; si le poète écrit, toujours dans son « Monologue fantaisiste », que « l'humaniste est celui qui connaît le mot, qui a empli le mot d'un contenu plus ou moins personnel et expérimenté, plus

³⁸² Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, op. cit., p. 60. Dans son ouvrage, Bernier tente de « soustraire jusqu'à un certain point l'espace d[e] [l']œuvr[e] [garnélienne] à [son] rabattement systématique sur le domaine culturel [...] [afin de] retenir, sur un plan à la fois plus général et plus spécifiquement esthétique, que la représentation, par et dans ces textes, d'un procès toujours infini de liquidation des fonds et fondements du littéraire nous dessaisit nous-mêmes, comme lecteurs, de toute certitude et de tout confort quant au statut (imaginaire, idéal, réel) et à la portée de ce qui se trouve représenté [...] Entre incarnation et décréation, entre performativité expressive et mise à distance critique, mystification et impouvoir de la lettre, il n'y a pas [...] à trancher – seulement à accepter, comme lecteur critique, d'être dépossédé de l'illusion de puissance du dernier mot » (*ibid.*, p. 242). Notre lecture de Garneau rejoint celle de Bernier dans la mesure où la notion de joie que nous tenterons de saisir en fin de chapitre prend davantage corps dans l'idée d'un engendrement à *venir* que dans celle d'une analyse fermée de l'œuvre, repoussant de ce fait l'idée d'un dernier mot qui viendrait en clore l'histoire.

³⁸³ *Ibid.*, p. 59.

ou moins reçu et assimilé » (*Œ*, p. 290), le poète, quant à lui, effectue une double tâche, puisqu'il « ne fait pas que connaître le mot : il le reconnaît » (*Œ*, p. 290) :

Il y a entre lui [le poète] et le mot une certaine fraternité, communication vivante, une correspondance par où il le possède [...] Le poète reconnaît le mot comme sien. Il est libre du mot pour en jouer. Il joue de tout par le mot. Le mot est l'instrument dont il joue pour rendre sensible le jeu qu'il fait de toutes choses. Le poète est libre du mot parce qu'il le possède, parce que le mot est lui-même en quelque sorte. Il ne le déforme pas, mais possède sa forme d'unique façon. Et quand il dit *oiseau* il peut n'avoir aucun souvenir d'oiseau, aucun autre modèle que cette part en lui de lui-même qui est oiseau et qui répond à l'appel de son nom par un vol magnifique en plein air et le déploiement vaste de ses ailes. Le poète possède le mot parce que maintenant à l'intérieur de ce mot il y a une anse à lui seul par où le prendre; parce que, entre lui et le mot, se trouve un lien à lui seul par où le saisir et le balancer. (*Œ*, p. 290-291; l'auteur souligne)

Ce n'est pas l'acception érudite qui intéresse ici Garneau³⁸⁴, mais bien la *reconnaissance*³⁸⁵ intime et corporelle du mot; l'établissement d'une « certaine fraternité » – une familiarité – avec lui. Cette « poss[ession] » ne se fait pas le gage d'une appropriation absolument personnelle du mot par le poète, qui ne le déforme pas afin qu'il ne signifie plus *que pour lui*, mais devient plutôt la trace d'une inscription, d'un « lien » particulier unissant l'artiste – et son corps – au syntagme. En se basant sur les termes de son expérience subjective, le poète est donc amené à se mettre à l'écoute de la « communication vivante, [de la] correspondance » qu'il entretient avec tel ou tel mot, point d'ancrage/d'encrage, « anse à lui

³⁸⁴ Bien qu'il tente ici de cerner la singulière posture qu'entretient le poète avec le langage, Garneau se fait également « humaniste » à ses heures alors qu'il écrit, dans son *Journal*, qu'« il serait intéressant de remarquer les divers sens que prennent les mots à diverses époques, de voir comment, où ils s'appuient dans l'échelle des valeurs humaines, et dans quel ordre ils se résument [...] Dans notre siècle il semble qu'il se fasse un remaniement du sens des mots, une intégration aux mots de tout leur sens, et la redécouverte de toutes leurs correspondances en divers ordres. Par où encore notre temps élabore une "somme", une somme vivante » (*J*, p. 218). Remarquons que c'est aussi à travers l'idée d'un travail historique et étymologique que le poète conçoit le langage comme une entité organique, « vivante », mue par le constant mouvement de transformation et de réinvention que suppose la parole et sa traversée des corps.

³⁸⁵ Chez Garneau, le terme *reconnaissance* revêt toujours une connotation spirituelle permettant au poète d'attester, inlassablement, de l'œuvre de Création première qu'est celle de Dieu. « Le poète », écrit-il à André Laurendeau en 1936, « est un homme qui, par une qualité de sa substance qui lui donne une certaine communauté avec l'élément de beauté, *reconnaît* l'ordre de beauté des choses. Et ainsi, ce beau mot de reconnaissance, qu'un siècle sentimental et moraliste avait restreint à n'exprimer qu'un sentiment, est élevé à sa correspondance en un mode spirituel où son sens éclate intelligiblement, s'élargit, qui est de reconnaître premièrement, reconnaître Dieu dans sa création, et la lui rendre par fidélité et amour. » (*Œ*, p. 943; l'auteur souligne)

seul par où le prendre »; c'est à partir de ce lien unique qu'il lui apparaît dès lors possible de le faire sien, c'est-à-dire d'en « jouer » à sa guise, prenant simultanément la mesure de la connaissance dont il est le signe tout en s'en délestant afin de l'intégrer à une composition lui étant propre, signant de ce fait la singularité de sa voix; sa raison d'être. « [Le poète] est libre du mot »; s'il le désire, il peut ne pas s'embarrasser de son bagage sémantique et historique; s'en « balancer ». Et c'est à travers cette libre « correspondance par où il possède le mot » – là où il est *habité, nommé* par ce dernier –, qu'il lui est possible, nous dit Garneau, de « rendre sensible le jeu qu'il fait de toutes choses³⁸⁶ ». Mais nous verrons que ce désir qu'a l'écrivain de faire coïncider exactement le mot avec sa chair – « cette part de lui en lui-même qui est oiseau et qui répond à l'appel de son nom » (*Œ*, p. 291) –, l'a mené à un cul-de-sac de l'expression poétique, empêchement sis entre l'exigence – inatteignable – d'une parfaite adéquation entre l'expression et la matière, et l'irréductible médiation inhérente au langage.

C'est donc l'existence d'un lien personnel et corporel entretenu par l'écrivain avec le mot – une possession *in-ouïe* – qui signe la naissance, dans la pensée de Garneau, d'un art poétique. Et pourtant. Même si la posture du poète semble être exposée de manière claire et limpide dans ce petit texte, rien n'est si simple. « Je ne puis posséder simplement », écrit-il à Jean LeMoine en 1937, même année que la publication du « Monologue fantaisiste », « je n'ai jamais pu » (*LA*, p. 306). Chez le poète, on le sait maintenant, la reconnaissance du lien intime l'unissant au mot ne se fait pas hors de lui, dans une « région au-dessus comme du monde » (*Œ*, p. 289); elle réquisitionne son corps et s'en sert comme d'un théâtre pour

³⁸⁶ Comme l'indique le titre du seul livre qu'il ait publié de son vivant, l'écriture poétique, chez Garneau, a partie liée avec le jeu – de l'enfant, plus précisément –, que le poète envisage comme un acte de liberté inouï – « Joie de jouer! paradis des libertés! » (*Œ*, p. 10) –, profondément puissant et performatif, apte à transformer la topographie connue du monde, comme en témoigne cet extrait du poème « Le jeu » publié dans *Regards et jeux dans l'espace* : « Un enfant est en train de bâtir un village / C'est une ville, un comté / Et qui sait / Tantôt l'univers. » (*Œ*, p. 10) Le jeu de l'enfant, également, n'est pas sans évoquer, pour Garneau, l'espace d'une liberté et d'une souveraineté – une pureté du regard – qu'il est difficile de conserver une fois atteint l'âge adulte, comme le révèle cet extrait du *Journal* : « Ah! si les hommes conservaient cette inquiétude salutaire [celle des enfants], cet éveil de la curiosité et cette sévérité aussi devant les jouets sur quoi se basent leurs vies; et s'ils gardaient aussi une parcelle de cette indépendance et de ce clair désintéressement. Mais non; ils sont attachés à leurs terribles jouets dangereux, et les détruire, ce serait se mettre eux-mêmes en danger, d'autant qu'ils n'ont conservé aucune liberté à leur endroit. Ils sont esclaves. » (*J*, p. 128)

l'œuvre, le texte à venir – « le poème [...] réseau de fils invisibles, de rayons dont le poète est le lieu » (*Œ*, p. 291; l'auteur souligne). Situé à des milles de la disparition élocutoire mallarméenne où l'artiste s'efface totalement derrière l'autonomie de la langue *en lui et hors de lui*, et la volonté signifiante de son œuvre qui ne lui appartient pas, Garneau, pour sa part, fait du poète le lieu du poème, là où reposent les plans de son architecture, accordant de ce fait une importance significative à la subjectivité de l'artiste, à la singularité du regard qu'il pose sur le monde et aux nuances de la voix qui l'énonce. Il ne s'agit pas là de soutenir l'expansivité subjective d'un lyrisme romantique, mais bien de saisir, en chaque œuvre, ce qu'elle seule « touche exactement » (*J*, p. 116) à travers ce corps – cette vision³⁸⁷ – qui la génère. Ainsi l'artiste est-il le lieu singulier – corporel et sensible – de cette forme unique, et non la causalité biographique de son apparition.

Chez Garneau, les mots appellent, le corps répond, et le poète est celui qui s'avère capable de se mettre à l'écoute, de comprendre et de transcrire la nature, la profondeur et l'originalité de ce lien. Mais la menace du péché d'orgueil, autant dire de l'imposture, guette toujours celui qui s'essaie à la parole poétique, car encore faut-il pouvoir *compter sur soi* et sur la justesse de ses perceptions pour soutenir la valeur de ses vers : « J'avais une certaine sensibilité pour la beauté et j'aurais voulu la rejoindre », écrit Garneau dans son *Journal*, « [...] maintenant il me paraît que mes dons pour les choses esthétiques étaient réels [...] mais à ma mesure, c'est-à-dire médiocres. Mon tort a été de ne pas vouloir accepter ma propre médiocrité » (*J*, p. 306), ajoute-t-il. Cette féroce autodépréciation de l'artiste, cette volonté de ne percevoir que sa « propre médiocrité » proviennent de l'irréductible crainte qu'il entretient à l'égard de l'inauthenticité et l'impureté de ses intentions – ambitions – artistiques l'ayant mené, selon ses dires, « aux compromis les moins honnêtes, aux

³⁸⁷ Le texte du *Journal* intitulé « Esquisse de conte » montre bien à quel point Garneau conçoit le corps comme une entité dont l'habitation n'est point globale, mais s'effectue plutôt « par parties » (*J*, p. 224): « Ou bien, l'on ferme la lumière on se couche et on ferme les yeux. Notre œil nous démange, on l'ouvre pour le gratter. Notre œil tombe sur la fenêtre : dehors, la lumière de la rue sur un mur. On se laisse prendre à cela et bientôt il n'y a plus que ce mur dans la lumière, et nous ne sommes plus qu'un œil. On dirait qu'on est tout entier assis dans son œil, regardant la fenêtre » (*J*, p. 224), écrit le poète, mettant ainsi l'accent sur cet œil qui, entièrement réquisitionné par ce qu'il voit, se fait pour un moment le siège et le centre de l'expérience sensible du sujet devenant à cet instant *pure vision*.

incantations les plus douteuses, pour satisfaire à la soif de [s]on orgueil » (*J*, p. 306). C'est encore une fois de la prise en compte et en charge du rôle de sa vie face à l'exigence de l'altérité qu'il est ici question, processus s'étant révélé particulièrement aride pour Garneau, sujet déchiré entre la nécessité ressentie de *dire* poétiquement le monde pour pallier son « écoulement irrémédiable » (*J*, p. 306) – « devant une belle lumière qui passait, je voulais la retenir [...], un beau spectacle me donnait un déchirement d'impuissance » (*J*, p. 306), écrit le poète à cet égard –, et la conviction non moins forte de lui dérober quelque chose à même la concrétisation de cette tâche – cette « démarche de voleur » (*LA*, p. 306) :

Non, je ne veux pas le soleil. Non, je ne peux pas le soleil, ni l'amour, ni rien. Je ne peux pas souffrir le soleil sur ma vie et sur moi. Le soleil sur moi tue le soleil dans le ciel [...] Et moi je n'existe pas. Et quand je dis soleil je détruis le soleil sur le monde entier autour de moi parce que j'attaque le soleil par son nom et que le soleil ainsi quant à moi crève et s'embrume et se fond et disparaît dans je ne sais quel trou de sable qui ne se souvient de rien. (*Œ*, p. 750)

Cette note de travail, tirée de la partie « Varia³⁸⁸ » des *Œuvres complètes*, laisse affleurer la souffrance de celui qui, n'arrivant pas à *être*, ne peut se faire le *lieu* d'édification de quelque parole valable que ce soit – de quelque poème que ce soit. Le soleil, alors même qu'il est *dit* par le sujet, « quant à [lui] », alors qu'il traverse ses lèvres, « tue le soleil dans le ciel », faute d'une potentielle incarnation, d'une possible existence énonciative – « [e]t moi je n'existe pas ». Comment, dès lors, assumer le geste d'écriture lorsque « vivre n'[a] pas lieu » (*PA*, p. 180), voilà l'une des questions que posent d'une seule et même voix l'orphelin de père numéro six et le sujet garnélien. Comment prendre acte et continuer à engendrer le « texte où il[s] [sont] » (*PA*, p. 178) inscrits si ce même texte leur rappelle, à chaque instant, qu'il est « impossible, dans [leurs] circonstances, d'exister » (*LA*, p. 348), qu'ils ne « peu[vent] pas le soleil, ni l'amour, ni rien »? Nulle réponse ne viendra, chez le poète québécois – comme chez l'orphelin –, apaiser ce déchirement subjectif entre néant –

³⁸⁸ « Les Varia regroupent les esquisses, les notes de travail, scolies, billets, réflexions, impressions courtes et descriptions rapides, tout ce qui n'est pas explicitement journal. Écrites à la mine de plomb ou à l'encre sur des bouts de papier ou légers cartons, ces pièces [restent] difficiles à dater et à localiser. » (Jacques Brault et Jean Le Moyne, « Titre du genre Présentation s'il y a lieu », dans *Œ*, p. 719.)

« désêtre³⁸⁹ » – et incarnation. D'où cette « destruction » du soleil, qui disparaît, qui « crève et s'embrume et se fond » alors même qu'il est *nommé*, c'est-à-dire « attaqu[é] » par le poète n'étant le gage d'aucune substance, d'aucune fondation, mais s'avérant tout de même assez puissant pour anéantir le soleil par sa parole, pour détruire le centre de toute une cosmogonie. L'énonciation, ici, se transforme en un radical affront, voire un affrontement envers le monde; l'acte de profération – « et quand je dis soleil » – revendique en effet une puissance d'annihilation et de dissolution du réel qui vient paradoxalement contredire le sujet affirmant qu'il « n'existe pas », qu'il « ne peu[t] [...] rien ». Nous verrons en effet que la prise en compte de cette puissance de parole, celle « suffi[sant] à produire un monde³⁹⁰ » – où à le détruire, c'est selon –, se révélera catastrophique pour Garneau, incapable de soutenir une telle responsabilité face à l'altérité la plus radicale de son Dieu.

Dans cette optique, comment ne pas faire retour vers l'Apocalypse langagière vécue par l'orphelin de père numéro six de *Parents et amis* chez qui, à l'instar de Saint-Denys Garneau et, rappelons-nous, des dévorateurs du monde mis en scène par Valère Novarina dans *Le repas*, la parole se fait résorption et engouffrement du monde – « il [l'orphelin de père numéro six] avait tout mangé, il avait tout mangé, mangé, mangé » (*PA*, p. 179), témoigne à cet égard l'orphelin de père numéro cinq. Dire, au cœur de cette communauté hétérogène réunie sous le signe de l'anéantissement de la matière par le langage, empêche toute fondation du sens pour le sujet de l'énonciation, étranger au monde qui l'entoure – « il n'y avait absolument rien à faire parmi les noms qui défilaient ni rien à reconnaître » (*PA*, p. 179), affirme d'ailleurs l'orphelin numéro cinq à propos de son frère. En ce sens, soulignons que la profération de la parole, pour le numéro six ainsi que pour les dévorateurs novariniens, met inévitablement en place une logique de l'éloignement et de la déliaison laissant libre cours à une lente mais inéluctable progression de la mort dans la vie³⁹¹. Chez

³⁸⁹ Anne Éline Cliche, « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 241.

³⁹⁰ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'homme », *op. cit.*, p. 195.

³⁹¹ « 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 » (*PA*, p. 231), déclare l'orphelin numéro six à ce sujet. « J'ai vendu Vie contre Mangerie », lui répond indirectement La Mangeuse Ouranique. « J'ai

Garneau, nous retrouvons, inscrite dans le poème « Cage d'oiseau » de *Regards et jeux dans l'espace*, cette même idée d'un envahissement irrépressible de la vie par la mort :

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau

L'oiseau dans ma cage d'os
C'est la mort qui fait son nid

Lorsque rien n'arrive
On entend froisser ses ailes

Et quand on a ri beaucoup
Si l'on cesse tout à coup
On l'entend qui roucoule
Au fond
Comme un grelot

C'est un oiseau tenu captif
La mort dans ma cage d'os

Voudrait-il pas s'envoler
Est-ce vous qui le retiendrez
Est-ce moi
Qu'est-ce que c'est

Il ne pourra s'en aller
Qu'après avoir tout mangé
Mon cœur
La source du sang
Avec la vie dedans

Il aura mon âme au bec (*Œ*, p. 33-34)

« Je suis une cage d'oiseau / [...] C'est un oiseau tenu captif / La mort dans ma cage d'os » : le sujet du poème, ici, se définit exclusivement, et ce, dès le premier vers, comme un récipient, un contenant pour la mort – captive qui « ne pourra s'en aller » qu'après avoir avalé toute la vie qui fait se mouvoir le corps. Contenir la mort semble être la seule fonction de ce dernier, son unique utilité; entièrement déterminé, en cage qu'il est, par la présence de la *mort-oiseau* en son sein, le sujet ne peut assurément s'inscrire que dans un paradigme du

même été plus loin », continue-t-elle, « puisque j'ai plus faim et que je suis maintenant ici rien et en rien. » (Valère Novarina, *Le Repas*, *op. cit.*, p. 38.)

morcellement et de la désagrégation, puisque cette mort, justement, n'est pas une entité en latence, lointaine, abstraite ou irreprésentable – elle « fait son nid »; active, elle agit *dans* la vie et *sur* le corps, qu'elle dévore complètement, jusqu'au tarissement de « la source du sang », jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'une « cage d'os », un cadavre donc. Si c'est l'oiseau, au premier abord, qui peut sembler prisonnier de cette cage qu'est le corps, les rôles s'inversent à mi-chemin du poème alors qu'on entend le sujet se demander « ce que c'est » qui retient la mort de « s'envoler », de quitter sa cage et d'y stopper son travail de nidification. La mort, ici, représente cette entité d'avalement absolu qui, « après avoir tout mangé », une fois le travail terminé, une fois le corps grugé à l'os, « pourra s'en aller », laissant de ce fait apparaître un sujet captif de son emprise bien plus que l'inverse. Ainsi le corps vivant ne s'envisage-t-il, dans ce poème, qu'à partir du « mourant qui s'ajuste à lui³⁹² » (*Œ*, p. 172), c'est-à-dire du secret travail de la mort – invisible, légère; un froissement d'ailes – qui ne laisse pas de lui rappeler son inéluctable finitude – « [elle] aura mon âme au bec ».

Placé devant l'impensable de sa mort, l'homme, nous rappelle le philosophe français Henri Gouhier, semble « ne lui reconna[ître] [...] ni nécessité ni légitimité³⁹³ », l'expérience de la mort de l'autre prenant toujours les apparences d'une fraude, d'un accident, et non d'une évidence à travers laquelle il soit possible d'envisager – de biais – l'impensable de sa propre mort³⁹⁴. Garneau, dans le poème « Cage d'os », tente quant à lui d'éprouver intérieurement, *au plus près de son corps*, la réalité – inconcevable – de sa mort à venir, alors qu'il tend vers elle à travers une métaphore lui permettant de concrétiser son constant travail de délitement, latent mais inévitable. Loin de vouloir « éliminer la mort de la vie [...] [ou la]

³⁹² Ce vers est tiré du court poème retrouvé « [Il y a certainement] » que nous citons ici afin de démontrer à quel point le travail de la mort dans la vie est un motif important de la poésie garnélienne : « Il y a certainement quelqu'un qui se meurt / J'avais décidé de ne pas y prendre garde et de laisser tomber le cadavre en chemin / Mais c'est l'avance maintenant qui manque et c'est moi / Le mourant qui s'ajuste à moi. » (*Œ*, p. 172) Deux autres textes tirés des *Poèmes retrouvés*, « Dilemme » et « [Nous allons détacher nos membres] » mettent également en scène cette présence de la mort dans la vie. L'ensemble des poèmes écrits par Garneau, mais non publiés de son vivant, sont regroupés sous le titre de *Poèmes retrouvés* dans les *Œuvres complètes*. Ces poèmes retrouvés excluent les poèmes de jeunesse, quant à eux réunis sous le titre de *Juvenilia*.

³⁹³ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, op. cit., p. 77.

³⁹⁴ Voir chapitre I, « Vivre en appauvris du langage : les orphelins de père et la déliaison du sens », p. 60-62.

passer sous silence³⁹⁵ », voilà qu'il la matérialise, l'incarne – « c'est un oiseau tenu captif » – pour en faire une partie intégrante de sa vie et de son corps; celle que l'on entend, au fond de soi, dans le silence qui suit l'éclat du rire, « roucoule[r] comme un grelot »; celle qui, autrement dit, ne permet pas que l'on oublie sa présence. C'est que chez le poète, la mort, quoique vorace et inquiétante, ne suscite pas uniquement une angoisse de la finitude ou de la disparition; elle est aussi perçue comme un salut, un terme à la souffrance du sujet – un point lumineux de son *à-venir* : « Jamais elle ne m'a répugné », écrit-il tout au début de son *Journal*, alors qu'il n'a qu'un peu plus de vingt ans, « je l'ai toujours considérée comme une libératrice » (*J*, p. 76). Ainsi la mort, dans ce passage, ne revêt plus les allures d'une menace ou d'un événement illégitime; elle devient, pour le poète en quête d'absolu, un but à atteindre, un idéal désirable.

À travers l'expression de ce « consentement [précoce] à la mort » (*J*, p. 76), il est aisé d'entendre et de comprendre que vivre, pour Saint-Denys Garneau, ne va pas de soi : « J'envisage la vie avec horreur », déclare-t-il en ce sens à Jean LeMoyné dans une lettre de 1938. « [...] Cette série de jours écrasants, chacun comme au-dessus de mes forces, je me demande comment les supporter » (*LA*, p. 348), ajoute-t-il. Une épreuve que l'on ne sait comment surmonter, un chemin de croix, voilà la perception qu'a l'écrivain de la vie et de la réalité qui, au lieu de se dessiner plus clairement au fil du temps de l'expérience, lui apparaissent toujours « de plus en plus étrangère[s] » (*LA*, p. 358), éloignées, lui qui se sent « dépourvu au point de ne pas pouvoir suffire au cours ordinaire de la vie » (*LA*, p. 347), à la simple exigence du quotidien – « toutes mes forces s'épuisent dans l'horreur quotidienne sans arriver à pouvoir s'élever jamais [...] cela me dégoûte » (*LA*, p. 357), écrit-il encore à ce

³⁹⁵ Sigmund Freud, « Nous et la mort, conférence présentée et traduite par Fernand Chambon », *Revue internationale de psychanalyse*, n° 4, 1994, p. 17. Dans cette conférence prononcée à Vienne en 1915 et adressée à la communauté juive, Freud affirme en effet que « nous [sujets parlants occidentaux] nous comportons dans l'ensemble comme si nous voulions éliminer la mort de la vie; nous voulons pour ainsi dire la passer sous silence » (*ibid.*, p. 18). Nous croyons que Garneau, tout comme Freud et Gouhier, a tenté de s'approcher de l'impensable de sa mort afin de le mettre en scène à travers le procès de l'écriture et ainsi se saisir d'un certain savoir – lacunaire, impossible à valider – sur celui-ci. Le poète sait que « [s]a mort est définitive; [s]a vie, elle, passagère » (*LA*, p. 276), et cette lucidité lui intime d'appréhender cet inéluctable – apprivoiser l'oiseau –, bien qu'il ne puisse rien y voir.

sujet. La mort, chez Garneau, s'impose donc comme une *nécessaire* évidence, un événement *légitime* qui lui permettra – délivrance – d'enfin rencontrer la part « sauvable, intacte [de lui-même], [celle] que Dieu retrouver[a] en [lui] inattaquée de [s]es péchés » (*J*, p. 76). C'est le noyau pur et unifié de son âme que Saint-Denys Garneau espère ici rencontrer à travers sa disparition qui, le dépouillant de sa chair traîtresse, semble proposer une voie de salut à son imposture.

