

Université de Montréal

« L'empêchement moteur » : les fonctions des procédés métatextuels dans l'œuvre d'Hervé Bouchard

par Caroline Villemure

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Septembre 2018

© Caroline Villemure, 2018

Résumé

L'ensemble de l'œuvre d'Hervé Bouchard adopte à la fois une esthétique autoréflexive et un rapport apparemment mimétique avec le réel. Ce travail de l'illusion et de l'artificialité est constant et produit plusieurs effets de distanciation qui participent à la prise de conscience de la situation d'énonciation et plus amplement à une réflexion sur l'écriture. Dans ce mémoire, nous montrons les différents rapports entre les procédés métatextuels, les effets de distanciation et l'empêchement de dire des personnages, thématisé dans l'œuvre. Non seulement les procédés métatextuels, par leur fonction de révélation, renvoient aux thèmes explorés par Bouchard, tels que la honte, le deuil et les tabous de l'enfance, mais ils témoignent également des choix formels de l'écrivain, qui interroge les limites de toute forme de représentation, dont le théâtre et le langage. Notre premier chapitre est consacré à la théâtralité, utilisée comme procédé métatextuel, manifestée par une mise en forme dramaturgique, une mise en abyme du théâtre comme lieu et comme métaphore d'un cadre prescriptif. À partir de ces ruptures génériques et référentielles, notre deuxième chapitre porte sur les répercussions de l'empêchement de dire des personnages sur la syntaxe et la structure de l'œuvre. L'analyse des formes répétitives, des ellipses et des digressions nous permet d'établir un échantillon des différents procédés auxquels l'écrivain a recours. Dans une perspective plus poétique, notre troisième chapitre montre les liens entre les interruptions et les digressions qui sont autant d'amorces de petites histoires dont la somme constitue, à la manière de fragments, l'œuvre dans son ensemble. L'analyse des effets de continuité produits, entre autres, par les références intratextuelles, la langue, le lieu et les figures de l'auteur, en appelle ainsi à un horizon légendaire, un récit plus vaste auquel se rattacheraient toutes ces histoires. Dans le même mouvement, la cohérence de l'œuvre est fortement et intentionnellement soulignée.

Mots-clés : Métatextualité, distanciation, théâtralité, intratextualité, Hervé Bouchard, littérature québécoise

Abstract

The work of Hervé Bouchard embraces a self-reflective aesthetic and, at the same time, a mimetic link with reality. This approach of illusion and artificiality is perpetual and produces distancing effects that take part in the awareness of the context of enunciation and largely of an ongoing reflection on the act of writing. In this thesis, we show different relationships between the metatextual processes, distancing effects and the characters' impediment to express themselves, thematized in Bouchard's work. The metatextual processes, in their function of exposure, can refer to the themes explored by the author, like shame, mourning and childhood taboos ; in addition they attest to his aesthetic choices, that question the limits of all types of representation, including theater and language. Our first chapter is dedicated to the theatricality and how it is used as a metatextual process, expressed by a dramaturgic formatting, a *mise en abyme* of theater as a space and the metaphorical use of theater as a prescriptive framework. From those generic and referential ruptures, our second chapter takes on the repercussions of the characters' impediment to express themselves on the texts' syntax and structure. The analysis of the repetitive patterns, ellipses and digressions allows us to establish a sample of the various processes used by the author. With a more poetic perspective, our third chapter shows the links between the interruptions and the digressions. They are the start of brief stories, which can be perceived as fragments of a larger narrative. The analysis of the effects of continuity created by intratextual references, the language, the place and the forms of the author, call for a legendary horizon in which these stories would be connected. In the same way, the coherence of Bouchard's work is strongly and willingly emphasised.

Keywords : Metatextuality, distancing effect, theatricality, intratextuality, Hervé Bouchard, Québec literature, French Canadian literature

Table des matières

Liste des sigles.....	vi
Remerciements	viii
Introduction	1
Chapitre 1. La théâtralité comme procédé métatextuel	18
1. Types d'empêchements	18
1.1. Traumatisme, tabou, héritage	19
1.2. Le langage comme système de représentation	20
2. Formes de la théâtralité	21
2.1. L'hybridité générique comme décalage formel.....	21
Exemples de procédés	23
Détournement des didascalies	27
Titrologie	29
La fonction d'empêchement des didascalies	30
2.2. Mise en abyme théâtrale	31
Jeu du comédien	33
Distanciation hors théâtre	35
2.3. Théâtre métaphorique.....	36
Jeu de hockey	37
Rite funéraire.....	39
Comparaisons ponctuelles	40
Photographies	41
Cadrages	42
Trahison du corps	43
Chapitre 2. Effets de rupture	47
1. Niveau syntaxique	47
1.1. Répétitions, listes et variations	47
Répétition simple.....	47
Répétition avec variations	48
La répétition comme moteur diégétique.....	50
1.2. Variations syntaxiques.....	51
Suspension.....	53
1.3. Digressions	54

Flux de parole	54
Détournement poétique	56
Lexique métanarratif	57
2. Niveau structurel	58
2.1. Digressions	59
Fonction explicative	60
Fonction thématique	63
Au-delà du livre	65
2.2. Le déploiement des récits	66
Fonction d'appel	66
Images fortes et tableaux	68
2.3. Le fragment digressif comme signe d'un empêchement	69
Fonction d'empêchement	69
Les limites de la représentation	72
Chapitre 3. Cohérence de l'œuvre	75
1. Références intratextuelles	75
1.1. Personnages reparaissants	76
1.2. Scènes récurrentes	79
Le motif du numéro six	82
Phénomènes de réécriture	85
1.3. Un grand livre	87
1.4. Un lieu imaginaire	89
2. La langue	93
2.1. Commentaires métalinguistiques	94
2.2. Le travail sur l'oralité	95
2.3. Périphrases	97
2.4. Néologismes	97
2.5. Déplacements sémantiques	98
2.6. Lexique	100
2.7. Changements de registres	101
2.8. Quelques maîtres mots	103
2.9. Onomastique	105
3. Figures de l'auteur	108
3.1. Les manifestations de l'auteur biographique	109

3.2. L'auteur comme démiurge	110
3.3. Les avatars de l'auteur.....	112
3.4. Les voix de l'auteur	115
3.5. Intertextualité.....	116
3.6. La disparition de l'auteur.....	120
3.7. La fusion de l'auteur avec son œuvre.....	121
Conclusion.....	123
Une œuvre codée	126
L'horizon légendaire comme « déploiement de la parole humaine »	127
Bibliographie	i

Liste des sigles

Hervé Bouchard

M : *Mailloux, histoires de novembre et de juin*, réédition, Montréal, Le Quartanier, coll. « Ovni », 2006, [2002].