« Depuis des mois ma vie spirituelle est à peu près nulle », déclare le poète à Robert Élie en 1939. « Je mène une existence insignifiante au gré des circonstances; parfois des jeux qui ne masquent pas l'odeur d'un mort » (*LA*, p. 404), continue-t-il, se dépeignant déjà en mort-vivant dénué de toute spiritualité, macchabée mécanique aux gestes « insignifiant[s], mu par le hasard des jours et des jeux » (*LA*, p. 404) futiles de son art qui ne permettent jamais à l'oiseau de quitter la « cage d'os »; toujours, il y « fait son nid ». Mais que recèle donc cette volonté de se rapprocher, de mettre en scène et en images, d'écrire le perpétuel « travail [...] de la mort » (« Petite fin du monde », *Œ*, p. 31) en soi? Quelle est donc l'irrésolution ayant mené le sujet garnélien à se croire si « insignifiant » qu'il n'ait pas « *droit* à la vie » (*LA*, p. 280; nous soulignons), contredisant là les préceptes de sa foi, Dieu étant, selon la logique chrétienne, le seul être ayant *droit* de vie ou de mort? Sans tenter de trouver ou d'expliquer ce qui, dans la vie de Saint-Denys Garneau, a mené à un tel constat de vacuité en ce qui concerne sa propre existence, erreur ayant déjà été commise³⁹⁶, nous dirons que

³⁹⁶ Dans son article intitulé « Qui a tué Saint-Denys Garneau? », l'écrivain et essayiste québécois Yvon Rivard condamne féroce­ment les propos de Jean LeMoine, qui, dans un article intitulé « Saint-Denys Garneau : témoin de son temps » (*Convergences*, 1961), tendent à affirmer que le poète « est mort victime de cette hérédité psychologique canadienne-française qui le rendit inapte à la vie, incapable d'aimer et de s'insérer harmonieusement dans le réel » (Yvon Rivard, « Qui a tué Saint-Denys Garneau? », *Liberté*, vol. 24, n° 1, 1982, p. 73). L'idée, en effet, n'est pas de trouver qui a tué Saint-Denys Garneau – qui est le coupable de sa souffrance – ou de faire de sa mort le symptôme « psycho-sociologique » (*ibid.*, p. 74) d'une identité nationale larvée, mais bien de voir en quoi « l'écrivain obéissait à d'autres lois que celles prescrites par la raison ou la sagesse à laquelle [*sic*] LeMoine se réfère et qui viseraient au développement harmonieux de l'individu [...] », écrit Rivard. « Saint-Denys Garneau a été contraint au désert pour avoir choisi, contre le royaume des certitudes, l'espace même de l'œuvre. Son refus du bonheur ne procède pas d'une quelconque impuissance atavique mais du désespoir. Non pas ce désespoir issu de l'échec [...], mais plutôt le désespoir vécu comme la seule fidélité possible à une vérité qui se dérobe sans cesse. » (*Ibid.*, p. 74 et 75.) Nous

l'œuvre garnélienne met en scène un sujet irrémédiablement écartelé entre son désir de création et la conviction qu'il a d'insulter sa foi à travers l'assomption de son art, et d'ainsi vivre dans une « langue illégitime » (*LA*, p. 358) profanant, à chacun de ses déploiements, la Création divine. Et c'est tout d'abord grâce à l'analyse du rôle que joue l'analogie dans la pensée de Saint-Denys Garneau que nous approcherons les modalités de cet écartèlement fondamental afin de voir en quoi il se fait le moteur de la parole garnélienne, le *lieu* d'où elle surgit.

LIAISON ET DÉLIAISON : L'AMBIGUÏTÉ ANALOGIQUE

*J'ai demandé soudain à la voix qui me hante
Qui donc es-tu, dis-moi pour me troubler ainsi
Tu me laisses toujours désespéré, transi
Et toujours me reprends par ton haleine ardente
Qui me grise et m'attire à son enchantement*

Es-tu quelque mirage où la beauté se meurt³⁹⁷?

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

Contrairement à l'orphelin de père numéro six qui, rappelons-le, désirait établir une absolue coïncidence entre son dire et ses actions afin de passer outre la médiation de la parole – « descendant de vélo par exemple il disait Je descends de vélo » (*PA*, p. 178) –, Saint-Denys Garneau, même s'il admet « éprouv[er] une admiration instinctive, qui est peut-être une secrète envie, pour l'équivalence entre le désir et l'objet » (*LA*, p. 361), donc entre le

durons pour notre part que le sujet garnélien, conscient de la division essentielle, a été incapable d'assumer et de soutenir, en tant qu'écrivain, la part d'assujettissement qui lui est inhérente.

³⁹⁷ « [J'ai demandé soudain] », *Poèmes retrouvés*, *Œ*, p. 131.

monde et les mots, reconnaît quant à lui le potentiel et la puissance des rapports analogiques qu’instaure le langage entre les choses du monde comme des lieux de possible révélation – *dé-voilement* – d’une réalité plus grande que celle du quotidien, plus ample, voire *absolue* :

Et il y a [l]a façon de rejoindre cette réalité seconde. Qu’est-ce en vérité que cette réalité seconde qu’on a appelée la *réalité absolue*? Quel est son rapport au spectacle et quel est son rapport au spectateur? Il semble que tout le problème se résolve dans l’analogie; c’est ce qui permet d’éviter à la fois un réalisme trop borné et un subjectivisme pour lequel tout ce qui est découvert dans le spectacle n’est qu’une simple projection de l’esprit de l’artiste. L’analogie nous met en face d’une multitude de rapports réels qui relient entre elles les choses et les ordres entre eux; rapports de nature spirituelle toutefois et qui réclament non pour exister, mais pour être perçus, la collaboration de l’esprit, donc de l’homme. Si ces rapports existent réellement, l’esprit toutefois est le lieu de leur perception. (*J*, p. 158-159; l’auteur souligne)

Ce passage du *Journal* révèle toute l’importance qu’accorde Garneau aux rapprochements analogiques³⁹⁸ dans le geste d’écriture, procédés lui permettant de révéler, grâce aux liens nouveaux qu’ils établissent entre divers éléments apparemment éloignés, les rapports existant entre les choses appartenant à différents ordres, « relations mystérieuses [...] harmonie immatérielle » (*J*, p. 62) dont peut témoigner, « à force d’attention » (*Œ*, p. 942), le poète. Cet ordonnancement discret et complexe du monde peut effectivement être dévoilé, selon Garneau, à travers la « *vision* de l’artiste³⁹⁹ » (*J*, p. 165; l’auteur souligne), c’est-à-dire la

³⁹⁸ Pour une analyse des rôles de la métaphore et de la métonymie dans la poésie garnélienne, voir l’article de Noël Audet intitulé « Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique » (*Voix et Images*, vol. 1, n° 3, 1976, p. 432-441). Dans la lecture qu’il fait du poème « Cage d’oiseau » (*Œ*, p. 33), Audet démontre que « la signification globale du poème est bien métaphorique (la mort = oiseau captif), mais [qu’]elle s’est presque entièrement construite en prenant appui sur les rapports de contiguïté » (*ibid.*, p. 436), de la cage, à l’oiseau, au nid, par exemple. Rien d’étonnant, affirme-t-il, puisque « Saint-Denys Garneau se perçoit lui-même selon le procès métonymique, c’est-à-dire qu’il décrit le réseau de relations entre son corps, son cœur, son âme et l’univers non pas au moyen de la rupture métaphorique mais dans la plus sévère contiguïté » (*ibid.*). Nous nous intéresserons pour notre part à cette question de la contiguïté métonymique dans la mesure où elle nous permettra de penser les liens unissant la parole et le corps du poète au sein d’un rapport syntagmatique où chaque mot écrit – assumé – par l’artiste entame – gruge – littéralement son corps.

³⁹⁹ Le regard, chez Garneau, joue un rôle fondamental dans la manière dont le sujet fait l’épreuve du monde, car « un peut voir dans un seul arbre autant que tel dans toute une montagne de forêts, les rapports entre les choses étant inépuisables, leur perception dépendant de l’acuité du regard, sa profondeur » (*J*, p. 165). Dans un article intitulé « Le jeu du regard dans l’espace poétique de Saint-Denys Garneau », Pierre Ouellet écrit d’ailleurs que la vision, chez Garneau, « loin d’être un phénomène d’extéroception du monde qu’elle objective, n’est pas non plus simple intéroception des états de conscience que, dès lors, elle subjectiverait, serait-ce dans une intersubjectivité, mais qu’elle

spécificité et l'acuité du regard qu'il pose sur le réel, et la manière dont il le transcrit – là où il « machine en secret » (« Accompagnement », *Œ*, p. 34) la singularité de sa parole poétique par « toutes sortes d'opérations, des alchimies » (« Accompagnement », *Œ*, p. 34) entre les mots; « voilà ma boîte à jouets », écrit Garneau dans son emblématique poème « Le jeu », « plein de mots pour faire de merveilleux enlacements » (*Œ*, p. 10).

Ainsi l'œuvre d'art possède-t-elle une puissance de révélation du monde, puisqu'elle offre un accès à cette « *réalité absolue* » dont Garneau est en quête, réalité qui, simultanément, englobe l'expérience subjective de l'artiste et la dépasse afin que ce qui se joue sur le plan de la représentation *dans l'œuvre* ne soit pas qu'« une simple projection de son esprit », mais atteigne une portée universelle⁴⁰⁰. « Plus que de témoigner de la réalité du monde », écrit Thomas Mainguy dans son article intitulé « Saint-Denys Garneau : le jeu de l'ironie », « le poète est appelé à exercer un pouvoir sans lequel cette réalité, dans son essence, demeurerait inexplorée⁴⁰¹. » Quelles sont, dès lors, les modalités et les ressources

plonge ses racines plus profond dans la proprioception où sujet et objet sont étroitement entrelacés » (Pierre Ouellet, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et Images*, vol. 20, n° 8, automne 1994, p. 60). Cette idée de la proprioception du regard nous semble tout à fait en phase avec la volonté qu'avait Garneau d'allier simultanément, afin d'en dépasser les termes, un réalisme témoignant de l'harmonie du monde et un subjectivisme laissant transparaître la singularité de l'expérience qu'en fait le sujet. Sur la question complexe et primordiale du regard chez Garneau, nous renvoyons également à la thèse d'Antoine Boisclair, intitulée « L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon » (Thèse de doctorat, [Montréal], Université McGill, 2006), où il interroge les rapports entre le langage et l'image – entre le scriptural et le pictural – à travers la question de la vision de l'artiste.

⁴⁰⁰ Il est ici possible d'établir un parallèle entre la volonté dont fait montre Garneau de déjouer, à travers la ruse scripturale et symbolique de l'analogie, « à la fois un réalisme trop borné et un subjectivisme » trop prononcé, et le travail d'écriture d'Hervé Bouchard qui, se servant quant à lui des ruses rythmiques de la liste ou de la mise en abyme, cherche à rejoindre le même objectif, celui de mettre en lumière ce qui, dans le particulier de l'expérience, convoque l'universel (voir chapitre I, « Une scène dans la tête pour le rôle de sa vie », p. 45-49). L'impératif de la Loi n'est toutefois pas le même pour les deux créateurs. Si, chez Garneau, il relève d'une transcendance divine fondée sur les préceptes de la religion catholique, il est, chez Bouchard, soumis à l'autonomie de la parole hors de nous qui, nous traversant, acquiert un rythme singulier auquel il faut tendre l'oreille et se soumettre en tant qu'écrivain : « le grand maître c'est le rythme », écrit Bouchard à ce sujet (« Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite III », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 7 juin 2015).

⁴⁰¹ Thomas Mainguy, « Saint-Denys Garneau : le jeu de l'ironie », *Études françaises*, vol. 48, n° 2, p. 34.

d'une telle expressivité exploratrice, d'une telle parole défricheuse? « Il me semble que tout le problème [du rapport au spectacle et au spectateur, et donc de la représentation], se résolve dans l'analogie », écrit Garneau à cet égard, nous invitant ainsi à convoquer deux de ses parents éloignés – deux autres poètes – à assister à notre lecture du rôle central que joue le rapprochement analogique dans l'articulation de la parole et de la posture artistique garnélienne. Tout d'abord, comment ne pas penser à Charles Baudelaire – poète dont le regard et la manière fascinent d'ailleurs grandement Garneau⁴⁰² – et au principe métaphysique de l'universelle analogie⁴⁰³ lui étant si précieux, principe que deux des quatrains du sonnet « Correspondances », publiés dans *Les fleurs du mal* en 1847, exposent avec clarté :

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers une forêt de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent⁴⁰⁴

⁴⁰² Dans une lettre qu'il écrit à Jean LeMoine en 1934, Garneau s'exprime ainsi sur son analyse et sa compréhension de l'œuvre baudelairienne : « [...] regarde Baudelaire. C'est un cas bien particulier. Son œuvre est presque complètement fermée. On dirait que l'élan ne l'accompagne pas. N'as-tu pas souvent l'impression d'être devant quelque chose de statique? Dans cette ordonnance intérieure il atteint le bord de la perfection et l'on a l'impression d'être devant la forme définitivement figée d'une idée. Voici le processus que cela évoque : une impression, un sentiment, une pensée, poussés d'un élan. Puis cet élan arrête; et alors le travail sur cette chose acquise, prise indépendamment, comme extraite de la vie et prise uniquement comme objet d'art, matière à ordonnance en perfection. Et c'est ce qui explique ce manque de dynamisme, ce que j'appellerais une stérilité et qui en est une en effet, en même temps que cette perfection et cette plénitude artistique » (*LA*, p. 147). C'est dire que le geste poétique baudelairien intéresse vivement Garneau, alors qu'en s'extrayant de l'élan créateur initial – de sa poussée –, il arrive à saisir la chose, n'importe quelle chose – de la charogne à la passante –, qu'il transforme alors en « objet d'art, matière à ordonnance en perfection », dévoilant ainsi un pan de son regard. Nous reviendrons, lors de notre analyse du poème « Autrefois », sur cette idée d'un élan créateur interrompu ou *tempéré*.

⁴⁰³ « L'esthétique des correspondances renvoie [inévitablement] à une métaphysique : analogie universelle d[un philosophe français Charles] Fourier [1722-1837] ou religion mystique d[un théologien suédois Emanuel] Swedenborg [1688-1772] » (Antoine Compagnon dans Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Seuil, 1993 [1847], p. 23).

⁴⁰⁴ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 67.

Ces huit vers nous révèlent que Baudelaire, à l'instar de Garneau, croit que la « multitude de rapports réels [mais invisibles] qui relie entre elles les choses et les ordres entre eux » (*J*, p. 159) renvoie à une seule et même idée – celle de la « ténébreuse et profonde » unité du monde – pouvant être déchiffrée, entre autres, grâce à la fonction poétique de la langue⁴⁰⁵, qui nous « met en face » (*J*, p. 158) de ces rapports, « vaste[s] comme la nuit et comme la clarté »; les dévoile à notre perception. Ainsi « les parfums, les couleurs et les sons » se répondent-ils au sein d'une harmonie, une œuvre de Création globale dont nous ne pouvons saisir l'ampleur que par à-coups, par percées – à travers la fulgurance d'une analogie nouvelle. Dans son essai sur la musique intitulé « Richard Wagner et Tannhauser à Paris » et publié pour la première fois à Paris en 1861 dans la *Revue Européenne*, Baudelaire affirme même que « ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie [...] les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité⁴⁰⁶ ».

⁴⁰⁵ Dans un article intitulé « Analogie, connaissance et poésie », le sociologue français Jean-Claude Passeron nous rappelle, à la suite de Roman Jakobson, que la fonction poétique de la langue renvoie à la matérialité des signifiants, « ainsi soustraits (partiellement et momentanément) à l'arbitraire de la relation entre signifiants et signifiés qui est caractéristique d'une langue envisagée comme système de signes, c'est-à-dire comme un pur code de dénotation » (Jean-Claude Passeron, « Analogie, connaissance et poésie », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 38, n° 117, 2000, p. 17). Cette « liberté » du signifiant par rapport au signifié qu'il dénote habituellement permet au poète, justement, d'établir des rapports analogiques fondamentalement nouveaux – inattendus – entre divers éléments et, par ce chemin de traverse, peut-être arriver à éprouver « plus parfaitement » (*J*, p. 167) cette « réalité seconde » (*J*, p. 168) si signifiante pour Garneau.

⁴⁰⁶ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhauser à Paris », *Œuvres complètes*, édition établie par Yves-Gérard LeDantec et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1213. Il est à noter que, dans sa conception de l'universelle analogie, Baudelaire insiste autant sur l'idée – horizontale – de synesthésie, c'est-à-dire des sens – goût, vue, ouïe, toucher, odorat – qui se répondent, que sur celle – verticale – d'une « transcendance des symboles » (Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 23), ce qui n'est pas tout à fait le cas de Garneau alors qu'il écrit, dans son *Journal*, que si « la musique établit un ordre de temps dans la succession des moments, les poursuit dans un rythme et leur impose l'enchaînement d'une mélodie, successive, la peinture nous restitue le moment comme un centre d'où tout est envisagé, compris à la fois par le même regard fixé au présent, et elle trouve sa continuité dans la présence, dans la surrection d'une présence » (*J*, p. 180). Le poète établit ici une distinction entre les modes de perception qu'imposent ces deux différents médiums artistiques, mettant d'emblée l'accent sur leurs distinctions plutôt que leurs correspondances.

Garneau ne pourrait mieux manifester son accord avec cette conception du monde et de l'art quand il écrit, toujours dans son *Journal*, que le travail de l'artiste consiste, par la ruse analogique, à « rendre présent [l]e mystère à jamais insoluble [de la Création], en reculer les bornes, rendre sa réalité toujours plus sensible, plus claire » (*J*, p. 177). Le poème « Les ormes », tiré de *Regards et jeux dans l'espace*, est à cet égard exemplaire dans la mesure où il construit une analogie qui « colle si étroitement aux faits immédiats qu'elle paraît précisément révéler l'équation entre le poème et la réalité⁴⁰⁷ » en mettant en place un déploiement du monde assumé dans son ordre et son harmonie :

Dans les champs
 Calmes parasols
 Sveltes, dans une tranquille élégance
 Les ormes sont seuls ou par petites familles.
 Les ormes calmes font de l'ombre
 Pour les vaches et les chevaux
 Qui les entourent à midi.
 Ils ne parlent pas.
 Je ne les ai pas entendus chanter.
 Ils sont simples
 Ils font de l'ombre légère
 Bonnement
 Pour les bêtes. (*E*, p. 17)

En instaurant d'emblée – au fil des quatre premiers vers – un rapprochement analogique entre les ormes et les « calmes parasols », ce poème suscite la présence du soleil – de l'ombrage, aussi – et, indirectement, celle d'une cosmogonie entière au cœur de laquelle l'arbre est planté. L'idée des parasols, en effet, provoque une intentionnalité que les ormes n'ont pas *par nature*; grâce à la médiation du langage, ils sont ici humanisés, personnifiés, eux qui « sont seuls ou par petite famille », fondamentalement généreux de l'ombre qu'ils produisent « bonnement », sans rien demander en retour, « calmes [...] dans une tranquille élégance ». Surgit dès lors une interrogation pour savoir qui profitera de cette ombre, et apparaissent ainsi « les vaches et les chevaux », les bêtes venues chercher un répit du soleil à son zénith. De plus, « le sujet prend le soin de dire que les arbres ne parlent ni ne chantent », remarque quant à lui Thomas Mainguy, « certifiant ainsi au lecteur qu'il refuse d'embellir, et par là de

⁴⁰⁷ Thomas Mainguy, « Saint-Denys Garneau : le jeu de l'ironie », *op. cit.*, p. 37.

dénaturer, l'expérience du paysage que l'esquisse dévoile⁴⁰⁸ », confirmant par la même occasion son *respect pour* et son *adhésion* à l'œuvre de Création première, dont il se fait à la fois l'explorateur et le chantre – de l'arbre, à l'animal, au soleil. Ainsi le rapport analogique permet-il de peindre un pan de l'ordre du monde à partir de la seule présence des ormes, tout dédiés qu'ils sont, au sein de cette « esquisse⁴⁰⁹ », à « f[aire] de l'ombre légère » pour les bêtes « qui les entourent à midi », investis d'une bonté et d'une charité simples et muettes. Rien, effectivement, n'est dysfonctionnel au sein de ce paysage, tout y semble adéquat, approprié – *à la bonne place*. L'analogie, par le travail de liaison qu'elle établit entre les choses appartenant à divers ordres – de l'arbre au parasol – et d'où surgit une lecture singulière du monde, celle d'un regard n'appartenant qu'à Garneau, se fait le moyen, selon lui, d'atteindre à une « surabondance » (*J*, p. 320) de réalité en ce qu'elle dessine, en filigrane du poème, une partie de la carte de ce monde total – « complexe et indivisible » – dont l'œuvre d'art devient le prisme à travers lequel contempler son harmonie.

Une fois posés les termes d'un art poétique au cœur duquel le principe de l'analogie se ferait – pour Baudelaire et Garneau – le révélateur – au sens photographique du terme – de l'harmonie du monde créé par Dieu, n'y a-t-il pas un autre parallèle à établir entre la posture esthétique du poète québécois et l'emblématique poème en prose « Le démon de l'analogie »

⁴⁰⁸ *Ibid.* Dans cet article, Mainguy avance que les contradictions structurant la poétique garnélienne donnent place à une oscillation de la voix faisant une grande part à l'ironie, donc à l'établissement d'une distance critique entre le sujet et l'émotion vécue : « [L]'ironie garnélienne est moins une figure de rhétorique que le symptôme d'une recherche de sens où la poésie est une fin autant qu'un moyen; le désir de son procès », écrit Mainguy. « [...] Il faut [...] considérer comme un acte de résistance contre les forces dramatiques du désespoir, signe qu'elle aide le poète à “revenir” au moment où l'excès menace de l'emporter. » (*Ibid.*, p. 30 et 50.)

⁴⁰⁹ Saint-Denys Garneau, on le sait, en plus d'être un poète, était également un peintre de talent, un aquarelliste, plus précisément. « La forme et la couleur, la plus petite respiration de la lumière sur la campagne, le plus infime repli des ténèbres dans son propre cœur d'homme sollicitaient Saint-Denys Garneau et réclamaient sa parole et son chant », écrit Anne Hébert, la cousine du poète, dans la préface à une édition de *Regards et jeux dans l'espace* illustrée par les toiles de Garneau. « Il écrivait des poèmes, il peignait des toiles, [l]a terre était devant lui, exigeante et pleine », ajoute-t-elle, insistant de ce fait sur le désir qu'avait Garneau de *rendre visible* l'harmonie secrète du monde (Anne Hébert, « Préface », dans Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, conception et réalisation d'Henri Rivard, Montréal, Fides, 1993, p. 9). Pour plus de détails sur la démarche picturale de Garneau, se référer à l'article de François Hébert intitulé « Le peintre Saint-Denys Garneau » et publié dans la revue *Liberté* en 1998 (vol. 40, n° 4, 1998, p. 2-24).

de Stéphane Mallarmé? Dans ce texte, le poète français met en scène un narrateur « possédé », hanté, voire « harcelé⁴¹⁰ » par l'étrangeté d'un syntagme – « La Pénultième est morte⁴¹¹ » – qu'il ne reconnaît pas comme sien; « la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment⁴¹² », affirme-t-il à cet égard. S'ensuit dès lors une déambulation dans la ville au cours de laquelle ce même narrateur essaie tant bien que mal de situer le lieu d'émergence – en lui-même – de ces quatre mots. S'il croit d'abord mettre « le doigt sur l'artifice du mystère⁴¹³ » en associant le surgissement de la phrase énigmatique à une résurgence de la mémoire – « le glorieux Souvenir certainement venait de [me] visiter de son aile ou d'une palme⁴¹⁴ » –, il se ravise rapidement et « implor[e] de ses vœux intellectuels une spéculation différente⁴¹⁵ ». Ainsi poursuit-il son investigation en tentant d'expliquer l'étrange manifestation langagière par « le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique⁴¹⁶ » auquel il s'adonne ces jours-là. Mais malgré tous ses efforts de rapprochements analogiques, aucune des hypothèses soulevées ne jette une lumière convaincante sur le funeste destin de la Pénultième. Résolu, le narrateur décide donc de « laisser aller [c]es mots de triste nature errer eux-mêmes sur [s]a bouche [...] non sans le secret espoir de [es] ensevelir en l'amplification de la psalmodie⁴¹⁷ », jusqu'à ce que – « effroi⁴¹⁸ ! » – ils s'intègrent et se fondent à sa propre voix, « la première, qui indubitablement avait été l'unique⁴¹⁹ ».

C'est une confrontation radicale à l'altérité de la langue que met en scène ce texte de Mallarmé, altérité qui, d'un même mouvement, *étrange* le narrateur à lui-même – « je

⁴¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Le démon de l'analogie », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 124.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 123.

⁴¹² *Ibid.*, p. 124.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 123.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

m'enfuis, bizarre⁴²⁰ » – tout en ne laissant pas de lui rappeler qu'elle provient de lui, qu'elle fait *partie de lui*. Car « tout au fond », nous rappelle Valère Novarina alors qu'il tente, dans son essai *Devant la parole*, d'approcher cette part d'étrangeté inhérente au langage, « la parole n'est pas humaine; elle n'a rien d'humain; c'est une anti-matière soufflée qui fait le drame de l'espace apparaître soudainement devant nous⁴²¹ » tout en ne cessant d'incarner, à même son déploiement, une irréductible altérité; ce qui, en elle, ne nous appartient pas, nous transcende. Les lois du langage – syntaxiques, métaphoriques –, en effet, ne sont pas soumises aux lois – physiques – du monde réel, créant par le fait même une perturbation du vivant qui signe la division irréductible qu'entretient tout sujet parlant par rapport à lui-même, mais aussi par rapport à la concrétude du monde. Dans l'analyse qu'il fait de ce poème en prose et qu'il intitule « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du *Démon de l'analogie* », le chercheur français Thierry Roger affirme d'ailleurs que

[d]ans la tradition chrétienne, le *démon* constitue une puissance de disjonction. Le *diabolique* s'oppose au *symbolique* comme la séparation s'oppose à l'union. Le diable est *séparateur* et *diviseur*. La possession démonique équivaut à une dépossession de soi de telle sorte que le moi s'éprouve comme scindé. Faire l'épreuve du démon revient ainsi à faire l'épreuve d'un dédoublement intérieur⁴²².

Roger voit juste lorsqu'il situe sa lecture du poème mallarméen au cœur d'un mouvement de scission subjective et de « dépossession de soi ». « Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde⁴²³? », demande le narrateur à son lecteur en ouverture du « *Démon de l'analogie* », nous rappelant de ce fait, sûrement malgré lui – à son corps défendant –, à l'existence de cette voix – étrangère, « absurde » – qui parle et qui s'énonce en nous, à travers nous, malgré nous; celle de l'inconscient⁴²⁴.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴²¹ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 20.

⁴²² Thierry Léger, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du *Démon de l'analogie* », *Littérature*, n° 143, « Figurations », 2006, <http://www.cairn.info/revue-litterature-2006-3-page-3.htm>, consulté le 18 mai 2015; l'auteur souligne.

⁴²³ Stéphane Mallarmé, « Le démon de l'analogie », *op. cit.*, p. 123.

⁴²⁴ Dans son ouvrage intitulé *Comédies. L'autre scène de l'écriture*, Anne Élane Cliche montre bien que l'inconscient a structure de langage quand elle écrit que « *L'interprétation des rêves* a permis de dégager une logique de l'inconscient comme articulation signifiante dont Freud a montré les

« L'incipit [du poème en prose mallarméen] présente une expérience décrite comme une possession démonique affectant la faculté du langage et l'identité du sujet parlant, mué en sujet parlé⁴²⁵ », affirme encore Roger. Nous dirons pour notre part que cet incipit nous permet de saisir le sujet non pas dans la mutation d'un état à l'autre, mais bien dans leur inextricable enchevêtrement, le sujet parlant étant toujours – aussi – un sujet parlé par la langue, soumis à une « aliénation signifiante, car ce sont les signifiants de l'Autre qui lui permettent de se définir [...] sans néanmoins qu'aucun ne lui appartienne en propre⁴²⁶ ». C'est dire qu'aussi loin le narrateur mallarméen voudrait-il pousser le travail conscient du rapprochement analogique afin de *fonder le sens* de cette étrangeté qui « chante sur ses lèvres », quelque chose, toujours, échappera à sa volonté de contrôle et de démystification en *s'énonçant malgré lui*. Et si Mallarmé, à la toute fin de son poème en prose, place la manifestation du mystère de « l'inexplicable Pénultième⁴²⁷ » sous le sceau d'une « intervention du surnaturel⁴²⁸ », le drame langagier mis en scène dans ce texte nous ramène quant à nous à l'assujettissement que suppose toute prise de parole⁴²⁹, phénomène dont nous sommes

rouages dans le travail du rêve et dans le mot d'esprit. Cette interprétation se distingue d'un énoncé dans la mesure où elle renvoie plutôt les énoncés à leur dérive littérale dans la chaîne de leur filiation, et qu'elle repère les coupures, les blancs, les sauts, les retours, les “voisinages” qui sont les noms réels du sujet » (Anne Éleine Cliche, « La conversion de l'origine ou Le “regard en-dessous” de l'interprétation », *Comédies. L'autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 101).

⁴²⁵ Thierry Léger, « Mallarmé et la transcendance du langage », *op. cit.*, consulté le 21 mai 2015.

⁴²⁶ Geneviève Hazeur, *André Baillon. Inventer l'Autre. Mises en scène du sujet et stratégies de l'écrit*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Documents pour l'histoire des francophonies », 2009, p. 115.

⁴²⁷ Stéphane Mallarmé, « Le démon de l'analogie », *op. cit.*, p. 125.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 124. C'est que Mallarmé, écrit Anne Bourgain-Wattiau dans *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, cultive le « souci obsessionnel de mettre de l'ordre en s'attaquant à l'arbitraire » de la langue, « de faire coller le mot à l'objet en s'attaquant au hasard » (Anne Bourgain-Wattiau, *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisation, 1996, p. 130). Cette volonté de contrôle du langage lui fait convoquer le ressort du surnaturel afin de qualifier ce qui, au cœur même de la prise de parole la plus travaillée et la plus construite, échappe à la vigilance consciente du sujet de l'énonciation.

⁴²⁹ Dans son article sur Saint-Denys Garneau intitulé « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », Anne Éleine Cliche nous rappelle en effet que « c'est bien la parole, celle de l'Autre, qui est première – et c'est là l'importante avancée de Lacan dans la compréhension d'un imaginaire inséparable et tributaire de la parole –, car l'image de l'Autre ne peut me saisir que parce que je suis d'abord parlé par lui, c'est-à-dire déjà désigné, entamé, rompu à l'impératif d'une demande dont le sens me parvient comme une entame à ma consistance première

maintenant avertis grâce aux théories psychanalytiques qui nous ont appris que tout sujet – divisé –, alors même qu'il s'énonce et prend parole en son propre nom, est également *parlé par* cette parole, raconté par la manière unique dont il s'imbrique dans l'ordre symbolique – la place qu'il occupe en son sein.

Ainsi sise entre l'indivisible totalité du monde esquissée par l'universelle analogie baudelairienne et la division subjective entrevue par le mystère mallarméen de la défunte Pénultième, la notion d'analogie acquiert ici un statut paradoxal dans la mesure où elle joue à la fois un rôle de liaison – dans les relations qu'elle établit entre les choses de divers ordres –, et de déliaison – dans l'altérité de la langue qu'elle ne peut mater et qui se fait le signe d'une perturbation, une étrangeté instaurant la rupture de l'unité du sujet par rapport à lui-même et au monde. Cette cassure – scission – subjective est éprouvée avec force et lucidité par Saint-Denys Gameau, qui, dans le texte du *Journal* intitulé « Moi, dédoublement », nous offre un puissant témoignage de l'expérience qu'il fait du drame de sa dualité et de l'assujettissement – voire de l'esclavage – qu'elle suppose :

Bonsoir moi-même, vieux moi-même tout remâché. Te revoici en face de moi, comme d'habitude, vieil ennemi, et tu me dis encore : « À nous deux » [...] Le malheur c'est que tu ne t'expliques pas [...] Et je sais bien, autant que toi que ton importance, ta seule importance est celle que je t'accorde, par cette attention à te surveiller. Mais cette importance, je te l'accorde encore et c'est ainsi que tu réussis à sucer mon sang, à épuiser ma vie. Si quelque chose avait vraiment de l'importance pour moi, si j'aimais quelque chose, si je vivais vraiment, je ne t'accorderais pas cette attention et tu crèverais là [...] Seulement, je n'ai que toi [...] Alors mon attention épuise ma fuite; je ne me sauve pas librement comme un qui court à son salut, mais avec, dans le dos, l'angoisse de la poursuite; ainsi tu me rejoins [...] [T]oi-même étant moi-même la lumière qui vient de moi n'est pas plus forte que la noirceur qui vient de toi. (*J*, p. 124-125)

Si une certitude se dégage de ce passage, c'est bien que Gameau n'est pas maître chez lui – en lui –, et qu'il ne peut faire fi de cette division fondatrice à la base de son être, car c'est bel et bien à travers elle qu'il arrive à s'envisager et s'appivoiser – « bonsoir moi-même ». Un

d'être. Au bout de l'adresse de l'Autre, je comprends non pas qui je suis ni pourquoi je suis, mais *que je suis* » (Anne Élane Cliche, « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », *op. cit.*, p. 242). « L'Autre avec la majuscule désigne le lieu où la psychanalyse situe, au-delà du partenaire imaginaire (l'autre), ce qui, antérieur et extérieur au sujet, le détermine » (*ibid.*, p. 240), précise-t-elle dans cette définition de l'altérité, et à laquelle nous souscrivons.

combat sérieux – « à nous deux! » –, un affrontement « épuis[ant] [l]a vie » du poète; la séparation, ici, prend les airs d'un duel manichéen – entre « lumière » et « noirceur » –, une bataille contre cette part injoignable de lui-même, cette altérité qui, hors de son contrôle – et pourtant, « je n'ai que toi » –, peut le trahir à tout instant s'il ne met pas l'« attention » nécessaire à la « surveiller », à la dompter, donc. Mais cette surveillance est d'emblée un aveu d'échec, puisque le « vieil ennemi » n'existe que par « l'importance » et l'attention que lui « accorde » le sujet. Ainsi la rédaction même du texte devient-elle un constat d'impuissance face à cette part en soi qui « ne [s]'expliqu[e] pas », mais qui ne fait que se traduire et s'entendre à travers le procès de l'écriture, « avec, dans le dos, l'angoisse de la poursuite ».

Immatériel, insaisissable, ce double – ce démon – échappe de ce fait à toute tentative de saisie et de contrôle conscients : « Quand je cède et que je me bats avec toi, c'est ridicule au possible. Tu as des souplesses de serpent; tu es si mince que cela t'est facile, presque tout du vide » (*J*, p. 126), écrit Garneau, mettant de ce fait l'accent sur l'agilité dont fait montre cet A(a)utre à se dérober. Et c'est justement ce vide, cette minceur fuyante qui, immanquablement, empêche la pleine volonté du sujet de se réaliser dans la mesure où il n'a aucune prise sur cette altérité aux « souplesses de serpent » qui, à la fois, le désespère et le fonde – « vieux moi-même tout remâché ». « C'est là, quant à moi, que je me cabre, même quand je voudrais acquiescer », écrit le poète à LeMoyne en 1937, témoignant ainsi de cette part indomptable qu'il porte en lui-même et dont il entrevoit la reconnaissance comme une menace capable d'attenter à son intégrité, et même à sa vie : si « je t'accorde vie, je me grève pour l'avenir d'un poids vers toi, de la conscience d'une défaite qui sera à jamais une occasion de chute, la semence de nouvelles et toujours plus graves défaites où je finirai bien par laisser ma peau et jusqu'au prix de mon âme incommensurable » (*J*, p. 126), écrit-il à cet égard dans son *Journal*, témoignant de la menace que représente pour lui la prise en compte de cette part intangible de lui-même.

Et pourtant, « la curiosité e[st] là », affirme Garneau : « La curiosité de moi-même, les yeux sur moi, la soif d'être moi-même, de m'épanouir et réaliser moi-même et de jouir : orgueil » (*LA*, p. 265). C'est la jouissance scopique de se regarder soi – « les yeux sur moi » – de la tête aux pieds, entièrement et uniquement soi, que se refuse ici le sujet, car il s'agirait

d'un affront envers sa Loi que d'envisager l'entièreté de son être sur un même plan, la pureté de l'âme ne pouvant habiter la même image que le corps, « tout charnel et tout bas » (*LA*, p. 278). C'est une volonté de contrôle et d'amenuisement – voire de disparition – des pulsions⁴³⁰ dont il est ici question comme condition première à la quête existentielle garnélienne. « Qu'est-ce que je cherche? », se demande le poète dans les pages de son *Journal*, tentant de cerner l'objet de ses aspirations. « Quelle est cette attention fébrile, épuisante? Je cherche moi-même et une vérité au-delà. Je cherche le point stable en moi sur quoi je pourrai édifier Dieu. » (*J*, p. 123) Le « point stable », le socle inébranlable; Garneau, ici, loin de reconnaître et d'assumer la division l'ayant instauré en tant que sujet désirant, est en quête d'une image indivisible et purifiée de lui-même, car si « l'artiste n'est pas puissamment un », écrit-il encore, « s'il est impressionnable, impressionniste, il sera sollicité par mille projections en dehors de lui-même, et il s'épuisera à nourrir mille mondes, séparément de son centre » (*J*, p. 92), insistant sur la crainte d'être diverti, détourné de sa mission première s'il n'arrive pas à rejoindre son idéal d'unité, son désir d'être « puissamment un ».

C'est la médiation du langage, celle permettant, justement, de « nourrir mille mondes », qui, entre autres, pose problème à Saint-Denys Garneau, car en plus d'instaurer la division de sa subjectivité et son entrée dans le territoire du désir et de la pulsion, elle le prive d'un contact intense, immédiat et sans intermédiaire avec le monde. « Mais toute cette séparation irrémédiable où je suis de la réalité. Inaptitude à un contact simple, direct » (*LA*, p. 340), écrit le poète dans sa correspondance, témoignant de cette cruelle distance persistant entre lui-même et le réel malgré sa grande volonté de coïncider avec celui-ci afin de pouvoir le dire *au plus près* de son harmonie. Mais dès lors qu'il tend à un contact direct entre lui-même et le monde à travers les jeux et les lois du langage, voilà que l'entreprise de l'artiste est d'emblée mise en échec par l'existence même de sa phrase, « qui toujours se révélera inadéquate, produira une altérité, un appel d'air entre [lui] et [lui]. Parler sera toujours, quoi qu'on dise,

⁴³⁰ La pulsion sexuelle se fait effectivement menace pour Garneau alors qu'il met ici en scène un corps qui, tronqué, en serait délivré : « [U]ne sorte de désir que le corps finisse à la ceinture. N'avoir que la poitrine, elle pleine de lumière, sans le relent du sexe, l'appel d'en bas qui [est] une menace à ma faiblesse excessive, lâcheté et complaisance. » (*Œ*, p. 561)

assumer d'une certaine façon la division⁴³¹ », affirme encore Anne Élane Cliche, ce qui, pour Saint-Denys Garneau, même s'il éprouve avec force « cette séparation irrémédiable », se révèle insupportable, et met inlassablement en question et en péril, nous le verrons, la place qu'occupe sa parole créatrice par rapport à celle, première, du Créateur.

QUELLE PLACE POUR LE C(C)RÉATEUR?

*Il s'agit de savoir comment faire pour vivre*⁴³².

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

*Car vivre en Dieu ne va pas de soi, pour un créateur*⁴³³.

KARIM LAROSE

Au cours de sa vie, Saint-Denys Garneau écrit, inlassablement⁴³⁴. Même lorsqu'il est à bout de forces, « écrasé et obscurci » (*LA*, p. 357) par l'angoisse de son imposture face à lui-même, aux autres et à Dieu, il écrit, c'est-à-dire qu'il tient quotidiennement son *Journal*, où il esquisse plusieurs projets de livres dévoilant l'ampleur et la persistance de son désir d'écriture, il entretient une correspondance régulière et il écrit de nombreux poèmes, réunis sous le titre « Poèmes retrouvés » dans les *Œuvres complètes*. Pourtant, il ne publie qu'un

⁴³¹ Anne Élane Cliche, « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », *op. cit.*, p. 244.

⁴³² *J*, p. 320.

⁴³³ Karim Larose, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 153; l'auteur souligne.

⁴³⁴ Jusqu'aux trois dernières années de sa vie, où il s'enferme dans un mutisme épistolaire et cesse toute activité scripturaire. Sa toute dernière lettre, datée du 21 août 1943 et adressée à Robert Élie, se résume aux cinq mots suivants : « Ne venez pas me voir. » (*LA*, p. 489) Deux mois plus tard, le poète décède au manoir familial, situé à Saint-Catherine-de-Fossambault.

seul livre, petite plaquette de poèmes qu'il s'empresse de dénigrer alors qu'elle est à peine sortie des presses, et qu'il ira même jusqu'à retirer complètement des librairies; « je vous envoie ma plaquette de vers [*Regards et jeux dans l'espace*] », écrit le poète dans l'une des lettres qu'il adresse à Jean Bélanger en 1939, « malgré son imperfection et peut-être son insignifiance complète » (*LA*, p. 333), ajoute-t-il, convainquant d'ores et déjà son futur lecteur de la petitesse de l'acte créateur auparavant commis. Pudeur extrême ou fausse modestie? Ne sont-ils pas, à vrai dire, les deux côtés d'une même médaille, « les deux versants du même orgueil » (*BL*, p. 242), dirait Pierre Perrault? Cette humilité orgueilleuse caractéristique du discours garnélien, cette volonté qu'a le sujet de *ne pas vouloir* reconnaître et assumer ce qu'il engendre poétiquement constitue le nœud de son plus grand problème éthique et spirituel, celui de la place, du lieu qu'occupe sa parole par rapport à celle du Créateur. Comment assumer la part d'invention que suppose son rôle d'écrivain sans faire ombrage à la Création première? Voilà une question avec laquelle le poète se débat sans cesse dans son œuvre, s'octroyant de ce fait une grandeur qu'il s'empresse dès lors de nier. « C'est cela qui ne va pas », écrit d'ailleurs Garneau dans son *Journal*, « faire ma vie avec mon art, mon esprit. C'est me condamner à crever d'inanition [...] Faire de moi-même l'objet de ma connaissance. Faire de ma connaissance le but de ma vie. Tout cela est parfaitement ridicule. » (*J*, p. 320) D'emblée, ce passage invalide toute prétention de l'artiste à prendre au sérieux et à assumer l'authenticité de son regard et de sa posture auctoriale – « parfaitement ridicule[s] », *in-signifiants*. Rappelons-nous, ici, la parole d'Hervé Bouchard qui affirme que la reconnaissance du rôle de sa vie passe « par cette histoire, toujours la même, de vivre dignement malgré l'insignifiance de sa condition, de vivre pareil et de parler pareil bien que ce soit pour rien⁴³⁵ ». Chez Garneau, cette insignifiance affirmée se fait à la fois le gage d'un salut et d'une misère; si son abnégation le sauve aux yeux de Dieu en le préservant, suppose-t-il, d'une « idolâtrie haineuse » (*LA*, p. 327) de lui-même et de son œuvre, elle empêche également l'assomption de quelque autorité auctoriale que ce soit, plaçant ainsi l'artiste, nous le verrons sous peu, dans une situation de dette impayable envers le Créateur premier.

⁴³⁵ Hervé Bouchard, « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 29 mai 2015.

Garneau reconnaît la « cruciale importance de la technique comme libération des formes » (*J*, p. 207), c'est-à-dire comme moyen d'atteindre une maîtrise du matériau de composition permettant à l'acte créateur de se déployer dans toute sa puissance signifiante, d'acquérir, autrement dit, les moyens de ses ambitions. « Est-ce que toutes les ressources de la langue sont définies dans les formes classiques et ne reste-t-il là rien à inventer? », se demande-t-il dans un autre texte tiré des « Varia » et intitulé « [On ne fait vraiment usage] » (*Œ*, p. 734), révélant ainsi la crainte qu'il a de ne pas trouver en lui-même les moyens nécessaires pour revitaliser la langue de manière novatrice⁴³⁶. Le poète donnera une réponse éclatante à cette interrogation à travers le surgissement d'une poésie en vers libres⁴³⁷, engageant de ce fait, comme le montre bien Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, les prémisses d'une modernité poétique québécoise, alors que l'infinie nouveauté du rythme de ses vers – cassés, brisés – arrive à faire entendre, selon l'essayiste, « le pas titubant, heurté, sec, de l'esprit moderne, son angoisse métaphysique étrangère au vague-à-l'âme⁴³⁸ » romantique. C'est dire que Garneau réussit à écrire en « français d'une façon particulière, et non pas classique comme fut Racine, mais avec d'autres choses à dire et le besoin pour les

⁴³⁶ « Et je ne crois pas qu'il me serait salutaire d'attendre, pour créer, de posséder assez l'instrument classique pour le pouvoir employer sincèrement, d'une façon vivante, et sans être entraîné par la solidité de sa structure, le remplissant inadéquatement. C'est là que je sens le danger » (*Œ*, p. 734), écrit encore Garneau, reconnaissant ainsi les écueils d'un art qui ne s'en tiendrait qu'à imiter et recréer – remplir – les formes classiques.

⁴³⁷ Saint-Denys Garneau, on le sait, a été l'un des premiers poètes québécois – à la suite de Jean-Aubert Loranger et Simone Routhier – à sortir du carcan de la versification classique française pour entrer dans le territoire du vers libre, c'est-à-dire du vers non rythmé par un nombre de pieds régulier. Il a aussi été l'un des premiers à faire appel au registre parlé au cœur de ses poèmes – « Voudrait-il pas s'envoler » (*Œ*, p. 34), par exemple –, audace qui, aux yeux de certains critiques conservateurs des années trente – dont Mgr Camille Roy, entre autres –, se révèle inacceptable. Ainsi le qualifie-t-on de poète moyen, inaccompli, inapte à produire une œuvre de qualité. Pourtant, « [la] résistance de la poésie de Garneau à la mélodie accrocheuse [de la versification classique], son prosaïsme parfois lourd et gênant est, me semble-t-il », écrit Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, « le signe le plus sûr de sa grandeur et explique sa situation à la fois indispensable et tendue par rapport à la tradition québécoise moderne [...] La force de Garneau est de rencontrer la discordance et l'hétérogénéité au sein même d'une théorie de l'harmonie, de l'ordre et d'une pensée religieuse. Car en faisant de la forme une fonction du sujet ontologique, il est déjà en voie de découvrir que le sujet, c'est-à-dire lui-même, est moins substance que *désir* de substance et de plénitude », ajoute-t-il à cette lecture de l'esthétique garnélienne à laquelle nous souscrivons (Pierre Nepveu, « La prose du poème », *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, p. 28 et 31; l'auteur souligne).