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

H : En collaboration avec Janice Nadeau, *Harvey, comment je suis devenu invisible*, Montréal, La Pastèque, 2009.

NS : *Numéro six, passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midget ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014.

FP : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2016.

PS : *Le père Sauvage*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2016.

*À mes parents, Carole et Marcel,
et à ma petite sœur, Laurence*

Remerciements

Je remercie d'abord ma directrice, Élisabeth Nardout-Lafarge, pour m'avoir appuyée dans toutes les étapes de mon parcours aux cycles supérieurs. Lors de l'écriture de ce mémoire, son approche, à la fois flexible et rigoureuse, m'a permis d'identifier ce trouble ressenti lors de ma lecture d'Hervé Bouchard et d'en développer les possibilités. Chacune de nos rencontres a été pour moi très stimulante et a profondément nourri mes recherches.

Je suis aussi reconnaissante à toute l'équipe du CRILCQ qui m'a offert un environnement propice à l'enrichissement de mes connaissances et m'a permis d'explorer de nouveaux projets, essentiels à mon cheminement universitaire. Je remercie également le CRILCQ et le Département des littératures de langue française pour leur soutien financier.

Merci à mes parents, pour m'avoir lu des histoires, à Laurence, pour son écoute et son optimisme, à Mathieu, pour sa curiosité intellectuelle et à mes ami.e.s, pour leur encouragement, Marianne, Félix, Johanna, Claudia et David. Un merci particulier aux personnes qui m'ont aidée, chacune à leur manière, à écrire librement, Dominique, Josée, Aimy, Geneviève, Stéphanie et Jacynthe, ainsi qu'à Charlotte, pour la traduction du résumé de ce mémoire.

Mon dernier remerciement, et non le moindre, est pour mon amoureux et complice *simpatico*, Andrew, qui m'a encouragée sans répit tout au long de ce tumultueux parcours. Sa confiance et son soutien indéfectibles ont rendu ce travail possible.

Introduction

Et les passants qui voulurent prendre le sentier alors que le chien toujours là pendu mort semblait soutenu par les corneilles qui lui dévoraient la gorge et essayaient de rompre son licou, les passants qui voulurent prendre le sentier eurent l'image de la mort toute claire devant eux chaque fois que le père Sauvage allumait sa lampe torche dont le faisceau braqué sur la tête du monstre, un faisceau puissant dans la nuit, la puissance garantie, le ferronnier l'avait dit, dont le faisceau, dis-je, le faisceau dans la face en cuir de chien du chien mort renvoyait l'expression insupportable de l'avenir. (PS, 26)

L'ensemble de l'œuvre d'Hervé Bouchard adopte à la fois une esthétique autoréflexive et un rapport apparemment mimétique avec le réel : Stéphane Inkel souligne une « contradiction entre l'aspect travaillé de l'écriture et son rapport concret [...] avec le réel¹ », tandis que Jean-Pierre Vidal décrit l'œuvre par une succession d'« intermittences dans la présence et de distanciation dans la représentation² ». Ce travail de l'illusion et de l'artificialité est constant dans l'œuvre et produit plusieurs effets de distanciation qui participent à la prise de conscience de la situation d'énonciation et plus amplement à une réflexion sur l'écriture.

Ce discours sur la parole a été mentionné dans les critiques de l'œuvre, la plus importante étant la thèse de Laurance Ouellet Tremblay³, qui porte sur la représentation du « déploiement de la parole humaine⁴ » dans *Parents et amis*. Catherine Mavrikakis mentionne également cette « langue de l'origine⁵ » qui agit en filigrane de l'œuvre et en

¹ Stéphane Inkel, *Le paradoxe de l'écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, Taillon, La Peuplade, 2008, p. 67.

² Jean-Pierre Vidal, « De l'empêchement comme muse : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* d'Hervé Bouchard », *Spirale*, n° 258, automne 2016, p. 87.

³ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2016, https://archipel.uqam.ca/view/creators/Ouellet_Tremblay=3ALaurance=3A=3A.html. Consultée le 15 juin 2017.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ Catherine Mavrikakis, « Échos lointains d'une langue de l'origine », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : Le roman québécois (2005-2010)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2011.

guide l'énonciation. Cette conception de la parole découle des « pères littéraires⁶ » de Bouchard, Valère Novarina et Stéphane Mallarmé, qui accordent une place importante à la performativité de la parole, c'est-à-dire à sa préséance sur les corps et sur le réel.

Outre cette représentation de la parole, l'hybridité des genres pratiquée par Bouchard a été qualifiée de « roman dialogué à la Diderot, [de] “théâtre des paroles” au sens novarinien⁷ » et de « dramaturgie romanesque⁸ ». L'œuvre met en place un appareil théâtral par les formes dialoguées, didascaliques, et les nombreuses références à la scène et au jeu du comédien qui confèrent à cette parole un pouvoir performatif⁹ produisant un « théâtre mental¹⁰ », manifesté de manière singulière dans chacune des œuvres. La langue de Bouchard reprend ainsi l'oralité propre au théâtre ou au conte par le découpage syntaxique des phrases et par les allitérations, sans toutefois reproduire une oralité mimétique. Au contraire, la langue de Bouchard multiplie les allusions à une langue canadienne-française, au joul et à des archaïsmes, mais comporte également des mots-valises et des néologismes, créant ainsi « une langue qui semble à la fois étrangère et familière au lecteur¹¹ ».

De plus, chaque livre de Bouchard se réclame d'une forme générique différente dans le paratexte, établissant ainsi un code de lecture : les « histoires » de *Mailloux*, le « drame en quatre tableaux avec six récits au centre » de *Parents et amis sont invités à y assister*, les « passages » de *Numéro six*, la bande dessinée réalisée en collaboration avec Janice Nadeau, *Harvey : comment je suis devenu invisible*, le « conte » *Le Père sauvage* et finalement le « théâtre », *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Bien que la forme générique change, nous avons constaté que les récits de Bouchard comprennent plusieurs références intratextuelles. L'œuvre forme ainsi un cycle par la mise en scène de personnages récurrents et par la reprise d'expressions langagières, en plus de témoigner

⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 33.