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 29.

dire d'une autre forme » (*Œ*, p. 734). Il peut, grâce à la ruse de la versification libre, avancer *tel un étranger dans sa propre langue*⁴³⁹, c'est-à-dire parler comme personne avant lui ne l'a fait. Sa préoccupation majeure se situe en effet dans l'idée d'un élan, d'un geste créateur sans cesse renouvelé. « Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise / Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste / Immanquablement je m'endors et j'y meurs⁴⁴⁰ » (« C'est là sans appui », *Œ*, p. 9), écrit-il d'ailleurs en ouverture de *Regards et jeux dans l'espace*, laissant ainsi transparaître l'importance qu'il accorde aux « formes comme libération de la forme » (*J*, p. 207), c'est-à-dire à la nécessité, pour l'artiste, de constamment aspirer à de nouvelles propositions formelles afin que l'art, jamais, ne se réifie ou devienne un procédé purement mimétique : « l'élaboration artistique n'est pas réduite à rendre seulement ce que l'homme voit, ce que l'homme a », déclare Garneau à ce sujet, « mais a par-dessus tout le sens d'une

⁴³⁹ Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari disent de l'écrivain mineur qu'il est celui qui sait « [c]omment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 35), c'est-à-dire comment conserver un sentiment d'étrangeté face à elle, rapport lui permettant de reconnaître ses discours réifiés et ses lieux communs, et de l'en déterritorialiser au cours du « procès » de l'écriture. Pour une réflexion à savoir si l'œuvre garnélienne fait partie d'une littérature que l'on pourrait qualifier de « mineure », se référer à l'introduction de l'ouvrage de Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, où, sceptique, elle écrit que « la part proprement politique, voire "révolutionnaire" de la littérature mineure telle que la présentent les deux penseurs [lui] paraît difficile à déduire de la poétique mineure qu'ils décrivent. Il n'est pas du tout évident de saisir en quoi la phrase [...] garnélienne relèverait véritablement d'un "agencement collectif d'énonciation", en quoi la tension vers l'anonymat propre à un certain dépouillement langagier participerait du "branchement de l'individuel sur le politique" ou d'une "solidarité active" exprimant une autre "communauté potentielle" comme le voudraient Deleuze et Guattari » (Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, op. cit., p. 24). Nous dirons pour notre part que Deleuze et Guattari affirment que la littérature mineure, d'abord et avant tout, « commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 51), rappelant de ce fait que tout usage mineur – ou intensif – de la langue se pose d'emblée comme une énigme à déchiffrer où nul ne peut donc saisir ou prévoir de manière programmatique les engendremens et configurations politiques qui découleront de sa mise en circulation.

⁴⁴⁰ Le nécessaire mouvement servant à contrer ce « fauteuil où l'on reste » demeure, chez Garneau, d'ordre purement esthétique, lui pour qui tout déplacement réel d'envergure, tout voyage fait pour rencontrer le monde, s'avère insupportable. S'il effectue, en 1935, un court et agréable séjour à l'île d'Orléans avec Robert Élie, son périple européen de 1936 s'avère une catastrophe, « un cauchemar à quoi [il] n'[a] pas le courage de [s]e livrer » (*LA*, p. 275-276), un « supplice » (*LA*, p. 282) ayant épuisé ses forces vitales. Il reviendra de cette épopée « hébété, pulvérisé » (*LA*, p. 276), et ne tentera plus, dès lors, de déplacement majeur.

découverte de l'univers, le sens d'une acquisition [...] par quoi l'intelligence acquiert de nouvelles perfections, c'est-à-dire de nouvelles connaissances » (*J*, p. 153), ajoute-t-il.

Qu'est-ce à dire, sinon que l'écrivain accorde à la parole poétique une réelle *puissance* de révélation, porteuse de savoirs inédits. Plus qu'une proposition esthétique cherchant à rendre compte de « ce que l'homme voit, ce que l'homme a », le poème *agit* dans le monde, le performe jusqu'à nantir l'intelligence humaine de « nouvelles connaissances ». Comment, dès lors, soutenir cette performativité accordée à la parole poétique et en assumer la puissance? Comment, surtout, se prémunir contre le péché d'orgueil qui consisterait à croire que cette puissance se trouve *dans* le poète, qu'elle provient de lui? La réponse de Garneau à ces interrogations s'articule d'abord autour du *choix* comme critère de validation garantissant l'authenticité de toute composition esthétique. Comme le laisse entendre le passage suivant du *Journal*, la valeur du poème provient en effet du choix analogique effectué par le poète entre différentes images, choix révélant de ce fait la pureté et l'authenticité de sa vision :

La sélection est l'une des choses qui distingue l'art de la vie. Le choix est à la base de l'art. Tout est dans le principe de ce choix. C'est par le principe du choix que l'art atteint à la poésie. C'est-à-dire par *l'exigence de la vision* qu'il s'agit de rendre sensible. C'est la qualité, la pureté de cette vision qui est poésie; ce qui est capté par-delà les choses, les éléments vivants. Un choix peut être mal fait, fait imparfaitement, rendre imparfaitement une évidence poétique. Une œuvre peut ainsi être profondément poétique et d'un art imparfait. (*J*, p. 152; nous soulignons)

Dans son ouvrage intitulé *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, l'essayiste Roland Bourneuf remarque que les précédentes affirmations du *Journal* s'appuient sans l'ombre d'un doute sur la pensée du philosophe néothomiste Jacques Maritain – penseur ayant grandement influencé, on le sait, les discours esthétique et catholique de Garneau⁴⁴¹.

⁴⁴¹ Lorsqu'il vient à Montréal en 1934 pour donner une série de conférences auxquelles Garneau assiste assidûment, Maritain se fait le « promoteur d'un renouveau catholique par la restauration de l'intelligence » (Yvan Lamonde, « *La Relève (1934-1939) : Maritain et la crise spirituelle des années 1930* », *op. cit.*, p. 154), c'est-à-dire par la réhabilitation de la notion de personne telle que définie par la théologie médiévale. Ainsi la personne, pour Maritain, se présente-t-elle comme un « univers de nature spirituelle doué de liberté de choix constituant un tout indépendant en face du monde » (*ibid.*, p. 159). En faisant une grande part à l'autoréflexivité et à la subjectivité, cette conception de la spiritualité catholique demande à chacun de rencontrer la singulière responsabilité de sa foi, donc d'y réfléchir et de définir les termes de celle-ci. Ainsi l'idée de la responsabilité influence-t-elle également

Dans son ouvrage *Art et scolastique*, le penseur français affirme en effet que « l'art commence avec l'intelligence et la volonté de choix. Le jaillissement spontané des images, sans lequel il n'est pas de poésie, précède et nourrit l'opération du poète⁴⁴² », qui consiste dès lors à choisir avec justesse ce qui, de ce « jaillissement spontané », entrera dans la composition artistique, toujours inscrite sous l'égide d'une Création première, celle du monde proféré par Dieu. « L'art a tendance au panthéisme ou au polythéisme » (*J*, p. 55), écrit d'ailleurs Garneau dans son *Journal*, c'est-à-dire à l'idolâtrie – du sentiment, chez les romantiques, ou de la forme, chez les surréalistes, par exemple. Pour le poète québécois, il est possible de se détourner de cette voie profanatrice en considérant plutôt l'acte créateur comme l'« une des formes humaines suprêmes de la liberté [...] [dans la mesure où] il est un transcendantal » (*J*, p. 137) :

Son rôle [à l'art] est d'établir un ordre intelligible entre les choses, de saisir les rapports secrets entre les choses et [de] rendre intelligible cette immatérielle harmonie. La vérité de l'art est relative à cet ordre et non aux choses ordonnées [...] Tout pour elle est dans la vision de l'harmonie, qui est chose spirituelle [...] (*J*, p. 137)

Ainsi y a-t-il un ordre « secre[t] » à voir « entre les choses » du monde, harmonie – vérité – dont l'artiste se doit de rendre compte à travers le geste créateur découlant des choix qu'il fait – ce serait, selon Garneau, l'impératif du rôle de sa vie. La responsabilité du choix dont font ici état Maritain et Garneau n'incombe de ce fait qu'à l'artiste lui-même, qui effectue une « sélection » de mots, de textures ou d'harmoniques – c'est selon – lui permettant de *rendre* le mieux possible « l'exigence de la vision » dont il est le dépositaire.

Suivant cette logique, il est donc impossible que le poète se réfugie derrière l'exercice de la seule recherche formelle, puisque de la réalisation même de son œuvre découle une responsabilité métaphysique, celle de « rendre intelligible [l']immatérielle harmonie » du monde, tâche demandant de faire se joindre deux systèmes différents, celui de la matière et

la vision de l'art du penseur français alors qu'il base l'essence de l'activité créatrice sur la question d'un choix effectué ou non par l'artiste.

⁴⁴² Jacques Maritain, *Art et scolastique*, cité dans Roland Bourneuf, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres canadiennes », 1969, p. 150.

celui de langue. Car l'ordre du monde et l'ordre du langage ne répondant pas, on le sait, aux mêmes lois, il est du « devoir » (*Œ*, p. 932) du poète que de soumettre le monde à sa vision à travers la forme du poème; c'est là que se situe, chez Garneau, l'exigence poétique, à la jonction entre « [l']immatérielle harmonie » du monde et la matérialité du signifiant, rencontre advenant au cœur du regard de l'artiste. « Car le poète n'est pas un homme qui voit différemment, anormalement », écrit-il à André Laurendeau en 1936, « mais qui voit plus » (*Œ*, p. 943), ajoute-t-il, insistant de ce fait sur un *surplus* de réalité – uniquement – accessible au regard de l'artiste. C'est un élu, en quelque sorte, un prophète capable de témoigner du souffle créateur de Dieu – sa *ruah*⁴⁴³ –, de l'ordre mystérieux de la Création du monde, « de ce “plus” qui tend vers l'ordonnateur de toutes choses⁴⁴⁴ », c'est-à-dire le Créateur premier. Dès lors, si l'on suit la pensée garnélienne, la sincérité et la transparence du poète envers « l'exigence de sa vision » s'avèrent incontournables s'il ne veut pas trahir – ou *mal dire* – la complexité et la grandeur de l'Œuvre dont il est le témoin privilégié; celui qui en « voit plus ».

Dans l'optique de Saint-Denys Garneau, la posture du poète, influencée par la philosophie néothomiste, requiert une nécessaire authenticité impliquant d'envisager l'acte créateur comme un processus pleinement conscient au centre duquel l'écrivain, tout à fait libre du choix⁴⁴⁵ de ses « jeux » avec et sur les mots, exerce un plein contrôle sur le matériau langagier avec lequel il travaille. Cette souveraineté de l'artiste par rapport au matériau de composition de son œuvre fait dire à la chercheuse portugaise Laura Fraga De Almeida Sampaio, dans son ouvrage intitulé *L'intuition dans la philosophie de Jacques Maritain*, que

[d]ans ce libre pouvoir créateur du poète, Maritain découvre une analogie avec le pouvoir créateur de Dieu lui-même, « le Premier Poète ». L'idée créatrice de Dieu n'est en rien

⁴⁴³ Voir chapitre I, « La veuve appelée : un théâtre du corps pour la parole des morts », p. 76.

⁴⁴⁴ Roland Bourneuf, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, op. cit., p. 164.

⁴⁴⁵ « Chez l'artisan, le pouvoir créateur de l'esprit humain est pour ainsi dire lié à un but particulier, puisqu'il vise la satisfaction d'un besoin déterminé. Chez l'artiste, nous l'avons vu, ce pouvoir est complètement libre, car il tend uniquement à engendrer en beauté, valeur transcendante, qui lui offre le choix d'une infinité de réalisations possibles. » (Laura Fraga De Almeida Sampaio, *L'intuition dans la philosophie de Jacques Maritain*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 1963, p. 145).

déterminée par les choses du fait même qu'il les crée. Ainsi, les choses créées n'expriment rien d'autre que le Créateur lui-même; elles sont des « ressemblances déficientes » [...] de l'essence divine⁴⁴⁶.

Ainsi, chez Maritain, l'acte créateur du poète est-il analogue à celui du Créateur, tout en lui étant irréductiblement subordonné – « les choses créées n'exprim[ant] rien d'autre que le Créateur lui-même ». C'est dire que le poème n'a nulle obligation de rendre visible le mouvement ultime qu'est celui de la Création, nul besoin de *parler de lui*, puisque l'évidence même de sa forme en est à la fois l'expression et la conséquence – la « “ressemblanc[e] déficient[e]” [...] de l'essence divine ». Garneau ne pourrait être plus clair quant à son adhésion⁴⁴⁷ à cette conception de l'art alors qu'il écrit, toujours dans sa lettre à André Laurendeau, que le poète « a la vocation de donner un nom, une forme intelligible, à toutes choses qui par elles-mêmes sont sans nom. Et par là il “imite Dieu”, il devient image, lui aussi, de Dieu, par son métier; car Dieu a nommé toutes choses en lui-même, c'est-à-dire qu'il les connaît » (*CE*, p. 942). Ainsi le poète, selon Garneau, a-t-il la « vocation », à l'instar de ce Dieu qu'il imite et duquel il n'est et ne sera toujours que « l'image », de « donner un

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Dans son ouvrage intitulé *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, l'essayiste Michel Biron montre toutefois que, contrairement à Garneau, « Maritain n'a jamais admis l'importance de la technique dans la poésie moderne, déplorant de ne voir partout que le désir de se faire poète, non de faire des poèmes. La trop grande conscience du poète s'accompagne, selon lui, d'un déficit de méthode, et surtout d'une perte d'humilité » (Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 59-60). Ainsi le philosophe français se méfie-t-il, entre autres, de Baudelaire, poète très estimé par Garneau. « Comment [ce dernier] a-t-il pu lire et tenter de comprendre *Art et scolastique*, tout en laissant tomber les mises en garde de Maritain à l'endroit de la poésie moderne? », demande encore Biron; « On pourrait répondre, de façon très générale, que le propre d'une culture périphérique n'est pas tant de devoir emprunter ses modèles que d'assumer la liberté de combiner ceux-ci autrement que selon leur configuration d'origine, quitte à mettre ensemble ce qui, ailleurs, était séparé, voire incompatible. Mais il y a une explication plus spécifique au cas examiné, qui tient au fait que tout le discours de *La Relève* [intimement lié à celui de Garneau] tend à atténuer les conflits constitutifs de la modernité » (*ibid.*, p. 57), ajoute-t-il, mettant ainsi en lumière la manière dont Garneau a pu faire se côtoyer, au sein de sa position littéraire – excentrée, « périphérique », soumise aux lois de l'amitié plus qu'à celles de l'institution; liminaire donc plus libre, selon la thèse de Biron, des carcans institutionnels –, poésie moderne et philosophie néothomiste. Toutefois, un doute provenant des propos de Maritain teinte tout de même l'esprit du poète alors qu'il se reproche de vouloir n'être un poète que pour les apparences, comme en témoigne cet extrait du *Journal* dans lequel il s'admoneste à propos de cette envie qu'il juge inadéquate : « Tout cela relève purement d'une concupiscence d'écrire, de l'envie d'être poète, capable ou pas capable. » (*J*, p. 273)

Quand on a cet élan pour éclater dans l’Au-delà.

Mais on apprend que la terre n’est pas plate
 Mais une sphère et que le centre n’est pas au milieu
 Mais au centre
 Et l’on apprend la longueur du rayon ce chemin
trop parcouru

Et l’on connaît bientôt la surface
 Du globe tout mesuré arpenté vieux sentier
 Tout battu

Alors la pauvre tâche
 De pousser le périmètre à sa limite
 Dans l’espoir à la surface du globe d’une fissure
 Dans l’espoir et d’un éclatement des bornes
 Par quoi retrouver libre l’air et la lumière.

Hélas tantôt désespoir
 L’élan de l’entier rayon devenu
 Ce point mort sur la surface.

Tel un homme
 Sur le chemin trop court par la crainte du port
 Raccourcit l’enjambée et s’attarde à venir
 Il me faut devenir subtil
 Afin de, divisant à l’infini l’infime distance
 De la corde à l’arc,
 Créer par ingéniosité un espace analogue à l’Au-delà

Et trouver dans ce réduit matière
 Pour vivre et l’art. (*Œ*, p. 26-27)

Ce poème se divise en deux temps, deux états du sujet écrivain qui nous semblent représenter deux conceptions du geste poétique. Tout d’abord, le sujet d’avant, d’« autrefois », évoque un « âge mythique⁴⁵⁰ » où le poète démiurge, poète « soleil » placé au centre de sa cosmogonie – « à l’entour l’espace illimité » –, croit « fai[re] des poèmes » pouvant contenir, *tout-le-monde*, « tout le rayon / Du centre à la périphérie », « comme s’il n’y avait pas de périphérie », comme s’il n’y avait aucune limite, aucune résistance venant brimer, ralentir ou détourner l’élan créateur de l’artiste tout-puissant suivant une trajectoire bien définie. Acquéran ainsi un élan inouï, grisé par cette « prodigieuse vitesse de bolide » que lui procure l’ampleur et la souveraineté de son expression poétique, quel obstacle peut bien le retenir,

⁴⁵⁰ Michel Biron, *L’absence du maître*, op. cit., p. 86.

« quelle attraction centrale peut alors [l']empêcher » d'aller « éclater dans l'Au-delà », d'aller rejoindre cet ultime espace et d'en devenir le centre? Le geste créateur se réclame ici d'une puissance irrésistible et attrayante, celle permettant non seulement d'envisager et de tendre vers la transcendance que suppose l'existence d'un Au-delà, mais bien de s'y frotter physiquement; d'en faire l'épreuve afin de le rejoindre.

« Arrive alors la chute qu'entraîne la connaissance du monde, au sens géométrique du terme⁴⁵¹ »; « [m]ais on apprend que la terre n'est pas plate », déclare le sujet du second temps du poème, celui du temps présent, témoignant ainsi d'un apprentissage lui ayant révélé que les circonvolutions et les chemins auparavant créés n'étaient pas aussi *neufs*, pas aussi originaux qu'il le croyait – « [e]t l'on apprend la longueur du rayon ce chemin trop parcouru », reconnaît-il. « Désenchantement moderne⁴⁵² », leçon d'humilité pour le naïf poète d'« autrefois » s'étant cru démiurge d'un monde et d'un langage lui appartenant en propre. Le travail poétique, dès lors, change à la fois de nature et de registre. Alors qu'il permettait auparavant de percer le « dôme d[u] firmament » en transcendant l'univers terrestre afin de tendre vers son Au-delà, voilà qu'il devient cette « pauvre tâche » qu'est celle de « pousser le périmètre à sa limite », c'est-à-dire d'arpenter le territoire déjà connu – cartographié – qu'est celui de notre monde. Moins une volonté de puissance qu'un moyen de parcourir à nouveau – et de manière originale – ce « globe tout mesuré inspecté arpenté », l'expression poétique, désormais, cherche la « fissure », l'anfractuosité dans la matière « par quoi retrouver l'air libre et la lumière » dans l'espoir d'un point de vue nouveau, d'une vision qui permettrait « un éclatement des bornes » déjà connues. C'est que le monde, « [...] vieux sentier / [t]out battu », a déjà été parlé, évoqué, expliqué, dit et redit, et ce, en un nombre incommensurable d'occurrences. Comment, dès lors, fonder une parole qui soit authentique sans emprunter aux mots des autres ou s'instaurer soi-même en tant que poète démiurge? Partant d'une puissance macrocosmique – capable d'outrepasser la périphérie, c'est-à-dire de ne reconnaître aucune limite à son déploiement –, le geste poétique, au fil du poème « Autrefois », se transforme en un acte plus humble, plus « subtil », qui s'ingénie plutôt à dire le monde dans toute la

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

complexité de ses replis et la multiplicité de ses correspondances. En ce sens, le sujet écrivain, au fil des vers, témoigne d'un changement de tactique, de ruse poétique; au lieu de « jaillir tout au long du rayon » et d'ainsi tenter d'englober d'un seul geste créateur l'entièreté du monde, le voilà maintenant qui « divis[e] à l'infini l'infime distance / [d]e la corde à l'arc » afin de « créer par ingéniosité un espace analogue à l'Au-delà », c'est-à-dire une expression poétique évoquant, dévoilant l'existence d'une transcendance divine à travers l'exercice analogique plutôt que de tenter de la rejoindre. Au lieu de procéder par gestes exponentiels, filant le long d'une ligne où n'advient aucune résistance, voilà que le sujet écrivain s'attarde à diviser le monde de manière fractale⁴⁵³ afin de l'appréhender avec davantage d'attention et de sobriété, et peut-être « trouver dans ce réduit de matière / Pour vivre et l'art », c'est-à-dire une manière d'assumer sa posture de poète.

La lecture de ce poème – cheminement linéaire de l'évolution de la parole poétique cherchant à fonder, dans un mouvement similaire quoique subordonné à celui du Créateur, un « espace analogue à l'Au-delà » –, semble définir la posture et le rôle de l'artiste avec clarté, l'inscrivant au cœur d'une sagesse acquise au fil du temps de l'expérience. Mais si le texte met en scène un sujet espérant trouver, dans le « réduit de matière » qu'est le poème, de quoi endosser son acte créateur, rien n'est si simple pour le sujet garnélien des textes en prose, placé devant la nécessité d'assumer concrètement la puissance de sa parole poétique et des choix langagiers qui signent sa singularité, tâche qu'il peine à accomplir. Parvenue ici, nous ne ferons pas l'erreur de croire ces choix absolument rationnels et logiques pour Saint-Denys Garneau, car la « raison en elle-même n'est pas un critère d'harmonie [...] son domaine est d'ordre logique, et la poser en maîtresse dans le domaine de l'harmonie, c'est outrepasser ses droits » (*J*, p. 139), admet-il à cet égard. Affirmant cela, le poète se doute bien que l'esthétique propre à un artiste – l'essence de sa *vision* – repose sur « un ensemble de principes *conscients ou non* » (*J*, p. 157; nous soulignons), et c'est bien là un assujettissement

⁴⁵³ « Afin de, divisant à l'infini l'infime espace / De la corde à l'arc »; prenant en considération ce ressort de l'infime, il nous semble adéquat d'évoquer les figures fractales du mathématicien franco-américain Benoît Mandelbrot (1924-2010), scientifique ayant démontré que certaines distances peuvent être recoupées à l'infini, dévoilant à chaque niveau une structure similaire – analogue – à la précédente.

mettant toute sa pensée poétique en porte à faux, car l'écrivain, qu'il le reconnaisse ou non, doit composer avec la médiation et l'altérité de la langue, fait qui évince l'idée d'un plein contrôle sur son matériau de composition et d'une adéquation de celui-ci avec la matière du monde et la chair du poète. Dans une lettre de 1936 destinée à Robert Élie, Garneau, résistant à admettre l'irréductible distance existant entre le monde et les mots, évoque l'idée fantasmatique d'un langage idéal, absolument collé aux choses du réel :

Et je me disais qu'il y a dans la langue humaine un mot pour chacune des choses, le mot arbre qui est la parole de l'arbre pour dire ce qu'il est, et le mot sève [...] Mais ces mots-là sont vidés à force qu'on leur passe dessus. Mais ces mots-là, si l'on pouvait leur rendre leur sens, les rendre à leur réalité à laquelle ils sont dus! Il faudrait trouver un petit nombre de mots simples, de mots racinés, saturés de l'être des choses, des mots premiers comme à peine sortis des choses; trouver ces mots et les vivre, vivre toute leur plénitude. Avec cela faire un poème : ce poème serait vrai. (*LA*, p. 227)

Le poète, ici, s'insurge contre l'usure des mots – « vidés à force qu'on leur passe dessus » – qui, selon ses dires, retire leur authenticité et leur signification aux choses plutôt qu'elle ne leur en confère. Ainsi affirme-t-il vouloir « rendre leur sens » aux mots, les extirper de leur usage commun afin de les garder intacts, comme lavés de toute énonciation, placés hors du temps de l'expérience. Son fantasme est celui d'une langue neuve et minimale, composée d'un « petit nombre de mots simples » qui seraient « racinés, saturés de l'être des choses », collés à la réalité de leur concrétude, investis de leur *être*⁴⁵⁴. C'est un cratylisme évacuant toute médiation du monde par la langue dont il est ici question, une rencontre avec les « mots premiers comme à peine sortis des choses », comme à peine séparés d'elles, rappelant de ce fait le temps de la Genèse – catholique – du monde, celui où la profération divine forme et moule la matière; là un « poème serait vrai », affirme Garneau; là un poète pourrait réellement *dire* le réel, « trouver ces mots et [...] vivre toute leur plénitude », leur adéquation

⁴⁵⁴ N'y a-t-il pas un parallèle à établir entre la langue désirée par Garneau et le « Prologue » mystique de l'Évangile selon Jean dont les premiers versets vont comme suit : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu / Il était au commencement tourné vers Dieu / Tout fut par lui, et rien de ce qui fut ne fut sans lui / En lui était la vie et la vie était la lumière des hommes » (*TOB*, Jean 1 : 1 – 4) ? On dirait que Garneau, dans son rêve d'une langue première et totale, en parfaite adéquation avec les choses du monde qu'elle crée, cherche à rejoindre *la langue de Dieu*, celle qui lui permettrait d'atteindre une communication « directe », intime avec le divin, celle qui lui permettrait de revenir à cet état originnaire où rien n'existait sauf la toute-puissance du Verbe, qui suffisait à tirer le monde du néant – « rien de ce qui fut ne fut sans lui ».

avec les choses, en quelque sorte. Mais la loi symbolique, instance de division par excellence, n'obéit point à cette « plénitude » non entamée du monde dont Garneau souhaite si ardemment se faire le sujet et le témoin, et cela, évidemment, vient complexifier la tâche du choix esthétique par où procède sa composition poétique.