⁸ Audrey Camus, « “Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée”, la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2011, p. 137-146.

⁹ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.* et Stéphane Inkel, *op. cit.*

¹⁰ Audrey Camus, *loc. cit.*, p. 140.

¹¹ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 118.

de l'exploration formelle de l'écrivain et d'une progression de plus en plus affirmée vers le théâtre.

Ces observations ont donné l'impulsion à notre recherche, qui a pour objectif de définir le fonctionnement interne de l'œuvre et sa cohérence. Notre problématique s'établit en fonction de cette hétérogénéité chez Bouchard, qui se manifeste par des ruptures au niveau des genres, de l'illusion référentielle, de la syntaxe et de la structure de l'œuvre. Ces nombreuses ruptures produisent des effets de distanciation et mettent à mal la *mimésis*, trouble alors exploité par Bouchard afin de dévoiler les rouages de la fiction et de dénouer l'empêchement de dire des personnages.

Comment définir cette instance qui réfléchit l'écriture chez Bouchard et semble en guider l'énonciation ? Dans quelle mesure le simulacre théâtral de l'écriture produit-il un discours sur la prise de parole et le processus de fabrication de l'œuvre ? Comment Bouchard matérialise-t-il ces empêchements dans son œuvre ? Comment les ruptures et détournements sont-ils révélateurs d'un plus grand récit ? En quoi ces ruptures sont-elles liées aux propos de l'œuvre et témoignent-elles des choix formels de l'écrivain ?

Nous posons deux hypothèses principales qui guideront notre recherche. Premièrement, les ruptures formelles sont le signe d'un empêchement de dire des personnages. Puisque plusieurs événements ayant valeur de trauma sont détournés par la narration, les différentes formes et registres littéraires que prend le discours ont donc pour fonction d'outrepasser un empêchement de dire. Ces ruptures témoignent d'une manière de dire malgré tout, en explorant alors les limites de la représentation. Deuxièmement, à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre, nous postulons que les digressions, changements de niveaux de narration et les références intratextuelles en appellent à la formation d'un horizon légendaire, un grand livre duquel toutes ces histoires seraient issues. Notre démarche s'inscrit dans une analyse narratologique et poétique qui passera par une étude des procédés métatextuels, des effets de distanciation et plus particulièrement, des effets de théâtralité.

Alors que dans son étude de *Parents et amis*, David Beaudin-Gagné¹² a mené une recherche très pertinente sur les ruptures en lien avec la filiation, nous étudierons les ruptures formelles dans l'œuvre qui se déclinent par des changements génériques et des changements de niveaux de narration et des digressions afin de démontrer comment les différents livres (fragments) de l'œuvre signalent tous un horizon légendaire, comme un livre à venir. Étant donné que les questions de l'empêchement des personnages et de la révélation d'un récit sont au fondement de notre problématique, nous les aborderons sous la loupe des procédés métatextuels. Les textes de Bouchard semblent poser l'empêchement comme condition à une révélation authentique, d'où le titre de notre mémoire, « l'empêchement moteur » (*M*, 18). Cet acte de dévoilement devient alors le véritable enjeu diégétique. Effectivement, les moments de rupture de l'illusion fictionnelle semblent coïncider avec la révélation qu'ont les personnages d'une authenticité alors rendue visible.

L'écriture de Bouchard se présente ainsi dotée d'un pouvoir de révélation qui met en lumière les mécanismes de l'œuvre, les coulisses du littéraire et les non-dits de l'histoire racontée, ce qui correspond à sa conception de la littérature : « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire¹³ ». Ce parti pris pour la révélation de la dimension cachée revient sous différentes métaphores dans l'œuvre, telles que la « crayonne [...] enluminée » (*PA*, 12), le « faisceau puissant dans la nuit » (*PS*, 26), la « lumière du sport » (*NS*, R) et prétend révéler l'artifice et le non-dit par l'écriture. À ce sujet, Inkel note que l'écriture de Bouchard souligne ce qui résiste à la représentation : « Bouchard insiste sur l'importance d'investir les différents trous de la représentation, ces morceaux de Réel

¹² David Beaudin-Gagné, *Procès-verbal ; suivi de Filiation(s) rompue(s) : Mémoire en pièces et tissus de parole dans Parents et amis* sont invités à y assister d'Hervé Bouchard, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10701/BeaudinGagne_David_2014_memoire.pdf;jsessionid=2A62723DEF70FB96B27312252708083C?sequence=4. Consulté le 15 septembre 2015.

¹³ Bouchard explicite cette conception de la littérature : « “Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire.” C'est là le titre d'un extraordinaire texte de Valère Novarina, auteur pour qui j'ai le plus grand respect et dont je me sens proche par certains traits. Ce titre inverse le mot de Wittgenstein, à la fin de son *Tractatus logico-philosophicus* (“ce dont on ne peut parler, il faut le taire”). Bien sûr, c'est le philosophe qui a raison. Mais Novarina n'a pas tort, et je fais mien son mot, en ce qui a trait au contexte particulier de la littérature, d'un certain type de littérature, si l'on comprend celle-ci comme l'expression de la parole vivante de l'homme. » Hervé Bouchard dans un entretien avec Olivier Keimed, « Lecteurs et amis sont invités à y assister. Entretien avec Hervé Bouchard », *Liberté*, n° 277, septembre 2007, p. 84-85.

contre lesquels la parole vient se fracasser, mais qu'elle parvient malgré tout à localiser et à marquer par les reliefs de son tissu¹⁴ ». C'est donc à ce soulignement des rouages de la fiction et à cette surconscience des codes du langage et de la littérature que s'attachera notre analyse.

Ces procédés de ruptures, d'effets de distanciation et de révélation relèvent d'une réflexion continue dans l'ensemble de l'œuvre qui présente une forte cohésion formelle et thématique. La métatextualité est non seulement un trait dominant chez Bouchard, mais constitue la poétique même de l'œuvre, puisque les changements de genres, d'énonciation et de registres sont interprétés comme une réflexion sur les codes de l'écriture et de la littérature, en plus de représenter l'empêchement de dire des personnages. De plus, l'ensemble de l'œuvre est lié par une intertextualité interne qui se manifeste par des scènes récurrentes et par les reprises d'expressions langagières telles que les inversions syntaxiques et une « fascination des nombres¹⁵ ». Notre corpus primaire comprend la totalité de l'œuvre de Bouchard publié au Quartanier, soit *Mailloux : histoires de novembre et de juin*, *Parents et amis sont invités à y assister*, *Numéro six*, *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* et *Le père Sauvage*. Sa bande dessinée réalisée en collaboration avec Janice Nadeau, *Harvey : comment je suis devenu invisible*, fait partie de notre corpus secondaire, puisqu'elle sera uniquement analysée en fonction de ses liens avec les autres œuvres, comme un commentaire imagé sur le texte.