Comment, alors que n'intervient aucun critère extérieur à nos propres choix langagiers et que leur essence même nous échappe presque toujours – « je n'y suis pas maître » (*LA*, p. 217) déclare Garneau en ce sens –, s'assurer de leur valeur et de leur bien-fondé? Comment être certain qu'ils ne relèvent pas de l'imposture? Et si « un choix peut être mal fait » (*J*, p. 152), mais rendre tout de même une « évidence poétique » (*J*, p. 152), c'est que le lieu de la validation de ce choix n'est pas extérieur au sujet, mais bien ancré en lui, le posant à la fois comme créateur et comme juge. Dans une lettre qu'il écrit à Jean LeMoyne en 1937, et dans un rare élan d'optimisme, Garneau déclare qu'il considère sa « mission » artistique « comme quelque chose qu'[il a] à faire, comme un autre se dirige dans la vie politique [...] [pour] réaliser là le bien qu'il lui est donné de comprendre » (*LA*, p. 248). Ici inscrite dans un paradigme de positivité – une chose à faire qui doit être – sera – faite –, les enjeux de la démarche créatrice du poète se complexifient infiniment dès lors qu'on l'écoute se demander – ultérieurement à la lettre écrite à LeMoyne – si son existence même – la singularité de son être – et ses aspirations esthétiques ont droit d'expression :

Pourquoi mes inspirations auraient-elles droit de cité? Il faudrait qu'elles soient d'un intérêt exceptionnel : ça n'est pas le cas. Il faudrait du moins que je les croie d'un intérêt exceptionnel pour m'appliquer à les faire valoir [...] [en] m'attachant à des formes, des rythmes, est-ce que j'ai éludé la question? Ou bien est-ce que ces choses me sont à jamais étrangères, leur parole à jamais m'est-elle refusée? Cette inquiétude et curiosité de quelque chose de caché qui veut être exprimé, comme on voit au fond des yeux des bêtes, est-ce seulement un piège, un appât pour m'emmener à jouer avec ces vaines apparences sourdes et muettes, et m'épuiser et me perdre dans ce jeu? (*J*, 297-298 et 348)

L'art est-il un leurre, se demande ici le poète; serait-il une manière – sournoise – de se détourner d'une quête plus essentielle qui, chez lui, prend la forme d'un engagement religieux profond? Rappelons qu'au premier chef, Saint-Denys Garneau « cherche le point stable en [lui] où [il] pourr[a] édifier Dieu » (*J*, p. 123). En ce sens, la poésie et la recherche langagière qu'elle commande peuvent-elles être d'aucun secours dans cette quête, où ne sont-elles qu'un « piège », un « appât » servant à « épuiser [le poète] et [l]e perdre dans [l]e jeu »

illusoire de la représentation? Sera-t-il à jamais étranger à la révélation du « monde assumé en beauté » (*J*, p. 154), éloigné d'elle par l'altérité et l'arbitraire de la langue, où pourra-t-il finalement l'approcher, tendre vers elle grâce à l'expression poétique? Et si oui, qui viendra lui confirmer que ses inspirations ont bel et bien « droit de cité »? Malgré ces multiples questions, aucune réponse extérieure au poète ne peut venir calmer cette inapaisable *inquiétude*. Au cœur de la tourmente, la lutte agonistique entre le sujet et son altérité la plus radicale ne mène point à une résolution, mais bien à un risque : « L'homme doit accepter, partout, la réaction de la création, la responsabilité; c'est le risque de toute création », écrit Garneau dans son *Journal*. « Êtres seconds, soumis à un créateur et accompagnés de frères, nous devons accepter toute la création et toutes les créations » (*J*, p. 210), ajoute-t-il, insistant de ce fait sur la part de *risque* qu'implique tout acte de création, et la nécessité d'en assumer la responsabilité.

Comment être à la fois un « être second » et un créateur, voilà une question avec laquelle Garneau s'est débattu une grande partie de sa vie. « M'accepter, voilà ce que je cherche pour la n° fois », écrit-il toujours à Jean LeMoyné en 1937, même année que la parution de *Regards et jeux dans l'espace*. « Et puis dès que je sens que je vis, dès que m'apparaît un éclair de puissance, quant à moi poétique je me recherche, et par le fait même je me refuse, car alors je me préfère. » (*LA*, p. 249) Sis entre la reconnaissance de la « puissance » de sa parole poétique et l'interdit de cette reconnaissance – « et par le fait même je me refuse, car alors je me préfère » –, le poète, inéluctablement, habite la faille; « [c]'est là sans appui que je me repose » (« C'est là sans appui », *Œ*, p. 9), écrit Garneau au cours du tout premier poème du seul livre qu'il ait jamais publié; c'est là, au cœur de cette déchirure, que se trouve l'authenticité de ma vision, le grain de ma *voix* – la condition même de son existence, lisons-nous en filigrane de ce vers. Comment ne pas céder à l'orgueil de ce que l'on crée tout en assumant la responsabilité de ce que l'on engendre – le « risque de toute création »? Voilà l'une des questions fondamentales posées avec la force du désespoir par la parole

garnélienne. Et le seul moyen qu'a trouvé le poète pour soutenir ce risque⁴⁵⁵ a été de se reconnaître une dette impayable envers le Créateur et, en quelque sorte, d'y *laisser sa peau*.

L'IMPÉRATIF DE LA DETTE IMPAYABLE OU LA *PASSION* DU POÈTE

*Quand on est réduit à ses os
Assis sur ses os
couché en ses os
avec la nuit devant soi*⁴⁵⁶.

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

L'un des « Poèmes retrouvés », intitulé « [Mon dessein] », illustre et résume avec clarté les modalités et les effets du geste poétique accompli par le poète garnélien :

Mon dessein n'est pas un très bel édifice
bien vaste, solide et parfait
Mais plutôt de sortir en plein air

Il y a les plantes, l'air et les oiseaux
Il y a la lumière et ses roseaux
Il y a l'eau
Il y a dans l'eau, dans l'air et sur la terre
Toutes sortes de choses et d'animaux
Il ne s'agit pas de les nommer, il y en a trop

⁴⁵⁵ Pour sa part, Michel Biron, dans *L'absence du maître*, affirme que Garneau a pu soutenir le risque de sa création en « soustra[yant] l'écriture de sa mise en scène sociale » (Michel Biron, *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 60) afin de demeurer, comme le conseille Maritain, un « artiste inconscient de son art » (*ibid.*), échappant ainsi au péché de l'orgueil poétique. Biron montre bien, toutefois, que ce retrait n'est pas total, car « Garneau ne quitte jamais le terrain de la littérature, mais [...] soumet celle-ci à une stricte logique épistolaire suivant laquelle les textes circulent de main à main plutôt que dans une sphère impersonnelle [...], indiquant même à ses confidents qu'il pourrait toujours recommencer à écrire un jour » (*ibid.*, p. 76), et insistant, à travers cette ambiguïté toujours reconduite, sur la persistance du désir d'écriture qui l'anime. C'est cette persévérance dans l'écriture, cette résistance à ce qui intime au poète de se taire qu'il nous importe de prendre en compte et d'examiner.

⁴⁵⁶ « [Quand on est réduit à ses os] », *Poèmes retrouvés*, *Œ*, p. 173.

Mais chacun sait qu'il y en a tant et plus
 Et que chacun est différent, unique
 On n'a pas vu deux fois le même rayon
 Tomber de la même façon dans la même eau
 De la fontaine

Chacun est unique et seul

Moi j'en prends un ici
 J'en prends un là
 Et je les mets ensemble pour qu'ils se tiennent compagnie

Ce n'est pas la fin de la nuit,
 Ça n'est pas la fin du monde!
 C'est moi. (*CE*, p. 195)

Garneau, ici, tente de mettre en scène le fonctionnement propre à son écriture, processus consistant essentiellement à mettre les choses du monde en relation afin qu'apparaissent entre elles des rapports inédits. L'enjeu réside dans l'exploration de l'infinie richesse de la langue et de sa puissance d'invention, car il ne s'agit pas uniquement de nommer les choses – « il y en a trop » –, mais bien de procéder à leur rapprochement analogique – « j'en prends un ici / [j]'en prends un là » – afin de soumettre l'ordre du monde à l'ordre du langage, et ainsi déployer la singularité et l'authenticité du regard de l'artiste qui, « unique et seul », ne voit pas « deux fois le même rayon / [t]omber de la même façon dans la même eau ». Le poète ne tient pas à construire un « édifice » inébranlable, « solide et parfait », un monument esthétique durable et imposant; il souhaite seulement « sortir en plein air » et poursuivre sa quête exploratoire du réel. Ce n'est rien pour révolutionner le monde, rien pour le transfigurer complètement – « [c]e n'est pas la fin de la nuit / [ç]a n'est pas la fin du monde! », écrit-il. C'est simplement le rôle de sa vie – « c'est moi » – semble nous dire Garneau dans ce poème, explicitant ainsi de manière claire et non équivoque son « dessein » et ses ambitions artistiques. Mais il ne suffit pas de nommer le rôle de sa vie pour que celui-ci advienne et s'accomplisse; encore faut-il pouvoir l'assumer et le soutenir face à l'altérité, ce qui, on le sait, ne va pas de soi pour Garneau. « Le poète tout ce qu'il donne, il l'exprime comme lui appartenant en propre », écrit-il dans son *Journal*. « Et ce qu'il donne ainsi, s'il ne le possède pas en propre effectivement, il le profane » (*J*, p. 312), continue-t-il. L'écrivain pose ici les termes d'une contradiction insoluble condamnant d'emblée l'artiste à une impasse de l'expression poétique, illégitime « appropriation du don créateur » (*LA*, p. 372); « les secrets

qu'on a volés ne nous appartiennent pas » (*J*, p. 312), déclare Garneau en ce sens, réaffirmant d'un seul coup la tenace conviction qu'il a de s'approprier quelque chose du monde à travers son acte d'écriture et sa parole poétique. Si le poète est celui qui, « imit[ant] Dieu » (*Œ*, p. 942), a pour tâche de révéler, à travers son œuvre, l'harmonie première de la Création, qu'en est-il de l'autorité de cette parole poétique? À qui, justement, *appartient-elle*?

« Comment serai-je un poète », écrit encore Garneau, « si la réalité ne m'appartient pas de droit naturel » (*J*, p. 247), si je me l'approprie, donc, de manière inadmissible? Ce sont les questions du don et de la propriété qui, ici, posent problème pour l'écrivain. Comment donner, voire *rendre* – visible, sensible; faire advenir – ce qui ne nous appartient pas « de droit naturel » sinon en l'usurpant à l'A(a)utre, prenant ici les allures d'un Dieu pourchassant inlassablement le poète de sa fureur – « car c'est moi que Dieu poursuit » (*J*, p. 315)? Cet énoncé non dénué de prétention – celle de croire que Dieu le poursuit *personnellement* – démontre bien que Garneau, en effet, se sent individuellement visé, « traqué comme un criminel » (*J*, p. 235) par son Dieu qui, « à ses trousses [...], ne veut pas de [s]on péché » (*J*, p. 314), et ne peut donc lui accorder aucune planche de salut, aucune miséricorde. « [M]on péché, c'est moi », écrit encore le poète. « Pour me rejoindre, pour me vaincre et me sauver, [Dieu] suit mes voies. Mes voies, c'est mon péché » (*J*, p. 314), ajoute-t-il. En effectuant une adéquation idéale et complète entre lui-même et le péché dont il se reconnaît coupable – « mon péché, c'est moi » –, le sujet écrivain, ici, se place dans une posture de culpabilité totale et irrémédiable où la seule porte de sortie devient celle de sa propre disparition, c'est-à-dire l'éradication du « foyer » du péché. Mais quelle est donc la teneur de la faute ayant entraîné une telle furie divine? Quel est l'ultime outrage ayant été commis par le poète? Dans son article intitulé « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », Karim Larose avance à cet égard qu'il s'agirait d'un vol, d'une fraude perpétuelle dont le poète se reconnaîtrait coupable aux yeux de Dieu :

Selon la logique de Garneau, il y aurait vol dès lors qu'au lieu de « rendre » grâce à Dieu, le poète essaie d'utiliser ses dons naturels en vue d'une « spéculation » intéressée, un profit littéraire. Un tel excès dans la culture de soi, loin d'enrichir, ne peut en fait que ruiner le legs fondamental venant de Dieu, envers qui nous sommes débiteurs. Le poète épuise ainsi

le « capital » de départ, la « mise de fonds » de Dieu, en faisant jouer la culture contre la nature, l'homme contre Dieu⁴⁵⁷.

Ainsi Saint-Denys Garneau, en poursuivant son désir d'écriture, s'endette-t-il par rapport à Dieu alors qu'il « spéculé » et tire « profit littéraire » de son art au lieu de le mettre uniquement au service de « la symphonie de la création » (*J*, p. 284) première. Ce serait là, selon Larose, l'objet spécifique du crime garnélien. « Par quel chemin de crime j'ai passé pour être à ce point coupable devant les hommes [...] et savoir que je n'ai pas droit à la vie? » (*LA*, p. 280), demande d'ailleurs Garneau à Jean LeMoynes dans l'une de ses nombreuses lettres, attestant ainsi d'une faute dont il se sait coupable et qui lui enlève jusqu'au « droit à la vie ». Mais si Karim Larose affirme que ce « *chemin de crime* » est celui de « l'orgueil poétique⁴⁵⁸ » qui, faisant « jouer la culture contre la nature » et le pouvoir créateur de l'homme contre celui de Dieu, permet à l'artiste de tirer contentement de ce qu'il crée à titre personnel, nous dirons pour notre part que l'œuvre de Saint-Denys Garneau témoigne d'une culpabilité plus profonde, sans fondement, essentielle, constitutive de la complexité du sujet garnélien, et ayant grandement à voir, selon nous, avec l'ordre symbolique du langage.

Car la dette que se reconnaît Saint-Denys Garneau, nous la connaissons et en faisons tous l'expérience à divers degrés; elle est ce qu'Anne Éline Cliche, dans son article intitulé

⁴⁵⁷ Karim Larose, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *op. cit.*, p. 147-148.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 149; l'auteur souligne. « D'après le poète lui-même, il y a eu "crime" au regard de la Loi », écrit encore Larose. « Qu'on lui *intente une poursuite*, au sens figuré, apparaît alors tout à fait naturel; d'ailleurs, c'est bien le sentiment intime du poète, dont l'œuvre en prose abonde d'allusions juridiques. On lui fait un procès, donc, mais pour quelle infraction exactement? Quelle est la nature du délit? On en connaît la teneur par nombre des passages : tous ses tourments, en fait, lui viennent du *vol* qu'il a commis. Un vol poétique, d'abord et avant tout, dû à un orgueil excessif. » (*Ibid.*, p. 150; l'auteur souligne.) Nous croyons que cette analyse, bien qu'elle soit finement tissée et mette bien en lumière le vocabulaire de l'endettement sillonnant l'œuvre de Garneau, règle un peu trop vite la question de la – profonde – culpabilité garnélienne – à la fois poétique et catholique –, qui ne fait pas que commander pénitence, mais enlève au sujet jusqu'au droit de vivre. En tentant de cerner avec précision le crime commis, en tentant de régler la question de cette culpabilité, Larose semble faire fi de la recherche et du questionnement incessants qu'a menés Garneau pour arriver à vivre avec cette culpabilité qui semble n'avoir, selon le dire même du poète, aucune cause précise, donc n'offrir aucune possibilité de *rachat* – « [p]ar quel chemin de crime j'ai passé pour être à ce point coupable devant les hommes? », demande d'ailleurs Garneau, se révélant lui-même ignorant de la teneur de la faute commise.

« Ce que nous avons oublié » et publié en 2012 au cours des manifestations étudiantes du « Printemps érable », appelle la dette symbolique :

[...] la dette symbolique renvoie à l'ordre symbolique qui est l'ordre du langage. Pour nous, humains parlants, le rapport au monde passe par la médiation du mot, de la représentation, du symbole, par le représentant d'un pacte, et nous sommes pour ainsi dire redevables de cet ordre qui fonde l'espèce. Les mots, la langue, ne nous appartiennent pas, ils nous sont transmis, et le seul fait d'en hériter nous fait appartenir à un ensemble. C'est le symbole qui fait l'humain, et non l'inverse. Cet ordre dans lequel nous entrons en naissant constitue notre environnement primordial duquel nous ne sortirons pas [...] [L]a parole humaine règle les échanges avec le monde et [...] cette parole, avant même que les lois juridiques soient instituées par les sociétés humaines, est régie par des lois syntaxiques, métaphoriques, signifiantes qui m'obligent, moi, à m'assujettir à cet ordre si je veux survivre comme humain⁴⁵⁹.

À la suite de Jacques Lacan⁴⁶⁰, Anne Éline Cliche nous rappelle donc que l'entrée du sujet dans le langage le place dans une situation de dette irrémédiable face à cet ordre dont il a hérité et qu'il se doit de retransmettre s'il « veu[t] survivre comme humain », et apprendre à parler en son propre nom. Cette dette, le sujet ne peut effectivement « la rembourser, [il] ne peut que la reconduire sans cesse⁴⁶¹ » dans la mesure où le sens est une liaison à *faire*, à créer, et non une entité à *rejoindre* – c'est là notre responsabilité d'être parlants⁴⁶²; « [l]a parole nous vient avec une exigence qui est celle de la perpétuer, de la transmettre comme un devoir de sens⁴⁶³ », écrit encore Anne Éline Cliche, nous rappelant de ce fait à l'autonomie de la

⁴⁵⁹ Anne Éline Cliche, « Ce que nous avons oublié. Lettre aux collègues et aux étudiants de l'université », *Les cahiers de lecture de L'Action nationale*, vol. 9, n° 3, été 2015, http://www.action-nationale.qc.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=501:ce-que-nous-avons-oublie&catid=54&Itemid=696, consulté le 2 juillet 2015.

⁴⁶⁰ Les propos d'Anne Éline Cliche se basent effectivement sur la lecture que fait Lacan de l'analyse freudienne de « L'Homme aux rats » (Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, 2007).

⁴⁶¹ Anne Éline Cliche, « Ce que nous avons oublié », *op. cit.*, consulté le 6 juillet 2015.

⁴⁶² « [D]evenir sujet », affirme encore Anne Éline Cliche, « c'est [...] renoncer à vouloir être comblant pour l'Autre qui, de toute façon, est de plus en plus intériorisé et irrepérable; c'est accéder au registre du désir, assumer cet impératif éthique qui consiste, comme le disait Lacan, à *ne pas céder sur son désir*, ce qui ne veut pas dire tout se permettre, mais au contraire de *ne pas répondre* à ce que je suppose être la demande de l'Autre, pour faire place à une parole inédite dont je pourrai me reconnaître responsable, et signer » (*ibid.*; l'auteure souligne).

⁴⁶³ *Ibid.*

parole *en nous* et *hors de nous*, et à la responsabilité que met en lumière cette autonomie, celle de se reconnaître, entre autres, *assujettit à et non propriétaire de* notre parole.

Ainsi la reconduction de la dette symbolique demande-t-elle au sujet de *prendre conscience* de la part d'altérité contenue dans la langue afin d'assumer sa part d'assujettissement à celle-ci, processus s'avérant insoutenable pour Garneau, qui voit là une menace d'imposture attendant à son authenticité poétique, comme en témoigne d'ailleurs avec évidence le poème retrouvé intitulé « [Parole sur ma lèvre] » :

Parole sur ma lèvre déjà tu prends ton vol,
tu n'es plus à moi

Va-t'en extérieure, puisque tu l'es déjà
ennemie,

Parmi toutes ces portes fermées.
Impuissant sur toi maintenant dès ta naissance
Je me heurterai à toi maintenant
Comme à toute chose étrangère
Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel
Comme dans une fraternelle chair qui se moule
à ma chair
Et qui épouse aussi ma forme changeante.

Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encercle
Un des barreaux pour mon étouffement. (*Œ*, p. 156-157)

L'acte d'énonciation, ici, n'est point considéré comme un moyen d'expressivité et de transmission de la singularité du sujet, mais bien comme un mouvement d'emprisonnement – « l'inéluctable qui m'encercle » – le cloisonnant « [p]armi toutes ces portes fermées ». Dès que la parole est prononcée, dès qu'elle « pren[d] son vol » et devient « extérieure » au sujet, la voilà qui se transforme, au cœur du poème, en figure « ennemie » ne se faisant le gage d'aucune liaison avec l'autre, mais plutôt celui d'un affrontement, d'un face à face sans issue avec l'Autre – « [j]e me heurterai à toi maintenant / [c]omme à toute chose étrangère » –, entraînant une souffrance et un éloignement du sujet par rapport à lui-même. C'est que ce dernier désirerait retrouver, dans la chair des mots, « un frisson fraternel » qui pourrait se « moule[r] » à sa chair propre, en épouser la « forme changeante », suivre sa métamorphose, c'est-à-dire *nommer* le sujet exactement pour ce qu'il *est* et ce qu'il *devient*. Mais Anne

Élaine Cliche, dans son ouvrage intitulé *Comédies. L'autre scène de l'écriture*, et à l'instar de *L'interprétation des rêves* de Freud⁴⁶⁴, rappelle que d'un point de vue psychanalytique, l'interprétation est « une scansion, une intervention qui vise non pas à dire le vrai sur le sujet mais à produire des effets de vérité ou des "effets de sujet", autrement dit à ouvrir des brèches dans l'articulation signifiante qui empêche le désir d'être reconnu⁴⁶⁵ ».

C'est dire que le mot, en tant que tel, n'arrive jamais à nommer le sujet, à le signifier, car celui-ci « disparaît, s'évanouit – *fading* du sujet et non terme – sous la structure signifiante⁴⁶⁶ » et imposante qu'est celle de la langue; c'est dans la manière dont le sujet s'imbrique dans l'ordre symbolique, la manière dont il y *prend son trou* et reconnaît les articulations signifiantes qui sont les siennes qu'il peut apparaître en tant que sujet parlant, représenté par les interstices – « blancs » et « sauts » – entre les mots qui structurent sa parole, et assumant ainsi, au cœur de cette reconnaissance, une irréductible distance entre sa chair et celle des mots. Mais Saint-Denys Garneau, dans le poème « [Parole sur ma lèvre] », met en scène un sujet qui souhaite plutôt établir une adéquation parfaite entre lui-même et le signifiant; devenir chair de mots afin de ne faire qu'un avec sa propre parole; être exactement nommé, – « moull[é] » – par elle.