Les études critiques d'envergure ont surtout porté sur les deux premiers romans de Bouchard¹⁶ et plus particulièrement sur son deuxième livre *Parents et amis sont invités à y assister*, qui a gagné le prix du Gouverneur général, le Grand Prix du Livre de Montréal 2006 et le Prix du Roman 2006 du Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean¹⁷. Pour plusieurs, il s'agit du véritable chef-d'œuvre de Bouchard¹⁸ et celui qui l'a constitué

¹⁴ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶ Stéphane Inkel, *op. cit.* et Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*

¹⁷ « Parents et amis sont invités à y assister », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/catalogue/parents.htm>. Consulté le 15 octobre 2016.

¹⁸ À ce sujet, François Ouellet écrit : « *Parents et amis*, publié quatre ans plus tard, s'affiche comme le grand livre, le livre qui impose et confirme un écrivain, avec lequel l'histoire littéraire devra dorénavant compter »,

comme « comme le chef de file du renouveau romanesque au Québec¹⁹ ». La parution simultanée de ses deux dernières œuvres, *Le faux pas* et *Le père Sauvage*, amène un éclairage nouveau sur l'entièreté de l'œuvre, qui affiche davantage son caractère unifié. Dans une chronique du *Devoir* soulignant la parution du *Faux pas*, Alexandre Cadieux écrit : « Constellation littéraire en constante expansion et au centre de laquelle Mailloux (2002) fait figure de Big Bang, l'œuvre d'Hervé Bouchard est faite d'excroissances qui se répondent et se traversent²⁰ ». Avec la parution de ces deux œuvres, on ne peut plus nier la forte teneur poétique de l'œuvre de Bouchard, qui en a d'ailleurs fait un texte, « Abrasifs²¹ ».

Certains livres de Bouchard portent sur l'enfance et la voix qui la raconte. *Mailloux* et *Numéro six* sont à cet égard similaires, puisque, dans le premier, un narrateur se remémore plusieurs moments de son enfance et, dans le second, le récit prend la forme de neuf passages sur le hockey mineur. Bien que la bande dessinée *Harvey* ait comme narrateur principal un enfant, nous l'intégrons dans ce que nous lisons comme une trilogie sur le deuil : *Parents et amis*, *Harvey* et *Le faux pas*. Finalement, *Le père Sauvage*, en marge de cette production, puisque le livre est publié dans un autre contexte, se rattache à l'œuvre par sa publication au Quartanier ainsi que par la reprise de la figure du père.

La singularité de l'œuvre de Bouchard fait consensus et réside, selon les critiques, dans l'originalité de son langage qui fait écho à une parole souveraine²², puisqu'elle se présente comme dotée du pouvoir performatif du Verbe et par sa forte dimension rythmique et vocale. De plus, puisque l'œuvre présente une forte hybridité générique par la combinaison du théâtre, du roman, du récit, du conte, de la bande dessinée, du poème et de la chanson, en plus de faire allusion à des textes de Beckett et Novarina, la question du détournement et de la déformation des genres ou des discours est souvent suggérée par

François Ouellet, « Au nom du père et du six », dans François Ouellet (dir.), « Dossier : Vie littéraire et imaginaire du Saguenay–Lac-Saint-Jean », *Nuit blanche*, n° 150, printemps 2018, p. 31.

¹⁹ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Alexandre Cadieux, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *Le Devoir*, 26 mars 2016, <https://www.ledevoir.com/lire/466605/herve-bouchard-chez-les-abrasifs>. Consulté le 15 octobre 2016.

²¹ Hervé Bouchard, « Abrasifs », *Liberté*, n° 277, septembre 2007, p. 89-100.

²² Stéphane Inkel, *op. cit.* ; Catherine Mavrikakis, *loc. cit.* et Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*

certaines chercheurs. Ainsi, Inkel affirme que la langue « déjoue tout effet de représentation²³ », Mavrikakis propose d'analyser le roman *Parents et amis* comme une reprise carnavalesque de certains discours et Audrey Camus explique brièvement la distance des personnages envers le récit par le dispositif théâtral.

Plusieurs études ont donc porté sur la langue de Bouchard et sur les conceptions qui l'animent. La thèse de Ouellet Tremblay s'appuie sur les présupposés philosophiques de Novarina afin d'analyser *Parents et amis*. Cette filiation est revendiquée par Bouchard dans de nombreux entretiens (Inkel, Keimed) et, selon Ouellet Tremblay, l'écriture de *Parents et amis* entreprend de saisir la pleine mesure du déploiement de la parole humaine :

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 utilitariste²⁴.

La parole est ainsi considérée dans sa dimension performative, « [i]nscrite dans un paradigme de performativité à la fois mallarméen et novarinien²⁵ », c'est-à-dire dans « son mouvement d'appel²⁶ ». Puisque la parole précède le réel et qu'elle est transmise de génération en génération, elle est interprétée comme un grand mouvement qui passe à travers les corps et le temps. De ce point de vue, ce passage de la parole dans le corps le marque et lui donne forme, celui-ci est alors décrit comme « consubstantiel de la parole²⁷ ». Ouellet Tremblay s'intéresse à ce que crée la parole et aux œuvres qui mettent en jeu cette « poétique de l'engendrement²⁸ ». Selon la chercheuse, *Parents et amis* témoigne du mouvement fulgurant de la parole par la syntaxe et le rythme, afin de parvenir à en saisir le « caractère insaisissable²⁹ ». La parole n'a donc pas pour fonction de

²³ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, note de bas de page 90, p. 42-43.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

représenter le réel, mais bien d'éprouver le réel et de rendre compte de son caractère insaisissable par le rythme des phrases, les corps des personnages et les jeux sur le signifiant.