C'est que la chair, chez le poète, a le statut paradoxal et ambigu de traîtresse *et* de sauveuse, dans la mesure où elle se fait surface d'inscription – un lieu d'expressivité –

⁴⁶⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1900], 573 p.

⁴⁶⁵ Anne Éline Cliche, *Comédies, op. cit.*, p. 101. Dans le chapitre de ce livre intitulé « La conversion de l'origine ou Le regard en dessous de l'interprétation », et portant sur Saint-Denys Garneau, Anne Éline Cliche montre bien que le sujet garnélien, inscrit dans le « leurre » (*ibid.*, p. 98) et l'imposture qu'implique pour lui la reconnaissance de sa division fondamentale, s'avère incapable de soutenir l'acte d'écriture, celui « "libérant" [le] nom (signature) imprononçable qui en est la cause. C'est à se faire le martyr de cette "imposture" que Saint-Denys Garneau reste, si l'on peut dire, en souffrance d'écriture, perdant ainsi le sens de sa comédie » (*ibid.*, p. 101), ajoute-t-elle, cernant ici avec précision le drame de la parole mis en scène par l'œuvre garnélienne.

⁴⁶⁶ Jacques Lacan, « Discours aux catholiques », *Le triomphe de la religion*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2005, p. 55; l'auteur souligne.

pouvant permettre une coïncidence avec soi ou signifier un leurre⁴⁶⁷. La chair, chez Saint-Denys Garneau, est ce qui permet de « faire figure » (*J*, p. 352), de se composer un visage qui ne livrera pas à « tous votre misère » (*J*, p. 352). Elle est un rempart empêchant l'accès direct et irrémédiable de l'autre à la sensibilité – la vulnérabilité – du sujet. Ainsi se fait-elle langage alors qu'elle peut être lue, interprétée et re-signifiée par cet A(a)utre qui, vous ayant démasqué de son regard – celui que vous croyez qu'il pose sur vous –, vous renvoie à cet « habi[t] [...] us[é] » (*J*, p. 349) qu'est votre chair vous ayant dès lors trahi en creusant une irréductible distance entre le voir et le paraître. Dans cette optique, ce regard s'avère insupportable pour Garneau, puisqu'il lui retire l'illusion de pouvoir atteindre à une image pleine et unifiée de lui-même, échec venant immanquablement le rappeler à sa division essentielle : c'est le « moment », écrit Anne Élane Cliche, « où le sujet advient à la visibilité par et dans le regard de l'Autre par les autres. Mais cette accession au “je” visible est aussi le moment d'une séparation radicale entre l'être et le semblant. Et c'est le leurre [chez Garneau,] qui vient alors nommer la schize pourtant essentielle à la constitution du sujet⁴⁶⁸ ». Que faire, dès lors, pour se soustraire à l'imposture que suppose ce leurre sinon chercher à disparaître, à se taire – « chercher dans tous les coins de la chambre un trou de rat par où se glisser et fuir à toutes jambes⁴⁶⁹ » (*J*, p. 350)?

⁴⁶⁷ Dans l'emblématique texte du *Journal* intitulé « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous », Garneau met en scène de manière éloquente cette idée de la chair comme masque pouvant contenir ou trahir le sujet : « Par exemple, il fait un beau jour de printemps », écrit-il, « on croit croire à cette beauté du printemps et une certaine joie modèle notre face. On se réjouit secrètement de pouvoir enfin arborer sincèrement une contenance. On se promène ainsi avec sa figure au vent comme un joyeux drapeau comme disant : J'ai droit d'avoir de la joie; voyez, j'ai de la joie! Mais quelqu'un vous rencontre, peut-être seulement un passant sur la rue, et vous regarde d'un air entendu, d'un air de ne pas y croire, à votre joie (et il a raison). Sans doute une certaine inquiétu[de] restait accrochée à vos yeux malgré tout le déploiement d'illumination que vous aviez répandu sur votre figure. Alors, votre sourire se fige, tremble, un muscle de votre joue s'agite, tressaille, se crispe, et votre face n'est plus qu'un grimace horrible, un lambeau immonde que vous voudriez arracher et jeter rageusement dans une ornière. » (*J*, p. 351-352) C'est le regard de l'A(a)utre qui, ici, démasque le sujet en le ramenant à son imposture fondamentale. Nous verrons en effet que ce regard n'est rien de moins qu'une agression pour le poète de *Regards et jeux dans l'espace*, dans la mesure où il vient rompre, déchirer, l'image idéale de lui-même qu'il désire atteindre.

⁴⁶⁸ Anne Élane Cliche, *Comédies, op. cit.*, p. 98.

⁴⁶⁹ Cette image du « trou de rat », trou originaire vers lequel le sujet désire retourner afin de disparaître au cœur d'une adéquation complète avec lui-même, amène Anne Élane Cliche à

Incommunicables
Et possède ailleurs. (CE, p. 156)

La bouche du sujet, dans ce poème, est donc close, « fermée comme un coffre »; la voie de communication et d'accès à l'autre et au monde se révèle bloquée, obturée. Sa parole, « incommensurabl[e] » mais « incommunicabl[e] », ne se fait donc pas la monnaie d'échange symbolique lui permettant d'accéder au registre du désir, mais se transforme plutôt en un « trésor » figé, immobile, une idole « intim[e] » qu'il est impératif de garder cachée, au creux de soi, afin que « jamais[,] plus jamais » le regard de l'Autre ne vienne en troubler l'adéquation avec la chair. La parole, ici, n'établit et n'assure en aucun cas le lien du sujet à l'autre; elle se trouve « ailleurs de ce qui se passe ici », dans un lieu idéal situé comme *hors-le-monde*, dans le *monde en soi* qu'est le sujet dont la chair s'avère, dans ce poème, apte à « contenir⁴⁷¹ » « [d]es manières d'évidence de l'éternité qui passe ici »; « [d]es choses uniques ». Cette volonté de ne pas faire de la parole un lieu de « passage » du sens « parmi nous mortels » offre au sujet l'illusion rassurante de « possède[r] » et de contrôler pleinement ce sens en le situant hors de « l'atteinte du temps salissant », celui de l'expérience subjective et de son irréductible altérité. Le sujet du poème, ici, se rêve capable d'exercer un empire total sur le passage de la parole à travers son corps; il s' imagine capable, en quelque sorte, de se fermer la bouche et les oreilles, et de n'exister qu'à travers les mots qu'il aura lui-même choisis. Arrivée où nous en sommes, il nous est possible d'affirmer que rien de tel n'est

⁴⁷¹ Toujours dans « Le mauvais pauvre », le sujet garnélien, en opposition au sujet du poème « Silence », porte une chair qui, en plus de le trahir aux yeux de l'A(a)utre, ne peut rien contenir, rien retenir : « C'est comme un mendiant aux yeux mauvais qui interrogent, qui demandent servilement, sans fierté; vous lui offrez quelque chose et son regard s'allume de convoitise, mais sa besace est percée [...] Il vole quelque chose ici pour le porter là, mais c'est un commerce épuisant, d'autant plus qu'il en perd la moitié en chemin, qu'il est toujours à moitié vide, au moins. Il ne peut rien retenir, on le sait, c'est un pauvre irréparable. À l'heure qu'il est chacun sait qu'il est un imposteur, tous les habits sont usés, toutes les contenance. Comme on dit : il a perdu contenance. Il suffit de le regarder, il perd contenance, sa forme de toutes parts cède comme un sac de papier gonflé d'air. » (J, p. 349-350) Il est intéressant de remarquer, dans ce passage, que le manque de contenance du mauvais pauvre est toujours placé sous l'égide du regard de l'Autre – « il suffit de le regarder » – qui vient, en quelque sorte, crever, trouser la chair du sujet dès lors inapte à retenir quoi que ce soit. Ce texte autobiographique constitue en effet un saut qualitatif par rapport au « je » que suppose la rédaction du *Journal*, saut qui, comme l'écrit Anne Éline Cliche, « hauss[e] [justement] le je au registre d'un il dont le trait distinctif est qu'il s'agit d'un il vu, traqué, dévoilé jusqu'au décharnement radical par le regard de l'Autre » (Anne Éline Cliche, *Comédies, op. cit.*, p. 94).

envisageable, car c'est bel et bien la parole qui transcende et assujettit le corps, et non l'inverse. Toutefois, nous dirons que la volonté de contrôle et de cloisonnement mise en scène dans le poème « Silence » se fait ici le symptôme et la représentante d'une jouissance caractéristique au sujet garnélien, celle de s'éprouver soi-même comme être plein et unifié, comme soi indivisible – non divisé – échappant de ce fait à toute forme d'assujettissement ou de dialectique⁴⁷².

« Il y a ce méchant plaisir de se juger », écrit à cet égard Saint-Denys Garneau à Jean LeMoine en 1937, « de boucler la boucle, d'être identique à soi-même : une sorte de cercle fermé qui est comme une libre disposition de soi » (*LA*, p. 251), un moyen d'agir exactement selon les modalités de sa volonté propre. Le « méchant plaisir » dont parle Garneau se fait ici aussi le représentant de la jouissance à laquelle se livre le sujet, celle, on le sait, lui laissant croire à la possibilité d'une parfaite coïncidence avec l'image unifiée qu'il a de lui-même. Cette image lisse et idéale, inentamée par une parole que le sujet conserverait à l'intérieur de lui, à l'abri du regard de l'A(a)utre, Garneau ne la rencontrera évidemment jamais, même s'il « machine en secret des échanges [...] afin qu'un jour, transposé » (« Accompagnement », *Œ*, p. 34), il puisse enfin se rejoindre parfaitement; être identique à lui-même. Il n'est pas anodin que le fameux poème épilogue de *Regards et jeux dans l'espace*, « Accompagnement », sur lequel nous reviendrons en fin de chapitre, mette en scène cette « transposition » si désirée par le poète, car c'est effectivement à travers les ressorts du « jeu » poétique – impliquant un sujet libre de ses choix langagiers – que Garneau croit pouvoir s'envisager et se saisir de manière unifiée, « mettre [s]es pieds dans ces pas-là / et dire voilà c'est moi » (« Accompagnement », *Œ*, p. 34). Car l'écriture, dans la structure de la jouissance garnélienne, ne représente pas une instance de division, mais bien le lieu d'une possible adéquation avec soi; elle est un acte à travers lequel le sujet peut mettre en scène le rapport spéculaire et fantasmatique qu'il entretient avec la figure d'un « moi artiste » (*LA*, p. 249) idéal, *chair* d'expression qu'il se désire capable de façonner à sa manière :

⁴⁷² Dans cette optique, nous reviendrons en fin de chapitre sur le caractère agonistique des écrits prosaïques garnéliens.

C'est une mesure que, en la donnant à ce qui est informe, l'on se donne de soi-même. Et c'est en ce point que l'orgueil intervient et à sa suite se déclenchent toutes les puissances de refus et de mensonge. Coûte que coûte, au moyen de tous les artifices, tenir à cette mesure, et refuser que cette mesure soit petite. Qu'elle soit grande coûte que coûte par une prostitution à toutes les magies, jusqu'à la noire. Ne pas se contenter de la mesure qui nous est donnée, de ce qu'on est fait, mais se vouloir plus grand, se vouloir infini, ne serait-ce que par cette exaspération et ce refus, par où d'ailleurs la grenouille creva. (*LA*, p. 249)

« Ne pas se contenter » de soi, de la mesure qui nous a été imposée – des termes de notre création –, mais aspirer à quelque chose de « plus grand », voire d'« infini », de complet, voilà l'une des plus dangereuses et tenaces volontés qui animent la démarche artistique de Garneau avant qu'il n'en arrive à une méfiance et à un désintéret pour la parole poétique devenue « langue illégitime » (*LA*, p. 358). Et par où accéder à ce reflet imaginaire immense – plus grand que nature – sinon par le geste créateur, celui permettant, selon Garneau, de définir la mesure « que l'on se donne de soi », celui permettant, autrement dit, de s'engendrer soi-même à travers l'œuvre; hors de toute altérité, être son propre géniteur? C'est une image de soi insoumise à l'aliénation que suppose toute forme d'assujettissement dont rêve ici Saint-Denys Garneau; « tentation aveuglante de ne faire qu'un, sans faille et sans pli, tout un ou rien, autant dire⁴⁷³ », écrit encore Anne Éleine Cliche; tentation d'être, en quelque sorte, *un monde en soi*.

Mais si l'on suit la logique chrétienne de Garneau, n'est-ce pas outrepasser sa place de créateur que de revendiquer un auto-engendrement unifié et souverain? N'est-ce pas tomber dans l'idolâtrie que de croire en la possibilité d'un moi « infini » et inaliénable? C'est cette aspiration à un pouvoir créateur tout-puissant – qui lui aurait permis de « posséder le monde de quelque manière » (*LA*, p. 249) et de *se posséder lui-même* – que Saint-Denys Garneau n'aura pas su, n'aura pas pu soutenir face à son Dieu et aux préceptes de sa foi, y voyant là un acte de « prostitution » – irrésistible; « coûte que coûte, au moyen de tous les artifices » –, mais parfaitement blasphématoire. D'un autre côté, reconnaître et assumer sa division fondamentale face à l'altérité de la langue qu'elle suppose s'avère également inacceptable pour le poète, dont la chair, qu'il désire unifiée et adéquate à la chair des mots et du monde,

⁴⁷³ Anne Éleine Cliche, « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », *op. cit.*, p. 244.

ne pourra que se « dégonfler » (*J*, p. 350), « c[éder] comme un sac de papier gonflé d'air » (*J*, p. 350) sous la déchirure essentielle qu'opère le regard de l'Autre sur le sujet. Comment, à partir de ce double empêchement, le poète peut-il alors rencontrer l'impératif de la dette symbolique?

Nous dirons en ce sens que la monnaie d'échange avec laquelle le poète a entamé le remboursement de sa dette – infinie – a été celle de son *corps*. Véritable transaction l'ayant grugé jusqu'à « l'épine dorsale » (*J*, p. 351), jusqu'à la « cage d'os » (*Œ*, p. 33), le désir d'écriture a effectivement demandé au poète de *payer de son corps* le prix – impayable – du *poids* et de la *place* de sa parole créatrice. « Ce n'est pas une idée qu'il s'est faite. C'est une idée venue du dehors, une impression physique. Cela s'est emparé de lui comme si ça se faisait réellement » (*J*, p. 353), écrit d'ailleurs Garneau dans « Le mauvais pauvre », insistant de ce fait sur le caractère *réel*, terriblement concret et souffrant, de cet échange à la fois imaginaire et symbolique. On retrouve d'ailleurs, dans l'une des nombreuses esquisses de récits autobiographiques amorcées dans le *Journal*, la mise en scène d'un « artiste qui se croit poète » (*J*, p. 231), mais qui se fait littéralement détruire, avaler par son geste d'écriture; « à mesure que son œuvre prend une réalité, lui périclète » (*J*, p. 231), car il s'aperçoit « qu'au lieu de saisir, d'accéder à une réalité spirituelle et de communier à une émotion, ses nerfs seuls sont balancés selon un rythme, un mouvement analogue » (*J*, p. 231), échouant ainsi à rendre compte de quelque harmonie que ce soit à travers le procès de l'écriture. Le principe analogique, au cœur de cette esquisse prémonitoire, ne joue plus le rôle d'une correspondance permettant de dévoiler partiellement la complexité et la grandeur de la Création; il se fait plutôt le signe d'un subterfuge révélant l'imposture du poète inapte à rejoindre l'exigence de la vision dont il est le dépositaire.

Il n'est pas anodin que Garneau ait mis en scène un homme dévoré par son œuvre, puisque ce chemin d'avalement semble également être une voie de salut pour le poète, un moyen de rencontrer – partiellement – les termes de sa dette. Dans *La voix et l'os*, Frédérique Bernier écrit en ce sens que « de la prose au poème [garnéliens] perdue, quoique vacillante, une poétique paradoxale du salut de la parole par la dévoration, de l'incarnation par la

demander le sujet du poème, comment peut-elle être le résultat de mon être, de ma sensibilité? Entité autonome et inquiétante, l'œuvre, ici projection de l'« arrière-conscience » du poète, se tient en « face » de lui, son créateur, tout en lui étant profondément étrangère, voire hostile, « [d]ans l'avidité d'une terrible exigence de vie » relevant presque de la persécution – « [p]our se gonfler de [s]on sang ». Et pourtant, *cela ne s'arrête pas*, cela continue; « voilà le poème encore vide qui m'encercle », voilà l'exigence de l'écriture qui m'appelle et me réquisitionne encore complètement, « [m]'encercle d'une mortelle tentacule » et attend à ma vie. C'est un véritable délitement du corps de l'écrivain par le poème – « [c]haque mot comme une bouche suçante, une ventouse » – dont il est ici question. Le dernier vers, le seul à être écrit au futur simple, permet d'envisager ce qu'il en sera de l'*à-venir* du poète inscrit dans un processus d'écriture au cœur duquel il n'est pas maître chez lui, où il est, à vrai dire, *mis en danger* par l'exercice de sa discipline. Si une certitude s'impose, c'est que l'écrivain ne se défilera pas, n'abdiquera pas face à la tâche de l'écriture poétique, celle du rôle de sa vie – « [j]e nourrirai de moelle ces balancements », affirme-t-il à cet égard, je soutiendrai cette dévoration, cette lente disparition, lisons-nous en filigrane, quitte à disparaître complètement, quitte à sacrifier mon corps, à y « laisser ma peau et jusqu'au prix de mon âme incommensurable » (*J*, p. 126).

Toujours dans son *Journal*, Saint-Denys Garneau écrit que « l'artiste a pour *passion* de rendre présente, sensible, intelligible [...] cette réalité seconde, cette réalité absolue (*J*, p. 177; nous soulignons) qu'est celle de l'harmonie du monde. Comment, dès lors, ne pas penser à la Passion du Christ, ensemble des souffrances et supplices ayant accompagné la crucifixion de Jésus, messie dont le corps a été sacrifié afin de racheter les péchés du monde et garantir le salut des pécheurs aux yeux de Dieu? On retrouve, chez Saint-Denys Garneau, cette même idée d'un rachat – voire d'une rédemption – du désir d'écriture par le sacrifice du corps, et c'est bien là un épineux problème que cette *Imitation de Jésus-Christ*⁴⁷⁵, puisque

⁴⁷⁵ « [L]ivre de chevet de Garneau à partir de 1936 » (*ibid.*, p. 113), *L'imitation de Jésus-Christ*, traité catholique du XV^e siècle écrit par le moine allemand Thomas a Kempis, témoigne du renouveau spirituel porté par la « *Devotio moderna* », qui consiste en une intériorisation de la foi contre l'emprise d'un clergé décadent, et offre comme tout premier précepte celui d'« imiter Jésus-Christ et mépriser toutes les vanités du monde » (Thomas a Kempis, *L'imitation de Jésus-Christ*, traduction de F. Lamennais [1824], Paris, Seuil, coll. « Livres de vie », 1961 [1424], p. 11). En remettant au premier

seul le Christ, justement, a pu payer; là réside le lieu, la fonction de son existence, et l'essence même de son rôle de sauveur unique, de messie. Personne d'autre, en ce sens, n'a le droit de prendre sa place et de se sacrifier à mort, et cela, Garneau en est averti : « Maintenant, moi, il n'y a pas moyen de mourir », écrit-il dans son *Journal*, « je le sais, la mort n'est pas une solution, ça n'est rien, ça n'est pas possible » (*J*, p. 314), ajoute-t-il, insistant sur l'impossibilité éthique que représente pour lui le sacrifice de sa vie.

Placé hors d'une possible adéquation entre son expressivité poétique et sa chair, ou d'un sacrifice corporel qui viendrait, le temps d'un poème, rembourser sa dette, le sujet garnélien, considéré sous cet angle, ne s'avère plus qu'un corps dévoré par le langage. « C'est alors qu'entre en jeu l'étrange idée de l'épine dorsale » (*J*, p. 351), écrit Garneau dans « Le mauvais pauvre », de ce corps réduit à l'os, ce squelette « ébranché » (*J*, p. 351) qui, « dépouill[é] de [s]a chair à laquelle [il] ne peut jamais se fier » (*J*, p. 351), laisserait apparaître un sujet n'ayant plus besoin de négocier la légitimité de son existence aux yeux de qui que ce soit – « on aurait beau vous interroger des yeux pour savoir si vous avez le droit de vivre, vous n'auriez besoin de rien répondre; on n'a pas besoin de justifier ses os » (*J*, p. 353), affirme le mauvais pauvre. Ainsi délesté de sa chair traîtresse, voilà que le sujet-squelette envisage la possibilité ténue – sombre – d'un *à-venir*, lui qui sait qu'il lui est impossible de « se laisser crouler » (*J*, p. 353). L'épine dorsale devient en quelque sorte le dernier recours de son expressivité, son ascèse ultime⁴⁷⁶; l'incarnation inversée de son être qui ne peut « oublier ce quelque chose qui reste en lui dressé, qui ne se laisse pas courber [...] il ne sait pas ce que c'est. C'est la vie, c'est peut-être une espèce de loi de la vie, une loi de sa vie, une exigence verticale qu'on [n']a pas les moyens de faire taire, d'effacer » (*J*, p. 353-354), une *joie* qui ne peut s'éprouver qu'à partir de l'os, du « silence des os »

plan de la pensée l'exigence de l'ascèse et de l'abnégation de soi comme critères garants d'une foi catholique sincère, ce livre offre un intertexte certain aux contradictions et doutes vécus par Garneau face à la valeur et la légitimité de sa parole poétique.

⁴⁷⁶ Nous reprenons cette idée de l'os comme ascèse ultime du poète à Frédérique Bernier, qui, dans *La voix et l'os*, écrit que Garneau « nous laisse sur cette stricte image d'un corps porté à l'extrémité de son émaciation et dont la stricte verticalité coïnciderait enfin avec la vérité de l'être, en deviendrait la pure et simple expression silencieuse » (Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, op. cit., p. 43).

(*J*, p. 352), la « dernière expression » (*J*, p. 354) du poète, « la seule acceptable, la seule qu'on est sûr qui ne ment pas » (*J*, p. 354).

L'INACCESSIBLE JOIE

[...] *Jusqu'où nous en sommes*
Cette question nous rejoint
Et nous emplit de sa voix de désespoir
Quand est-ce que nous avons mangé notre joie
Où est-ce que nous avons mangé notre joie
*Qui est-ce qui a mangé notre joie*⁴⁷⁷ [...]
 HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU

Dans un article qu'elle intitule « Saint-Denys Garneau et le don épistolaire. La lettre du 30 décembre 1932 », Geneviève Lafrance avance que Garneau, au cours de sa correspondance, s'adonne à une activité comptable l'isolant inévitablement du reste de ses destinataires :

À force de tout estimer et de tout comparer, le destinataire parvient à conférer à sa propre lettre une valeur considérable. Cette missive se présente en effet comme une importante dépense d'énergie et de temps, denrées fort prisées par l'écrivain. Elle renferme également les précieux conseils d'un sage et le témoignage d'une amitié sans prix. En traçant ce double portrait, l'épistolier creuse une infranchissable distance entre lui-même et ses destinataires, créant ainsi une communauté épistolaire où lui seul peut donner⁴⁷⁸.

Ces affirmations ne sont pas sans faire écho à l'ouvrage de Vincent Kaufmann, intitulé *L'équivoque épistolaire*, et portant sur les correspondances littéraires, où l'auteur affirme que

⁴⁷⁷ « [Et maintenant] », *Poèmes retrouvés*, *Œ*, p. 189.

⁴⁷⁸ Geneviève Lafrance, « Saint-Denys Garneau et le don épistolaire. La lettre du 30 décembre 1932 », *Voix et Images*, vol. 23, n° 1, 1997, p. 122.

si « la lettre semble favoriser la communication et la proximité⁴⁷⁹ », il n'en est rien : « [e]n fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir⁴⁸⁰ », appuyant son propos sur le caractère de division et non de liaison régnant au sein de la correspondance de bon nombre d'écrivains, dont Baudelaire, Mallarmé, Proust et Kafka. C'est également le cas de Saint-Denys Garneau, chez qui l'envoi de missives se fait souvent sans attendre la réponse du correspondant, plaçant celui-ci dans une position de dette où échoue tout rapport dialectique équitable : « Mon cher ami », écrit-il à André Laurendeau en 1932, « [j]e te connais trop bien pour attendre des nouvelles de toi. Je n'ai jamais vu un tas de paresseux comme mes amis en fait de correspondance; il faut toujours que ce soit moi qui commence et je m'estime heureux quand je reçois une réponse » (*LA*, p. 58-59), prenant ainsi, par sa célérité et sa régularité épistolaires, le contrôle de la correspondance.

Si la configuration épistolaire garnélienne nous intéresse ici, c'est que nous croyons que la correspondance et le *Journal* ne sont pas seulement des entreprises de partage et de consignation des aléas de l'existence, mais qu'ils sont d'abord et avant tout des espaces discursifs agoniques⁴⁸¹ où le poète, même s'il interpelle constamment ses amis dans ses lettres prolixes ou qu'il dialogue avec Baudelaire et Maritain dans son *Journal*, n'a jamais

⁴⁷⁹ Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 8.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ Toujours selon le théoricien des discours polémiques Dominique Garand, rappelons que, contrairement à la logique duelle de l'espace polémique où l'affrontement aboutit inévitablement à « la primauté d'une identité sur une autre » (Dominique Garand, *États du polémique*, *op. cit.*, p. 217), l'espace conflictuel agonique implique une rencontre entre l'homme et son intériorité profonde, non comme devant être « distinguée de l'autre » (*ibid.*, p. 217) et affichée dans sa singularité, mais bien comprise dans sa séparation fondamentale d'avec celui-ci, celle signifiant la solitude ontologique de l'homme (voir chapitre II, « Le désir d'une histoire de chasse : l'appel et la réponse des loups » p. 135-142). Garneau, dans une lettre qu'il écrit à ses parents en 1940, s'exprime ainsi quant au caractère agonique de ses combats intérieurs : « Si je ne vous laisse pas connaître mes luttes, c'est que ce vous serait inutile, ce n'est pas que je n'aie pas confiance en vous, mais parce que j'ai davantage confiance en "Dieu et moi". J'ai toujours eu la ferme conviction, et cela me semble un des faits les plus désolants de ma vie, mais auquel il faut se conformer que [...] chacun lutte tout seul avec Dieu, sans que personne y puisse grand-chose. Les hommes sont considérablement hermétiques et isolés les uns des autres, dès qu'il s'agit du fond d'eux-mêmes et de leurs luttes. Dieu seul peut nous aider » (*Œ*, p. 795-796), insistant de ce fait sur une vérité qui proviendrait d'un face à face avec l'Autre plutôt qu'avec l'autre.

fait que *porter plainte*, dans une tentative, à travers cette « confrontation sourde et feutrée entre une conscience et son Dieu⁴⁸² », de soutenir la vision⁴⁸³ du monde dont il était le dépositaire et le désir d'écriture lui étant lié. L'idée de la plainte, ici, doit être considérée dans son acception deleuzienne, c'est-à-dire comme un acte d'énonciation nécessaire à soutenir quelque chose de trop grand pour le sujet de l'expérience. Dans cette optique, celui qui porte plainte ne le fait pas parce qu'il est faible ou insatisfait, mais bien parce qu'il est témoin de choses qui le dépassent. Les prophètes, par exemple, affirme Deleuze dans son *Abécédaire*⁴⁸⁴, se plaignent sans arrêt de l'élection soudaine dont ils sont l'objet. *Pourquoi Dieu m'a-t-il choisi?* se demande le prophète; *pourquoi suis-je chargé d'une telle mission, moi qui n'ai rien demandé*⁴⁸⁵?

Dans cette optique, nous pouvons envisager l'ensemble des écrits prosaïques garnéliens comme le théâtre d'une longue plainte servant à assumer et à légitimer, sans y parvenir, l'expression du désir d'écriture du poète. Lorsque Saint-Denys Garneau dit, toujours dans son *Journal*, que si « [l]e couteau du désespoir s'agite encore un coup dans [son] cœur » (*J*, p. 313), c'est qu'il ne peut « parler fraternellement comme le poète à toutes choses [...] [car il a] assez de sa mort sans la répandre » (*J*, p. 313), qu'est-il en train de faire, sinon que d'affirmer qu'il n'arrive pas à soutenir – « je ne puis » (*J*, p. 313) – le rôle de sa vie, celui de créateur, celui de poète, mais que ce n'est pas pour cette raison qu'il faut y renoncer. En ce sens, l'ampleur et l'étendue des écrits prosaïques garnéliens au cœur desquels le poète

⁴⁸² Karim Larose, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *op. cit.*, p. 158.

⁴⁸³ « Il faut d'abord poser que la vision n'est pas une chose donnée d'abord » (*J*, p. 169), écrit le poète dans son *Journal*, tentant de saisir et d'explicitier les modalités du singulier regard que l'artiste pose sur le monde. Si une chose se révèle ici clairement, c'est que cette « vision » ne représente pas un don aléatoire, une vérité tombée par hasard sur la tête du créateur qui n'aurait ainsi qu'à se faire le scribe de son inspiration soudaine, mais se fait plutôt le prétexte d'une responsabilité n'incombant qu'à l'artiste, celle de rendre compte le plus fidèlement possible des modalités de cette vision.

⁴⁸⁴ Gilles Deleuze, « J pour Joie », dans Pierre-André Boutang et Michel Palmart (dir.), *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, Paris, Productions Sodeperaga, 1995, 9 heures 12 minutes.

⁴⁸⁵ Rappelons à ce sujet que le prophète Jérémie déclare qu'il aurait préféré ne pas vivre plutôt que de recevoir l'impératif de la parole divine, comme en témoigne ce passage de la Bible, où il se plaint d'une telle élection : « Maudit le jour / où je fus enfanté [...] / Pourquoi donc suis-je sorti du sein / pour connaître peine et affliction / pour être, chaque jour, miné par la honte? » (*TOB*, Jérémie 20 : 14-18.)

négoce avec sa posture d'artiste se font ici le signe de la persistance et de la force de son désir d'écriture. Ainsi, l'action de porter plainte devient-elle une résistance à cet empêchement, un moyen d'envisager – d'appréhender – ce désir de biais, à travers la mise en scène, par le procès de l'écriture, d'une certaine joie que le créateur cherche à atteindre sans toutefois y arriver jamais :

Est-ce que ce n'est pas là que se centre la vocation du poète, sur cet aspect de la réalité, la beauté? Voir comme c'est beau, dire comme c'est beau. Ne pas pouvoir assez le dire [...] À l'occasion de cette confrontation avec le mystère glorieux, chacun sa façon de danser devant l'arche. Mais c'est bien de là que cela vient, la joie qui fait source au chant, de cette rencontre avec l'être sous le signe du bonheur, de la splendeur, de la beauté. C'est cela, la merveille qui est arrivée, la rencontre. (*J*, p. 366-367)

La joie, ici, ne doit pas être comprise comme une simple émotion, un affect qui se ferait l'inverse de la tristesse ou le complément de la gaieté, par exemple, mais bien comme la « source [de tout] chant » esthétique, de toute activité créatrice. Ainsi commande-t-elle la définition d'un moment précis; cet instant où le sujet « rencontre » – *se rend compte* – et prend acte de ce qu'il est en mesure de créer – « [v]oir comme c'est beau, dire comme c'est beau » – afin de conquérir son plein espace d'expression. Cet espace, il est celui du langage, chez le poète, qui « ne fait pas que connaître le mot, il le reconnaît » (*Œ*, p. 289), nous rappelle Garneau à cet égard dans son « Monologue fantaisiste », insistant de ce fait sur l'idée d'une conquête langagière dépassant la seule érudition pour également convoquer la sensibilité – le regard – de l'artiste – « c'est cela, la merveille qui est arrivée, la rencontre [...] avec l'être sous le signe du bonheur, de la splendeur, de la beauté ».

Si la joie, chez Garneau, revêt un caractère mystique certain⁴⁸⁶ dans la mesure où elle permet justement cette rencontre, cette « confrontation » avec le « mystère glorieux » de la Création divine – cette « arche » devant laquelle nous dansons tous –, nous dirons pour notre part qu'elle peut également être considérée comme une entéléchie, au sens aristotélicien du

⁴⁸⁶ Chez Garneau, on le sait, la vocation de l'artiste est de « [r]endre présent ce mystère à jamais insoluble [qu'est celui de la Création du monde], en reculer les bornes, rejoindre toujours davantage sa véritable nature, rendre sa réalité toujours plus sensible, plus claire, rendre ce qui le contient toujours plus transparent » (*J*, p. 162), insistant de ce fait sur le caractère inatteignable de l'absolu visé par l'acte créateur, faisant donc de l'expérience poétique une démarche tendant, mais n'arrivant jamais à révéler complètement ce mystère, cet idéal de beauté et d'harmonie dont seul Dieu détient la clé.

terme, c'est-à-dire comme « une vertu de l'esprit qui se perfectionne », écrit Garneau, lecteur d'Aristote, dans son *Journal*, qui « passe de puissance à acte, se réalise » (*J*, p. 169), ajoute-t-il, insistant de ce fait sur l'idée d'un mouvement concret d'avancement et d'édification. La joie, donc, comme la « réalisation » d'une puissance en latence, comme la rencontre, à force d'attention, de recherches et de travail, de possibilités analogiques et langagières encore insoupçonnées. Mais saisir et assumer cette joie ne sont pas chose simple pour le sujet garnélien, et le poème « Accompagnement » en offre un éloquent exemple, alors qu'il s'attarde à mettre en lumière, justement, la distance irréductible existant entre le sujet et sa joie :

Je marche à côté d'une joie
 D'une joie qui n'est pas à moi
 D'une joie à moi que je ne puis pas prendre

Je marche à côté de moi en joie
 J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
 Mais je ne puis changer de place sur le trottoir
 Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là
 et dire voilà c'est moi

Je me contente pour le moment de cette compagnie
 Mais je machine en secrets des échanges
 Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
 Par des transfusions de sang
 Des déménagements d'atomes
 par des jeux d'équilibre

Afin qu'un jour transposé,
 Je sois porté par la danse de ces pas de joie
 Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi
 Avec la perte de mon pas perdu
 s'étiolant à ma gauche
 Sous les pieds d'un étranger
 qui prend une rue transversale (*Œ*, p. 34).

Poème emblématique de la quête d'absolu de Saint-Denys Garneau, « Accompagnement » peut être lu comme la mise en scène poétique de la recherche agonistique incessante qu'a menée le poète pour atteindre à une subjectivité unifiée, une chair lui offrant un lieu de coïncidence avec lui-même – une possibilité, au regard de l'Autre, de « dire voilà c'est moi ». L'idée de la joie y est omniprésente. En ce sens, on peut lire le poème en considérant cette joie non comme le représentant d'une satisfaction ou d'un contentement, mais comme le

signe d'un acte créateur advenu, assumé et reconnu comme tel. Nous venons, au cours de ce dernier chapitre, de faire la démonstration que, chez Garneau, l'assomption de tout désir – de toute nécessité – d'écriture s'avère fondamentalement problématique dans la mesure où le poète reconnaît la fonction éminemment séparatrice du langage – son matériau premier – comme une impossibilité d'assumer sa place de créateur face au Créateur premier, et où la lente dévoration de son corps par les mots ne règle rien à l'affaire dans la mesure où elle met en scène, à travers le procès de l'écriture, un sacrifice irrecevable dont l'autorité ne revient qu'au Christ; sacrifice impossible.

« Je marche à côté d'une joie / [u]ne joie qui n'est pas à moi / [u]ne joie que je ne peux pas prendre » : le sujet garnélien, ici, s'avère inapte à saisir l'expérience d'une joie qu'il peut pressentir, celle d'un acte créateur assumé, mais dont il ne peut soutenir l'entière mesure en ce qu'il est incapable de *faire corps* avec elle – d'accepter ce qu'elle comporte d'altérité, ce « qui n'est pas à [lui] » – sous peine de *mal dire* l'Œuvre de son Dieu, trahi par l'autonomie du langage lui retirant le plein contrôle de sa parole. Malgré cette impossibilité, ce constat d'échec soutenu par une double contrainte, jamais le sujet garnélien n'abandonne sa quête, alors qu'il se débat sans cesse avec son *im-posture* de créateur, qu'il « machine en secrets des échanges / [...] des transfusions de sang / [a]fin qu'un jour transposé », il puisse enfin rencontrer sa joie, être « porté par la danse de ces pas de joie », faisant ainsi de cet insaisissable – cet injoignable – l'un des principaux enjeux de sa démarche artistique, et certainement son plus grand idéal. Car Saint-Denys Garneau, clairement, même s'il ne publie pas, n'écrit pas pour passer le temps, mais bien pour soutenir l'exigence du rôle de sa vie envers ce qui, en lui, chez lui, pour lui, y oppose une résistance féroce, insufflant de ce fait à son acte créateur l'ampleur d'un engagement total, une persistance envers sa quête – à la fois existentielle *et* esthétique –, et ramenant au premier plan de la pensée la nécessité de la parole poétique – et du savoir qu'elle contient – comme prisme à travers lequel dévoiler et lire le monde. Plus encore, ce que nous apprend l'œuvre garnélienne, malgré son apparente pauvreté et la menace répétée de son imposture, c'est à *ne pas céder* sur ce désir d'écriture, à soutenir son exigence envers et avec l'altérité qu'il suppose.

Car si l'œuvre de Saint-Denys Garneau a échoué à rencontrer sa propre joie, ce qui ne fait pas d'elle un échec en soit, elle a indubitablement participé à engendrer notre parole,

alors que l'exigence de la rencontre qu'elle met en scène entre un sujet et son altérité la plus radicale ne laisse pas de nous rappeler que l'on écrit d'abord et avant tout avec et contre ce qui nous résiste, résiste à notre saisie entière et notre volonté de contrôle – cet « impensable [qui] nous convie constamment à penser⁴⁸⁷ », à reconnaître et reconduire la dette symbolique qui nous fonde en tant que sujet parlant. Cette leçon, qui nous vient de Garneau, de la complexité de son œuvre et de l'authenticité de sa parole, en plus d'avoir fondé et entretenu le désir d'écriture de ce chapitre et, plus encore, de la totalité de cette thèse, est également à la base de notre rapport à la littérature et à l'écriture, ce rapport nous offrant la possibilité – ténue mais insistante – de rencontrer la joie; celle signant la singularité de notre voix.

⁴⁸⁷ Anne Éline Cliche, « Ce que nous avons oublié », *op. cit.*, consulté le 17 juillet 2015.

CONCLUSION

QUI PARLE ENGENDRE

Au plus profond de la personne, *personne*. Dans le fond de nous et plus intime que notre nom : le langage. Au fond du langage, *le verbe ouvert au fond du langage*. Le messie, c'est la parole. Le verbe acteur, ouvert et opérant. Il y a, au fond et plus profond que nous, *personne* et une altérité. Au fond de la pensée : un verbe ouvert au fond de la pensée : *Je suis*. Non pas l'être qui est mais le verbe qui délivre. Ce verbe est un passage. Il ne nous prouve pas, il nous fend, il t'ouvre. *Je suis* écrit en toi le mouvement de la parole.⁴⁸⁸

- Valère Novarina

Qu'engendre-t-on lorsqu'on parle? Comment est-il possible d'entendre la vérité et l'actualité d'un dire? Que révèle-t-on, que voile-t-on lorsqu'on ouvre la bouche et qu'on « attaqu[e] le monde avec⁴⁸⁹ » les mots? À quoi, à qui permet-on ou ne permet-on pas d'advenir? C'est d'abord l'impossibilité de répondre définitivement – pour de bon – à ces interrogations qui aura fait perdurer le désir d'écriture de cette thèse, et nous aura également appris à penser le phénomène de l'engendrement par la parole comme un déploiement, un mouvement incessant. Les œuvres de Bouchard, Perrault et Garneau nous ont amenée à envisager ce déploiement à travers différentes mises en scène – de la mort du père jusqu'aux

⁴⁸⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 34. L'auteur souligne.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 7.

contraintes d'une foi ardente, en passant par la chasse à l'original –, ne laissant pas de nous rappeler que ce mouvement de transmission et de réception, d'empêchement et d'aliénation, aussi, parfois, compose la texture même de notre réalité humaine et se fait la structure de toute expérience subjective. « Dans le fond de nous et plus intime que notre nom : le langage [...], au fond et plus profond que nous, *personne* et une altérité », affirme Valère Novarina, ami ici convié, qui aura dit à quel point le langage, plus qu'un outil communicationnel servant à « troquer des idées [et] des objets⁴⁹⁰ », est la chair de l'homme, cette altérité qui le scinde. C'est cette division du sujet que nous avons voulu analyser dans cette thèse, et la manière dont les œuvres à l'étude *énoncent, profèrent* cette distance, nous donnant ainsi à entendre les harmoniques d'un certain savoir.

« Il y a un appel dans la parole humaine. Tout dont nous disons le nom *manque*⁴⁹¹ », écrit Novarina, laissant de ce fait affleurer la part d'invocation – et de convocation – du réel que constitue tout acte de parole. Dans cette optique, de quelle manière dompter ce qu'engendre la parole, ce qu'elle opère de liaison qui assure l'avènement et la création du sens chez l'humain, si sa fonction première est de dire le manque constitutif de tout sujet parlant, de mettre en jeu une part de négativité essentielle au vivant que nous sommes? Nous en revenons ici au statut paradoxal de la parole qui, oscillant entre fondation et assujettissement, fait apparaître l'indéniable complexité de son déploiement *pour le sujet* – insaisissable foisonnement se déployant hors de lui – dehors, dans le monde –, mais aussi en lui; corps traversé – transcendé – par la parole, fondamentalement habité par elle. Comment, dès lors, tendre vers cet insaisissable, sinon par le truchement d'une pensée qui cherche à le reconnaître et à dialoguer avec ses diverses manifestations en tentant de les faire *résonner* à partir du même son fondamental qu'est celui de l'engendrement par la parole, et de la part d'inadéquation au réel que suppose ce mouvement? Nous avons dans cette thèse voulu montrer que le théâtre des paroles de *Parents et amis*, le scénario commenté de *La bête lumineuse* ainsi que la prose et la poésie de Saint-Denys Garneau, tous occupés par cette épreuve de l'inadéquation, témoignent d'un savoir rythmique, poétique, que nous avons

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 25. L'auteur souligne.

analysé pour en dégager la logique intrinsèque, car nous n'aurions pu le découvrir ailleurs que *dans les textes* – « nous n'aurions pu [...] le vivre ailleurs » (*PA*, p. 232) et autrement qu'avec le *dire* d'une veuve loquace, d'une équipée de *pocailles* pudiques et d'un poète en quête de sa joie.

Par la déliaison ressentie par les orphelins de père, et par les paroles restauratrices de la veuve Manchée et du prêtre alpiniste de *Parents et amis*, Hervé Bouchard nous rappelle la nécessité de raconter la mort pour engendrer la vie et assurer la suite du monde, car c'est bien là, entre autres, qu'un sujet peut apparaître à lui-même, dans sa manière de se définir par rapport à ce qui est *perdu pour toujours*. « Je me suis mis à me voir » (*PA*, p. 37), déclare d'ailleurs l'orphelin de père numéro cinq après qu'est survenue la mort précoce de son père Beaumont, témoignant là d'une prise de conscience soudaine de son individualité à partir de laquelle il ne peut plus faire marche arrière. L'épreuve, dès lors, consiste à soutenir cette *vision*, à *dire ce voir* afin d'en arriver à assumer sa propre apparition en tant que sujet parlant, tâche qui ne se révèle point aisée pour ces orphelins s'étant toujours définis par rapport à l'homogénéité de leur fratrie; leur rôle peut être joué 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*, p. 11-12), écrit Bouchard à cet égard, insistant sur le statut d'indifférenciation auquel sont renvoyés les garçons au début du récit et qui, peu à peu, se transforme, alors même qu'engagés dans un devoir de mémoire envers leur frère suicidé, ils apprennent à parler en leur propre nom.

À l'instar de la porte en accordéon du salon funéraire qui, inlassablement, dévoile une autre salle « fermé[e] par une porte en accordéon » (*PA*, p. 15) et un autre mort à pleurer et à raconter, la poétique de *Parents et amis* laisse entendre que l'enchaînement des paroles engendré par ces morts est lui aussi abyssal. « Au fond du langage, *le verbe ouvert au fond du langage* », écrit Valère Novarina, rappelant, par cette mise en abyme syntagmatique, que « rien n'est jamais fini » (*PA*, p. 104) lorsqu'il s'agit du déploiement de la parole humaine. La disparition inhérente à l'expérience de la mort de l'autre engendre elle aussi ses récits, constructions langagières nécessaires à tout sujet pour soutenir une telle expérience de la perte. Au fond, dans l'assèchement et la déliaison du sens vécus par les cinq premiers orphelins de père, un verbe ouvert, une brèche créée, que ce soit par la veuve ou le prêtre

alpiniste, permet d'envisager une suite, un *à-venir* du monde pour ces garçons qui, pourtant, étaient « tous en crainte parce que le présent était fini [...] [et qu']il n'y aurait plus que le passé qui [leur] ferait » (PA, p. 33); « [d]'autres viendront habiter ici, ils abattront les murs porteurs et mettront au chemin la vie que nous avons eue ici. Ils auront la leur et tout continuera, tout finira par passer » (PA, p. 232), affirme en ce sens l'orphelin de père numéro un à la fin du récit, désormais conscient, simultanément, de l'*in-signifiance* et de l'extrême importance du rôle de sa vie, qui permet de ne pas « perdre sa place dans le défilé » (PA, p. 177) du monde; qui permet de dire « *Je suis* » et, de ce fait, de relancer le mouvement de la parole.

Mais encore faut-il *savoir entendre* pour répondre et ainsi *prendre sa place*, assumer son rôle, comme le dit « celui qu'on ne voit pas » (PA, p. 229), démiurge invisible de *Parents et amis*, être irritable et courroucé par l'indifférence et le manque d'écoute généralisés des « autres »; « les paroles, on [a] beau les prononcer en lien direct avec son intérieur à soi afin de s'ouvrir tout grand » (PA, p. 229), déclare-t-il à travers la voix de la veuve Manchée, il arrive trop souvent qu'une telle authenticité demeure lettre morte dans la mesure où « les autres sont trop pleins d'eux-mêmes pour entendre quoi que ce soit » (PA, p. 229). Il dévoile ainsi l'ampleur de son mépris pour ces « autres » qui n'ont cure de déchiffrer la part de vérité contenue dans la parole de leurs pairs, « trop pleins d'eux-mêmes » pour laisser place à quelque forme d'altérité que ce soit. Faisant écho, de manière plus tempérée, à « celui qu'on ne voit pas », Hervé Bouchard retrouve quant à lui l'originalité de *tout acte d'écriture* dans le fruit « d'une attention extrême à la disposition de l'homme dans le défilement de la parole, une disposition d'écoute, d'oreille⁴⁹² », cette attention se traduisant chez lui par un jeu incessant *avec* et *sur* la langue, que l'on retrouve habitée par « une forme d'oralité [...] très factice⁴⁹³ », travaillée, principalement composée de listes, de répétitions, de mises en abyme et de translations sémantiques. Ainsi Bouchard rappelle-t-il la nécessité de porter attention non seulement à ce que dit le sujet parlant, mais également à la *manière* dont il le dit, le

⁴⁹² Hervé Bouchard, « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », entretien avec José Morel Cinq-Mars, *op. cit.*, consulté le 17 août 2015.

⁴⁹³ Hervé Bouchard dans Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain, op. cit.*, p. 80.

rythme de scansion d'une parole, la *disposition de bouche* de ce même sujet – son « savoir mordre⁴⁹⁴ » – recélant autant sinon plus de vérité que la teneur de son discours.