Parents et amis pose directement la question de la filiation par la mort du père et l'œuvre comporte un intertexte explicite. Plusieurs études ont donc porté sur l'intertextualité chez Bouchard, qui reprend de manière ostentatoire des textes de Novarina, Mallarmé, Beckett et de la tradition religieuse par exemple. Si Ouellet Tremblay retient une certaine philosophie issue de Novarina et tend à analyser une parole incommensurable, « une parole nouvelle, *in-oui*³⁰ », Mavrikakis étudie plus concrètement la filiation consciente qui relie Bouchard à d'autres auteurs dans son article sur *Parents et amis*. Selon la chercheuse, cette intertextualité, née « d'une filiation inconsciente ou encore d'un héritage tout à fait assumé³¹ », c'est-à-dire explicite et détournée, légitime l'écriture de Bouchard. Cette récupération du passé dans l'œuvre se retrouve également dans la langue, où le lecteur peut être pris entre la reconnaissance d'« une voix canadienne-française ou encore une tournure langagière propre à Jonquière et à ses alentours³² », mais aussi mis à distance par les nombreux néologismes et tournures particulières. Mavrikakis décrit, entre Bouchard et le passé, un rapport libre où il se permet des réappropriations, des détournements et qui lui permet même de renverser la hiérarchie temporelle. De cette manière, Bouchard remet en doute l'origine de la parole afin d'en faire ressortir l'acte de transmission constitutif : « En fait, la parole est souveraine pour Bouchard parce qu'elle n'est rien, qu'elle fait sans cesse hésiter entre une signification grandiose et un sens dérisoire³³ ». En ce sens, les textes de Bouchard s'instaurent comme premiers.

Dans *Le paradoxe de l'écrivain*, Inkel fait de courtes analyses de *Mailloux* et de *Parents et amis* et répertorie certains aspects du style de Bouchard. Il y reprend ce questionnement sur l'Origine et la transmission en le déplaçant toutefois du point de vue de la mémoire. Celle-ci se compare alors à la parole incommensurable, telle que décrite

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 113.

³² *Ibid.*, p. 118.

³³ *Ibid.*, p. 122.

par Ouellet Tremblay, puisqu'elle est commune à tous et qu'elle préexiste au sujet : « On dira donc que la mémoire, s'il faut tenter de l'approcher, c'est avant tout le passé que l'on reçoit en partage³⁴ » et « une autre mémoire, plus grande, qui lui préexiste et dans laquelle il cherche à s'inscrire³⁵ ». À l'instar de Ouellet Tremblay et de Mavrikakis, Inkel reconnaît la dimension performative de la parole ainsi que son caractère révélateur : « C'est parce que la parole est un œil qu'elle pénètre dans les régions obscures de la mémoire afin de révéler ce que les sujets prétendent avoir oublié³⁶ ». Cet entrecroisement entre la parole et la mémoire permet à Inkel d'inscrire Bouchard dans une filiation d'auteurs contemporains québécois. Selon le chercheur, cet écrivain se distingue de la production actuelle, puisque, bien que la mémoire soit au centre de son œuvre, « cette posture n'implique aucun devoir particulier, au contraire, s'étant à même son parcours précisément délivré du fantasme qui aurait pu l'entraver³⁷ ». En ce sens, l'analyse d'Inkel rejoint celle de Mavrikakis qui remarquait également cet « héritage assumé » et libéré de la mémoire littéraire.

Ces questions de la filiation et de la mémoire sont récupérées dans le mémoire de Beaudin-Gagné sur *Parents et amis* qui se présente en dialogue avec l'étude d'Inkel. Cet auteur s'intéresse au paradoxe entourant l'acte de transmission, tel que décrit par Laurent Demanze :

Ce rapport filial d'un type nouveau se caractériserait par un paradoxe, un double mouvement par lequel l'individu « brise les cadres et les rites, les normes et les traditions familiales », et simultanément, « sélectionne activement des bribes de mémoire, des filiations choisies pour s'élaborer une identité singulière. »³⁸

Selon cette étude, *Parents et amis* met en scène une déconstruction de la langue qui est en lien avec la déconstruction familiale et la perte du père. Les personnages se choisissent des figures de substitution (liste des pères de l'orphelin numéro six) et font du mimétisme identitaire. De cette manière, ils s'approprient plusieurs aspects d'un passé partagé et parviennent à se construire une nouvelle identité, hors de la lignée familiale. La parole a

³⁴ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁸ Laurent Demanze, [« Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 11], cité dans David Beaudin-Gagné, *op. cit.*, p. 62.

une place importante dans cette opération de rapiéçage, puisqu'elle permet d'actualiser le passé, qui n'existe que par sa mise en récit. Cette recomposition du passé par la parole se rapporte au grand mouvement de la parole tel que décrit par Ouellet Tremblay à travers l'énonciation des personnages. Dans une perspective psychanalytique, Louis-Daniel Godin analyse également cette tentative d'atteindre le passé dans *Mailloux*³⁹. L'entrelacement entre le présent de l'écrivain et le temps de l'enfance se reflète dans l'œuvre, où Mailloux tente de remédier à ce décalage avec lui-même et avec son propre passé.

Outre ce discours sur la langue et ces aspects intertextuels relevant de la filiation, plusieurs critiques ont mentionné le caractère régional de l'œuvre de Bouchard. Les nombreuses études sur l'héritage et la mémoire dans la littérature québécoise contemporaine soulignent une tendance à un retour au passé et à la tradition dans la production actuelle⁴⁰. La réception de l'œuvre de Bouchard relève de ce mouvement de reprise : ses romans ont été qualifiés de régionalistes⁴¹ et comporteraient même un certain relent de catholicisme⁴². De plus, le paratexte de l'œuvre en appelle à ce rapport avec le territoire ; Bouchard signe certaines de ces œuvres « citoyen de Jonquière » et il se

³⁹ Louis-Daniel Godin, « Raccrocher le nom au corps : Une fonction de la parole dans Mailloux d'Hervé Bouchard », dans Lucie Bourassa et Laurance Ouellet Tremblay (dir.), « Dossier : Poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit », *Voix et images*, vol. 43, n° 1, automne 2017, p. 43-56.

⁴⁰ Martine-Emmanuelle Lapointe et Samuel Mercier (dir.), « Dossier : Territoires imaginaires », *Spirale*, n° 250, automne 2014 et Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011.

⁴¹ Francis Langevin, « La régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont et François Blais », dans Zuzana Malinová (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Présob, Département de langue et littérature de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des lettres de l'Université de Présob, 2010, p. 36-53; François Ouellet (dir.), « Dossier : Vie littéraire et imaginaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean », *Nuit blanche*, n° 150, printemps 2018 et Daniel Canty, « Le livre de boue et la robe de bois », *Liberté*, n° 277, septembre 2007, p. 63-78.

⁴² Stéphane Inkel, *op. cit.* ; Daniel Canty, *loc. cit.* et 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*, Présob, Département de langue et de littérature française de l'Institut de philologie classique de la Faculté des lettres de l'Université de Présob, 2010, p. 201-217.

présente comme un « écrivain local⁴³ » dans l'un de ses textes, s'inscrivant ainsi dans « un certain retour du régionalisme en littérature⁴⁴ ».

Le dialogue avec le théâtre a aussi été mentionné dans plusieurs études. Le détournement générique analysé par Camus dans *Parents et amis* implique une conception statique des genres, puisqu'elle pose l'hypothèse de « l'assimilation du théâtre par le roman⁴⁵ ». Après une démonstration des liens entre l'incipit de Bouchard et du texte *Crayonné au théâtre* de Mallarmé, elle constate que « [l]a présence du texte mallarméen en filigrane suffit à expliciter le projet de *Parents et amis sont invités à y assister*, qui se donne à lire comme une mise en œuvre du théâtre mental auquel le poète songeait⁴⁶ ». C'est donc surtout l'effet dramatique du théâtre qui est mis de l'avant dans cette étude. Effectivement, l'œuvre de Bouchard y est décrite comme un « théâtre d'images⁴⁷ » puisqu'il « “peint avec des paroles”⁴⁸ » et produit ainsi un monde saisissant pour le lecteur. Ce procédé correspond à la figure de l'hypotypose et provient de la dramaturgie en tableaux de Diderot qui est également utilisée dans l'analyse de la théâtralité de Michel Tremblay par Cynthia Boulanger⁴⁹. Chez Inkel, le théâtre est aussi décrit comme un théâtre intérieur, présent dans la tête du lecteur : « Où est situé le théâtre ? Dans l'imaginaire du lecteur⁵⁰ » et l'auteur « se sert de la forme du théâtre intérieur pour parvenir à ses propres fins⁵¹ ». De plus, la théâtralité dans le roman se manifeste par une oralité ostensiblement fabriquée et par les nombreux chants incantatoires des personnages. Selon l'analyse de Boulanger, l'oralité est inhérente à la parole théâtrale et se distingue de la parole romanesque, puisque le texte est fait pour être lu à voix haute⁵². Ce caractère

⁴³ Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », *Cousin de personne*, 4 septembre 2013, <https://www.cousinsdepersonne.com/2013/09/je-suis-un-ecrivain-local/>. Consulté le 1^{er} août 2018.

⁴⁴ Gilles Dupuis, « De quelques romans régionaux... », *Liberté*, vol. 52, n° 4, juin 2011, p. 29.

⁴⁵ Audrey Camus, *loc. cit.*, p. 139.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁸ Hervé Bouchard, [*Parents et amis sont invités à y assister*, *op. cit.*, p. 16], cité dans *ibid.*, p. 142.

⁴⁹ Cynthia Boulanger, *La théâtralité de la prose narrative dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » de Michel Tremblay*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/5040/Boulanger_Cynthia_2011_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Consulté le 25 janvier 2016

⁵⁰ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cynthia Boulanger, *op. cit.*, p. 8.

artificiel de la parole participe ainsi à briser l'illusion réaliste. Selon Camus et Ouellet Tremblay, le nom de Bouchard mentionné à la toute fin de *Parents et amis* rappelle que le théâtre tend vers une « vertigineuse réactualisation du *theatrum mundi*⁵³ » où le lecteur s'imagine un théâtre mental et où il fait également partie de l'œuvre comme figurant, au même titre que l'auteur.

Oulette Tremblay analyse le détournement ironique des didascalies dans l'œuvre, qui produisent alors des effets de distanciation : « 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 scène⁵⁴ » et elle remarque que les codes théâtraux « brouillent l'exercice de la représentation⁵⁵ ». Selon Beaudin-Gagné, le dispositif théâtral de l'œuvre est également investi afin de refléter la distanciation des personnages envers eux-mêmes et d'accentuer leur sentiment de dépossession⁵⁶. Puisque deux des œuvres de Bouchard portent comme sous-titre « drame » et « théâtre », certains critiques ont commenté le caractère « injouable » de ces pièces. Ainsi la pièce de théâtre *Le faux pas* connaîtrait un destin « tragique⁵⁷ », puisqu'on ne pourrait jamais la jouer et la mise en scène est « jonché[e] [...] de défis scénaristiques⁵⁸ ». Pierre Lefebvre a également relevé cette impossible mise en scène dans *Parents et amis* : « Le texte a été jugé tellement impossible au théâtre que ce sont les critiques de romans qui en ont parlé⁵⁹ ».

La majorité des études précédentes ont été publiées avant la parution des deux derniers romans de Bouchard à ce jour, soit *Le faux pas* et *Le père Sauvage*, parus simultanément en 2016 chez le Quartanier⁶⁰. *Le père Sauvage* a été analysé en fonction

⁵³ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ David Beaudin-Gagné, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁷ Alexandre Cadieux, *loc. cit.*

⁵⁸ Louis-Daniel Godin, « Parler en décâchant », *Liberté*, n° 315, printemps 2017, p. 45.

⁵⁹ Pierre Lefebvre, « Qui invitera parents et amis ? », *Jeu*, n° 162, 2017, p. 11.

⁶⁰ « Le faux pas de l'actrice dans sa traîne », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/catalogue/actrice.htm>. Consulté le 15 octobre 2016 et « Le père Sauvage », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/catalogue/sauvage.htm>. Consulté le 15 octobre 2016.

de son rapport au conte⁶¹ et deux courts comptes rendus ont porté sur *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* et, plus amplement, sur le projet poétique de Bouchard. Godin remarque qu'avec la parution du *Faux pas* Bouchard marque une rupture avec sa production précédente qui portait surtout sur les voix de l'enfance et sur la figure du père, afin d'accorder une plus grande place à la douleur maternelle et à la voix qui la porte : « Si l'œuvre de Bouchard ne cesse de prendre acte d'une certaine destitution du père, c'est à la mère qu'elle demande d'élever la voix⁶² ». *Le faux pas* permet ainsi d'approfondir cette figure centrale de la mère qui « s'érige comme un nouveau pilier de l'édifice littéraire de Bouchard⁶³ ». Jean-Pierre Vidal analyse « l'embarras énonciatif⁶⁴ » de l'actrice dans cette pièce qu'il qualifie de « parathéâtre⁶⁵ ». Les deux auteurs s'accordent pour dire que le projet poétique de Bouchard s'affirme explicitement dans *Le faux pas*. Finalement, les études critiques utilisent souvent les propos tirés des entretiens avec Bouchard, dans lesquels il approfondit sa poétique. Les plus importants sont l'entretien avec Stéphane Inkel dans *Le paradoxe du comédien*, celui avec Olivier Keimed dans *Liberté* et plus récemment, avec Laurance Ouellet Tremblay dans *Voix et images*. Bouchard y révèle ses inspirations, tels que Novarina et Beckett, et y décrit sa conception de l'écriture, où il est très conscient de la filiation dans laquelle il s'inscrit.