Le scénario commenté de *La bête lumineuse* reprend à sa manière cette question du *bien entendre* en mettant en scène un chasseur-poète *sourd* aux lois et aux enjeux de la parole *pocaille* régissant la communauté d'hommes à laquelle il se joint. En cherchant à « discipliner » la parole vive des chasseurs d'original mis en scène par Perrault, en tentant de la commenter et de la comprendre à l'aide de diverses références littéraires ou d'un geste d'écriture poétique *et* érotique, Stéphane-Albert, dès lors ostracisé par le reste du groupe, se fait le porteur d'un discours inadéquat et irrecevable, car *étranger à* et *menaçant pour* la parole propre au rite de cette chasse, relevant de la joute et du tournoi bien plus que de la déclamation et de l'érudition. La parole *pocaille*, on le sait, implique en effet l'idée d'un affrontement où chacun défend son panache par la force de sa répartie et de ses ruses langagières, et où les hommes deviennent à tour de rôle victime et prédateur. En s'accaparant le seul statut de victime, duquel il jouit d'apparaître enfin au sein de ce groupe pour lui si peu accueillant, Stéphane-Albert, entêté, restera définitivement exclu du « *système des loups* » (*BL*, p. 27), n'ayant pas su reconnaître – scandale! – les lois tacites qui en assurent la cohésion et le déroulement; n'ayant pas su, surtout, apprendre à « *parler à temps*⁴⁹⁵ ».

Réinvestissant la posture du chasseur-poète à travers la rédaction de son scénario commenté et l'assomption du caractère éminemment « écrit » et poétique des commentaires qui le composent et qui, pour leur part, ont été rédigés hors du campement de chasse et de ses lois, Perrault cherche à exalter une autre forme de poésie – plus fugace –, celle résidant au cœur de la parole de chaque sujet, lui conférant de ce fait sa singularité et sa part d'incommensurable. Si l'écrivain cherche à mettre au jour et « au monde » (*BL*, p. 320) les spécificités et les exigences de la parole *pocaille*, c'est justement qu'il désire traquer et ainsi faire entendre cette part d'incommensurable propre à la parole vive; chasse *atélesta* – vu le caractère inatteignable de la proie – commandant une écoute qui sache tenir compte de

⁴⁹⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹⁵ Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie », *op. cit.*, p. 206; l'auteure souligne.

« l'odeur du souffle... la dent noircie qui sait rire à pleine gorge... la rondeur du palais qui veloute les mots⁴⁹⁶ », autrement dit, de l'incarnation de la parole dans le corps. Ainsi l'écoute et la reconnaissance de la charge poétique présente dans la parole vive se font-elles, chez Perrault, *actes* d'interprétation permettant à tout sujet d'apprendre à parler en son nom, à endosser la singularité de son histoire. La conviction qu'une relation authentique à son « propre imaginaire » (*BL*, p. 18) et à sa propre parole – qui fait du joul, par exemple, une langue à part entière et non la manifestation d'un *mal dire* – suffit à engendrer un homme souverain est ce dont il est ici question, de même que la nécessité d'entendre cette souveraineté *prendre corps* à travers l'énonciation, conférant de ce fait à l'écriture du rôle de sa vie une place dans l'oralité.

L'œuvre de Saint-Denys Garneau, pour sa part, témoigne de ce que même si une parole est reçue et entendue par l'autre, elle peut être empêchée par les résistances inhérentes à son assomption; résistances du sujet lui-même à son altérité constitutive. Nous avons pu voir qu'à l'instar de l'orphelin de père numéro six de *Parents et amis*, le poète de *Regards et jeux dans l'espace* entretient une relation complexe et douloureuse avec le langage, alors que l'arbitraire et l'altérité propres à celui-ci le ramènent inévitablement à sa division fondamentale – qu'il considère, on le sait, comme un leurre, une imposture l'empêchant de coïncider avec une image idéale de lui-même. Dès lors, toute tentative de composition esthétique se révèle empêchée dans la mesure où, même s'il considère la puissance de sa parole poétique comme le lieu privilégié de l'exploration et de la révélation du monde, elle témoigne néanmoins du rapport que le poète entretient avec l'imposture et l'échec. Si le cas de Saint-Denys Garneau est exemplaire quant à notre inévitable aliénation à l'Autre de la langue, on la trouve aussi actualisée dans l'œuvre des deux autres auteurs, sous la forme d'un assujettissement au rythme, chez Bouchard, et d'une menace de fiction *déréalissante*, chez Perrault. C'est dire qu'ils écrivent eux aussi dans la résistance au matériau même de leur composition; ils écrivent, en quelque sorte, contre la langue afin que jaillisse la singularité de leur parole littéraire, faisant ainsi de cette altérité l'occasion d'un dire singulier.

⁴⁹⁶ Pierre Perrault, « Discours sur la parole », *De la parole aux actes*, op. cit., p. 28.

Tout au long de l'écriture de cette thèse, la mort s'est imposée à nous comme une question omniprésente, « récupérée par le récit » (*BL*, p. 32), un impensable contre et avec lequel parlent les personnages, les figures et les écrivains. Si, chez Bouchard, elle s'impose comme une évidence dans la mesure où la mort soudaine du père Beaumont fonde l'entière narration de *Parents et amis* – « [l]e mari Beaumont, il le dit couché mort et il est couché mort au centre » (*PA*, p. 11) –, elle est également présente dans *La bête lumineuse*, l'acte cynégétique supposant une rencontre frontale du chasseur avec les viscères animales, cette « mort qu'il doit parcourir, écarter, détourner pour ainsi reconquérir une vie engrangée » (*BL*, p. 100). Elle occupe également la prose et la poésie garnéliennes comme un idéal et un absolu refusés au poète qui ne peut, à l'image du Christ, se sacrifier en remboursement intégral de sa dette symbolique et, de ce fait, colmater la brèche existant entre les lois du langage et celles de la matière. Ainsi les textes à l'étude nous ont-ils appris qu'au cœur de tout mouvement d'engendrement, la mort et la parole sont intimement liées. Comme si cet impensable était l'instigateur de toutes choses; comme si, en quelque sorte et au bout du compte, il justifiait la nécessité et l'urgence de la parole : celle d'une veuve dessinant un *à-venir* pour ses orphelins de père qui éprouvent le non-sens de la perte, celle d'une communauté *pocaille* récusant la médiatisation de l'écrit au profit d'une poésie de l'immédiat voulant braver – de manière détournée, rusée – cette altérité radicale, ou celle d'un poète cherchant par tous les moyens une possibilité d'assumer la puissance de sa voix poétique face à un sentiment de culpabilité lui enlevant jusqu'au « droit à la vie » (*LA*, p. 280).

Dans son essai sur l'imaginaire occidental et le monde sylvestre, le chercheur en littérature Robert Harrison déclare que lorsque « nous ne tenons pas au monde le discours de notre mort, nous lui tenons un langage de mort⁴⁹⁷ », c'est-à-dire un langage échappant à toute incarnation, à toute possibilité de parole vive. La distinction entre « langage de mort » et « discours de notre mort » s'avère ici cruciale. Harrison affirme à cet égard que si l'humain ne tient pas compte, s'il fait fi, alors même qu'il parle, de la ténuité et de l'*in-signifiance* de sa condition de sujet – celle d'un corps mortel et faillible assujetti aux lois du langage –, il tient au monde un langage de mort, purement utilitaire et fonctionnel; réifié. Car une fois

⁴⁹⁷ Robert Harrison, *Forêt. Essai sur l'imaginaire occidental*, op. cit., p. 349.

« coupés de notre souffle, hors de notre corps qui les respire, de notre amour qui les porte, hors du drame de les parler, [les mots] deviennent des idoles⁴⁹⁸ », écrit Valère Novarina, lui qui ne cesse, au fil de ses ouvrages, de s'insurger contre ce « langage de mort », d'en repérer les leurres, comme en témoigne ce passage tiré de son *Théâtre des paroles* :

Médium, médias, communication, information : ces mots-là nous trompent; tous les médias nous trompent, non par ce qu'ils disent, mais par l'image du langage qu'ils nous donnent : un enchaînement mécanique avec émetteur, récepteur, marchandise à faire passer, outils pour le dire et choses à transmettre. Au bout de cet enchaînement, c'est l'homme, c'est le parlant lui-même qui n'a rien dit; au bout de la chaîne, il n'y a jamais que le message qui ait parlé. La communication parle toute seule. Parler n'est pas communiquer [...] La communication veut tout dire, tout vider, nous informer de tout, tout expliquer, mais nous savons tous très bien qu'au bout de toute explication ce n'est jamais qu'une chaîne de causes mortes qui s'est déroulée devant nous. Nous croyons connaître parce que nous avons démonté; nous croyons avoir trouvé la raison quand nous tenons la machine.⁴⁹⁹

Novarina, ici, rappelle la part de désincarnation – de détournement de nous-mêmes et de notre condition de sujet désirant – inhérente à toute volonté de considérer le langage comme une entité fonctionnelle le ramenant à « l'image » d'un système « mécanique » bien rodé – efficace pour les messages à transmettre, « émetteur, récepteur » scandant « la bonne nouvelle du salut par les choses⁵⁰⁰ ». « Langage de mort » placé hors de tout rapport avec l'altérité et le corps, la parole, ainsi considérée dans son acception purement communicationnelle, offre alors l'illusion d'une appropriation du monde par le sujet même si, en réalité, elle ne fait qu'aggraver son manque constitutif plutôt que de lui proposer une voie / voix d'expression, une manière de « tenir au monde le discours de sa mort ». Car le sujet parlant, l'humain, écrit encore Novarina, « n'est pas une machine [...], mais un animal qui répond par questions, qui ne sait pas toujours tout tout de suite, qui ferme les yeux parfois pour voir, qui doit inspirer-expirer pour savoir brûler les choses en mots contraires, souffrir sa phrase, parler son drame⁵⁰¹ ». Apprendre à « [p]arler son drame », celui du rôle de sa vie,

⁴⁹⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 35.

⁴⁹⁹ Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, op. cit., p. 164. L'auteur souligne.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁰¹ *Ibid.*

de sujet parlant, donc celui de sa finitude et du temps imparti avant qu'elle ne survienne, voilà peut-être la définition la plus *vraie*, selon nous, de ce que peut engendrer la parole. Les œuvres d'Hervé Bouchard, de Pierre Perrault et d'Hector de Saint-Denys Garneau nous ont enseigné que cet engendrement survient rarement sans une certaine violence – de la perte, du renversement, de la rencontre frontale avec l'altérité ; ainsi se dessine la suite du monde –, mais que la violence mortifère, celle signant la régression et la répression de toutes choses, serait de ne point reconnaître la légitimité et le déploiement de cette histoire qui ne cesse de s'énoncer, celle du drame de la parole propre à tout sujet parlant, à tout humain.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

A) CORPUS DES ŒUVRES À L'ÉTUDE

Corpus principal

BOUCHARD, Hervé. *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, 2006.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys. *Lettres à ses amis*, texte présenté par Robert Élie, Claude Hurtubise et Jean LeMoynes, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967.

_____. *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971.

_____. *Journal*, texte établi par Gisèle Huot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996.

PERRAULT, Pierre. *La bête lumineuse* [transcription commentée des dialogues], Montréal, Nouvelle Optique, 1982.

Corpus secondaire

BOUCHARD, Hervé. *Mailloux, histoires de novembre et de juin*, Montréal, Le Quartanier, 2006 [2002].

_____. « Abrasifs », *Liberté* (Montréal), n° 277, septembre 2007, pp. 89-100.

_____. « Une affaire de retournement. Hervé Bouchard, causerie écrite II », entretien avec José Morel Cinq-Mars, 21 juin 2007, *remue.net*, <http://remue.net/spip.php?article2323>

_____. « Le grand maître c'est le rythme. Hervé Bouchard, causerie écrite, III », entretien avec José Morel Cinq-Mars, 21 juin 2007, *remue.net*, <http://remue.net/spip.php?article2324>

_____. *Harvey, comment je suis devenu invisible*, Montréal, La Pastèque, 2009.

_____. « Je suis un écrivain local », 4 septembre 2013, *Cousin de personne*, <http://www.cousinsdepersonne.com/wp/author/herve-bouchard/>

_____. *Numéro six*, Montréal, Le Quartanier, 2014.

PERRAULT, Pierre. *Caméramages*, Montréal et Paris, l'Hexagone et Édilig, 1983.

_____. *De la parole aux actes*, Montréal, l'Hexagone, 1985.

_____. « Entretien avec Pierre Perrault », réalisé par Jean Léo Bonneville, *Séquences*, n° 111, janvier 1986, pp. 4-52.

_____. *Pour la suite du monde* [transcription commentée des dialogues], Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1992.

_____. *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, l'Hexagone, 1994.

_____. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire* [essai], Montréal, l'Hexagone, 1995.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys. *Regards et jeux dans l'espace*, conception et réalisation d'Henri Rivard [édition illustrée], Montréal, Fides, 1993.

B) CORPUS CRITIQUE

Ouvrages et articles sur l'œuvre d'Hervé Bouchard

CAMUS, Audrey. « “Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée” : la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard », dans Éric Trudel et Nathalie Dupont (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, pp. 137-146.

CANTY, Daniel. « Le livre de boue et la robe de bois », *Liberté* (Montréal), n° 277, septembre 2007, pp. 63-78.

INKEL, Stéphane. *Le paradoxe de l'écrivain, entretien avec Hervé Bouchard*, Saguenay, La Peuplade, 2008.

OUELLET, François. « 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 Malinová (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Presov, Département de langue et de littérature française de l'Institut de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Presov, 2010, pp. 201-217.

Ouvrages et articles sur l'œuvre de Pierre Perrault

BOULAIS, Stéphane-Albert. « La parole de Pierre Perrault. De la genèse au biodrame », Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1997.

- BRÛLÉ, Michel. *Pierre Perrault ou un cinéma national. Essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974.
- CARRIÈRE, Louise. *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal Express, 1983.
- COMOLLI, Jean-Louis. « Le détour par le direct, I », *Cahiers du cinéma*, n° 209, février 1969, pp. 48-53.
- GARNEAU, Michèle et Johanne Villeneuve (dir.). *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009.
- GAUTHIER, Guy (dir.). *Écritures de Pierre Perrault. Actes du colloque Gens de parole*, Montréal et Paris, Cinémathèque québécoise et Édilig, 1983.
- LAFOND, Jean-Daniel. *Les traces du rêve*, Montréal, l'Hexagone, 1988.
- LAFORÉST, Daniel. *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010.
- NOLET, Maximilien. « Réquisitoire contre un temps déraisonnable : analyse sociocritique du scénario commenté de *La bête lumineuse* de Pierre Perrault », Mémoire de maîtrise, [Québec], Université Laval, 2012.
- SAMSON, Andrée-Anne. « Du littéraire sans littérature : la logique de la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.
- THERRIEN, Gilles. « Bête numineuse », dans Paul Warren (dir.), *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, l'Hexagone, 1999, pp. 163-176.

Ouvrages et articles sur l'œuvre d'Hector de Saint-Denys Garneau et sur *La Relève*

- AUDET, Noël. « Saint-Denys Garneau ou le procès métonymique », *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, 1976, p. 432-441.
- BEAULIEU, Paul, Robert Charbonneau, Claude Hurtubise et Jean LeMoine. « Positions », *La Relève*, vol. 1, n° 1, mars 1934, pp. 1-3.
- BERNIER, Frédérique. *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.
- BIRON, Michel. *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000.

- BOISCLAIR, Antoine. « L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon », Thèse de doctorat, [Montréal], Université McGill, 2006.
- BOURNEUF, Roland. *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres canadiennes », 1969.
- CLICHE, Anne Éline. « La conversion de l'origine ou Le regard en dessous de l'interprétation », *Comédies. L'autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, pp. 94-113.
- _____. « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, pp. 239 – 249.
- GAGNON, Evelyne. « Relecture de Saint-Denys Garneau : une poétique du vertige », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2005.
- HÉBERT, François. « Le peintre Saint-Denys Garneau », *Liberté* (Montréal), vol. 40, n° 4, 1998, pp. 2-24.
- HURTUBISE, Claude. « De la révolution spirituelle, préliminaires », *La Relève*, deuxième série, troisième cahier, novembre 1935, pp. 6 – 11.
- LAFRANCE, Geneviève. « Saint-Denys Garneau et le don épistolaire. La lettre du 30 décembre 1932 », *Voix et Images*, vol. 23, n° 1, 1997, pp. 119-134.
- LAMONDE, Yvan. « *La Relève* (1934-1939) : Maritain et la crise spirituelle des années 1930 », *Les cahiers des dix*, n° 62, 2008, pp. 153-194.
- LAROSE, Karim. « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, pp. 147-163.
- _____. « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Les cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides, 2007, pp. 47-63.
- MAINGUY, Thomas. « Saint-Denys Garneau : le jeu de l'ironie », *Études françaises*, vol. 48, n° 2, pp. 29-50.
- MELANÇON, Benoit et Pierre Popovic. *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides – CETUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995.
- NEPVEU, Pierre. « La prose du poème », *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, pp. 25-42.

OUELLET, Pierre. « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et Images*, vol. 20, n° 8, automne 1994, pp. 50-61.

RIVARD, Yvon. « Qui a tué Saint-Denys Garneau? », *Liberté* (Montréal), vol. 24, n° 1, 1982, p. 73-85.

C) PAROLE ET LANGAGE

CLICHE, Anne Élaïne. « Ce que nous avons oublié. Lettre aux collègues et aux étudiants de l'université », *Les cahiers de lecture de L'Action nationale*, vol. 9, n° 3, été 2015, http://www.actionnationale.qc.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=501:ce-que-nous-avons-oublie&catid=54&Itemid=696.

_____. *Dire le livre*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1998.

GAGNON, Renée. « Vacarmes et [suivi de] Et ce fantôme », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1959].

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

MESCHONNIC, Henri. « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, n° 56, 1982, pp. 6-23.

_____. *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2009 [1982].

NOVARINA, Valère. *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 1989.

_____. *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991.

_____. « La parole des auteurs (Cormann, Durif, Piemme, Valletti, Novarina) », entretien avec Sabrina Weldman, *Alternatives théâtrales*, n° 45, 1994, pp. 47-55.

_____. *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999.

_____. « Attraction. Chantier 118 », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale, études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2005, p. 159-172.

PASSERON, Jean-Claude. « Analogie, connaissance et poésie », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 38, n° 117, 2000, p. 13-33.

D) PSYCHANALYSE

DIDIER-WEIL, Alain. *Les trois temps de la loi : le commandement sidérant, l'injonction du surmoi et l'invocation musicale*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2008.

CLAIN, Olivier. « Fonder le symbolique? Sur la mort et la loi », dans Paul-Laurent Assoun et Markos Zafiroopoulos (dir.), *Actualités de la fonction symbolique*, Paris, Anthropos, 2007, pp. 31-50.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 [1900].

_____. « Nous et la mort, conférence présentée et traduite par Fernand Chambon », *Revue internationale de psychanalyse*, n° 4, 1994 [1915], pp. 14-22.

HAZEUR, Geneviève. *André Baillon. Inventer l'Autre. Mises en scène du sujet et stratégies de l'écrit*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Documents pour l'histoire des francophonies », 2009.

LACAN, Jacques. *Le triomphe de la religion*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2005.

_____. *Le mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, 2007.

E) THÉÂTRE

DIDEROT, Denis. « Paradoxe sur le comédien », *Œuvres*, texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, vol. VIII, pp. 361-423.

DUBOUCLEZ, Olivier. « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale, études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2005, pp. 51-61.

GOUHIER, Henri. *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991.

GOULD, Evelyn. *Virtual theater from Diderot to Mallarme*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989.

_____. « Why Go to the Theater », *Journal of Dramatic Theory and Criticism* [Université du Kansas], automne 1987, pp. 69-87.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, tome II, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1965 [1835].

HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U lettres », 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

F) CYNÉGÉTIQUE

CNOCKAERT, Véronique. « L'empire de l'ensauvagement : *Adieu* de Balzac », *Romantisme*, n° 145, « Ethnocritique et littérature », 2009, pp. 37-49.

DÉTIENNE, Marcel. *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1977.

HARRISON, Robert. *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1982.

MARTIN, Paul-Louis. *La chasse au Québec*, Montréal, Boréal, 1990.

ROQUE, George. « Chasse et pouvoir dans la tragédie », *Études françaises*, vol. 15, n°s 3-4, « Tragique et tragédie », 1979, pp. 71-97.

TESTART, Alain. *Essai sur les fondements de la division sexuelle du travail chez les chasseurs-cueilleurs*, Paris, École des Hautes Études et Sciences Sociales, 1986.

VINCENT, Odile. « Chasse et rituel », *Terrain*, n° 8, « Rituels contemporains », 1987, pp. 63-70.

G) PROPHÉTISME, RELIGION ET RITE

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008 [1959].

DRAÏ, Raphaël. *La communication prophétique : Le Dieu caché et sa révélation*, Paris, Fayard, 1990.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957.

FABRE, Daniel. « Le rite et ses raisons », *Terrain*, n° 8, « Rituels contemporains », 1987, pp. 3-7.

KEMPIS, Thomas a. *L'imitation de Jésus-Christ*, traduction de F. Lamennais [1824], Paris, Seuil, coll. « Livres de vie », 1961 [1424].

MÉNARD, Guy. *Petit traité de la vraie religion. À l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*, Montréal, Liber, 1999.

NEHER, André. *Prophètes et prophéties*, Paris, Payot, 1983 [1955].

OTTO, Rudolf. *Le Sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 2015 [1907].

RIBON, Michel. *À la recherche d'un temps vertical dans l'art*, Paris, Kimé, 2003.

H) AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

BAUDELAIRE, Charles. « Richard Wagner et Tannhauser à Paris », *Œuvres complètes*, édition établie par Yves-Gérard LeDantec et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964 [1861], pp. 1211-1213.

BLEIKASTEN, André. « Ce grand animal divin et sans Dieu : l'humain et l'inhumain chez Faulkner », dans Marie-Christine Leinardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia (dir.), *L'inhumain*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 pp. 135-146.

BOURGAIN-WATTIAU, Anne. *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisation », 1996.

BOUTANG, Pierre-André et Michel Palmart (dir.). *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, Paris, Productions Sodeperaga, 1995, 8 heures 18 minutes.

DE ALMEIDA SAMPAIO, Laura Fraga. *L'intuition dans la philosophie de Jacques Maritain*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 1963.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2, l'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.

GARAND, Dominique et Annette Hayward (dir.). *États du polémique*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoises », 1998.

GERVAIS, Bertrand. *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009.

HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

KAUFMANN, Vincent. *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.

LÉGER, Thierry. « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du *Démon de l'analogie* », *Littérature*, n° 143, « Figurations », 2006, <http://www.cairn.info/revue-litterature-2006-3-page-3.htm>.

MARCHAL, Bertrand. *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

RABATÉ, Dominique, Jean-Michel Maulpoix et Yves Vadé (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris Presses universitaires de France, 1996.

VIDAL, Jean-Pierre. « L'apocalypse en chantant », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale, études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2005, pp. 117-123.

H) AUTRES ŒUVRES CITÉES

Traduction œcuménique de la Bible, Paris, Cerf, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, Paris, Seuil, 1993 [1847].

BOSSUET, Jacques-Bénigne. *Œuvres, deuxième tome*, « Oraisons funèbres et sermons », Paris, Firmin Didot frères, 1841.

DE LA ROCHEFOUCAULD, François. *Sentences et maximes morales*, Paris, Bordas, coll. « Classique Garnier », 1992 [1665].

FERRAT, Jean. « Je ne chante pas pour passer le temps », *Potemkine*, Paris, Studios Barclay, 1965.

GAGNON, Renée. *des fois que je tombe*, Montréal, Le Quartanier, 2005.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres*, édition présentée par Yves-Alain Favre, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992 [1945].

MIRON, Gaston. *L'homme rapaillé*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 48.

NOVARINA, Valère. *Le drame de la vie*, Paris, P.O.L, 1984.

_____. *La Chair de l'homme*, Paris, P.O.L, 1995.

_____. *Le Repas*, Paris, P.O.L, 1996.

PERRAULT, Charles. *Contes*, texte présenté et commenté par Roger Zuber, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Lettres françaises, 1987 [1697].