Le point commun de ces études est qu'elles portent toutes sur un mouvement qui est plus grand que les personnages et avec lequel ils sont en tension ; une « parole incommensurable » (Ouellet Tremblay), la mémoire (Inkel, Beaudin-Gagné) et la langue des « pères littéraires » (Mavrikakis), ou un moment traumatisant ou inaccessible : la honte de *Mailloux*, la perte du père dans *Parents et amis* ou « une posture infantile [qui précède] l'entrée dans la parole⁶⁶ ». Dans le cadre de notre recherche, nous nous

⁶¹ Marie-Ève Fafard, « L'expression du grotesque dans les contes du Saguenay : la version Tchen'ssâ d'Hervé Bouchard », dans le cadre du colloque *Il était une fois...? Formes, enjeux et détournement du conte contemporain*, organisé par Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 11 octobre 2017, <http://oic.uqam.ca/fr/communications/l'expression-du-grotesque-dans-les-contes-du-saguenay-la-version-tchenssa-dherve>. Consulté le 20 février 2018.

⁶² Louis-Daniel Godin, « Parler en décâchant », *loc. cit.*, p. 46.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Jean-Pierre Vidal, *loc. cit.*, p. 86.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Louis-Daniel Godin, *loc. cit.*, « Raccrocher le nom au corps : Une fonction de la parole dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard », p. 44.

intéresserons moins à la nature des empêchements chez Bouchard qu'à leur mise en forme ainsi qu'au processus de leur révélation qui est toujours mis en jeu dans les œuvres. Ces empêchements ont déjà été explorés par la critique ; il s'agira pour nous de montrer la répétition de ce processus dans les œuvres et de mettre de l'avant que ce double mouvement de l'empêchement et de la révélation s'inscrit à même la poétique de l'œuvre et la construction de ses récits.

Nous prendrons nos distances avec la conception de la langue de Novarina, telle que représentée dans l'œuvre de Bouchard. Les critiques ont bien relevé l'héritage novarinien qui s'y profile ; Oulette Tremblay analyse Bouchard en fonction de Novarina et Inkel y révèle sa présence en filigrane. Bien que Bouchard s'affiche comme lecteur de Novarina et qu'il reconnaisse l'impact de l'auteur sur son œuvre, nous souhaitons comprendre l'œuvre autrement et en révéler d'autres facettes. Dans notre recherche, nous nous concentrerons plutôt sur le soulignement des instances de contrôle de la parole et de la représentation chez Bouchard.

La théâtralité a uniquement été analysée dans les livres qui mettent en scène explicitement le théâtre ; les deux passages théâtraux dans *Mailloux* (Inkel), l'hybridité générique dans *Parents et amis* (Camus) et dans une moindre mesure *Le faux pas* (Godin, 2017 ; Vidal). Notre recherche explorera le fil de continuité de la théâtralité dans l'œuvre de Bouchard, qui se manifeste aussi dans *Numéro six* et par certains cadres prescriptifs dans *Le père Sauvage*. Alors que le théâtre est analysé pour son effet dramatique, comme « théâtre mental » interpellant le lecteur, nous l'aborderons en fonction de ses effets de distanciation. Finalement, notre mémoire prend en considération l'ensemble de la production de Bouchard à ce jour, ce qui nous permet d'en esquisser une poétique.

L'œuvre de Bouchard comportant une dimension fortement autoréflexive, nous la lirons à travers certains concepts de la métatextualité. Selon Gérard Genette, la dimension métatextuelle d'un texte constitue « la relation [de] “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...] C'est par excellence la relation critique⁶⁷ ». Comme le remarque Laurent Lepaludier, cette définition s'applique surtout

⁶⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1992, [1982], p. 11.

au paratexte de l'œuvre et à des textes de nature non fictionnelle : « Pour Genette, cette définition caractérise essentiellement un texte vis-à-vis d'un autre (une préface, une note, un ouvrage critique, etc.)⁶⁸ » Afin d'utiliser une définition opératoire du concept de métatextualité, nous adopterons la définition plus large de Lepaludier :

Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture.⁶⁹

Le discours critique se retrouve donc dans l'univers de la fiction. De ce point de vue, le texte affiche une surconscience des codes de la littérature, des genres, de la langue ou de la narration. La fonction critique de la métatextualité peut aussi se manifester par un discours sur l'œuvre même, sur son processus de fabrication ou plus largement, par une réflexion sur l'acte créateur et « l'affirmation de la nature langagière de l'œuvre⁷⁰ ». Dans son ouvrage sur la métafiction, Linda Hutcheon définit deux types de métatextualité qui varient en fonction de leur degré de visibilité : la métatextualité explicite et la métatextualité implicite. Elle distingue également des procédés linguistiques et des procédés narratifs⁷¹. Comme en témoigne l'ouvrage collectif d'Alain Tassel, la métatextualité peut se manifester sous différentes formes, telles qu'un discours critique, une catégorie narrative (un personnage doté d'une fonction réflexive ou métadiscursive) ou une figure ou une structure spéculaire⁷².

Le concept de métatextualité demeure cependant flou et difficile à saisir. Alors que certaines œuvres revendiquent un caractère métatextuel, d'autres affichent une métatextualité plus implicite. Ainsi, comme le remarque Jean-Marc Limoges, certaines mises en abyme sont ostentatoires alors que d'autres sont plus implicites : « seules les

⁶⁸ Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 9.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁰ Frank Wagner, « Du métatextuel à la métatextualité », dans Alain Tassel (dir.), *La métatextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice et publié avec le concours de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Narratologie », n° 3, 2000, p. 14.

⁷¹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 7.

⁷² Alain Tassel, « Avant-propos », dans Alain Tassel (dir.), *La métatextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice et publié avec le concours de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Narratologie », n° 3, 2000, p. 7.

mises en abyme les plus “réflexives” — c'est-à-dire celles *attirant* notre attention sur l'énonciation du film même — et les plus “troublantes” — c'est-à-dire celles mettant à mal notre croyance dans la fiction — semblaient être reconnues et baptisées telles⁷³ ». Limoges reconfigure les catégories de la réflexivité afin d'en dégager plusieurs effets et fonctions. Alors que la réflexivité est souvent associée à une rupture de l'illusion référentielle, il démontre qu'elle peut également participer à la créer en occupant une fonction diégétique dans l'histoire : « dès qu'une configuration réflexive pourra être *diégétiquement* motivée — voire même *dramatiquement* ou *symboliquement* motivée —, elle perdra en réflexivité (ou en opacité) pour gagner en transparence⁷⁴ ». Selon cette hiérarchie des degrés de la métatextualité, la présence de l'écrivain dans l'œuvre⁷⁵ peut être considérée comme un procédé métatextuel plus explicite que « l'emploi de plusieurs niveaux narratifs⁷⁶ » par exemple. Maryse Clain nomme « fiction théorique⁷⁷ » ce type de récit imprégné d'une réflexion sur le processus de création qui peut s'inscrire dans la parole ou la pensée d'un des personnages de l'œuvre.

Puisque les procédés métatextuels sont très diversifiés, nous avons pris le parti de décrire minutieusement ceux qui nous semblaient récurrents chez Bouchard. Nous avons retenu les procédés de ruptures qui créent des effets de distanciation afin d'en dégager des fonctions, soit de révélation, diégétique et poétique. Comme notre analyse interroge l'empêchement chez les personnages et le cadrage dans la fiction, ces types de procédés nous permettront de décrire le processus de dévoilement des instances de contrôle qui guident la représentation. Nous avons ainsi élargi notre analyse afin de prendre en compte l'hybridité générique et la distanciation brechtienne qu'implique cette révélation de la

⁷³ Jean-Marc Limoges, *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, thèse de doctorat, Littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval, 2008, <http://hdl.handle.net/20.500.11794/19587>, p. 5. Consultée le 8 avril 2017.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁷⁵ Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 31.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁷ Maryse Clain, « Une forme de la fiction théorique dans *Anabel* de Julio Cortázar », dans Alain Tassel (dir.), *La métatextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice et publié avec le concours de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Narratologie », n° 3, 2000, p. 29-41.

fabrication de l'illusion⁷⁸. Nous avons également appliqué ce concept de rupture à la syntaxe, qui dérobe le réel aux mots et à la structure de l'œuvre, laquelle multiplie les changements de niveaux de narration et les digressions. Nous tenterons ainsi de dégager une nouvelle fonction poétique de la métatextualité, où l'œuvre souligne sa cohérence.

Notre analyse portera premièrement sur la rupture générique qui nous a semblé la plus explicite et récurrente chez Bouchard, soit le passage de la narration au théâtre. Nous avons constaté que la théâtralité est utilisée comme procédé métatextuel pour produire une mise en scène de l'écriture. Nous adopterons la définition de « l'effet de théâtralité⁷⁹ » de Jacqueline Viswanathan-Delord, selon laquelle la théâtralité est un artifice spectaculaire qui produit un commentaire sur le texte, en plus de faire apparaître les rouages de la fiction par la prise de conscience de la situation d'énonciation. Cette analyse nous permettra de déterminer les autres formes du dispositif théâtral dans l'œuvre. À partir de ces ruptures génériques et référentielles, nous étudierons dans notre deuxième chapitre les répercussions de l'empêchement de dire des personnages sur la syntaxe et la structure de l'œuvre. L'inventaire des formes répétitives, des ellipses et des digressions nous permettra ainsi d'établir un échantillon des différents procédés auxquels l'écrivain a recours. Par la suite, dans une perspective plus poétique, nous mettrons au jour les liens entre ces différentes digressions qui dessinent en creux un centre de l'œuvre. Les procédés poétiques, tels que les références intratextuelles et les traits stylistiques, nous permettront d'identifier plusieurs effets de continuité. Finalement, notre recherche se conclura sur l'étude d'une métalepse continue dans l'œuvre, celle de la représentation de l'écrivain, en tant que personne réelle de l'auteur, mais aussi de figures autoritaires qui se manifestent par plusieurs avatars. Nous identifierons ainsi les différentes instances de contrôle auxquelles sont soumis la fiction et ses personnages.

⁷⁸ Patrice Pavis, « Distanciation », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 125.

⁷⁹ Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit, du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 23.

Chapitre 1. La théâtralité comme procédé métatextuel

Les livres qui composent l'œuvre de Bouchard sont des récits de révélation de soi, où un personnage tente de mettre au jour un récit intérieur, difficile à dire, qui semble à première vue lié à la honte, au deuil ou à un traumatisme antérieur. Étroitement associée à ce mécanisme de dévoilement de soi, l'écriture de Bouchard s'applique à révéler les dessous de la représentation et les conditions d'énonciation de la fiction. Rendre ainsi sensible l'illusion référentielle provient d'une certaine conception de la langue, donnée à voir comme cachant le réel, plutôt que le révélant. Étant donné que les récits de Bouchard portent souvent sur ce thème de la révélation et que celle-ci semble difficile, hésitante et autoréflexive, nous nous sommes interrogée sur les liens entre cet acte de révélation et la manière dont il est souligné par les procédés métatextuels, qui peuvent eux-mêmes se traduire par une révélation des rouages de la fiction. À partir de ces éléments, nous démontrerons de quelles manières les seuils narratifs sont soulignés chez Bouchard et dans quel but. Selon nous, ces ruptures narratives ne créent pas que des effets de distanciation, mais participent activement au déroulement de l'histoire en dénouant l'empêchement des personnages et en permettant leur révélation. Les personnages sont donc en situation d'empêchement et leur libération passe par les différents procédés métatextuels employés.

1. Types d'empêchements

Cette problématique soulève la question de la nature de cet empêchement et de cette révélation. Qu'est-ce qui est empêché et doit être révélé chez les personnages ? Les récits de Bouchard présentent ainsi deux types de discours : l'un est défini comme illusoire et l'autre semble plus authentique et révélateur d'une vérité enfouie. Dans une entrevue, Bouchard définit ces deux types de paroles dans son œuvre : « Je suppose qu'au moins sous ces deux rapports, de la parole empêchement et de la parole ravissement, je peux essayer de décrire la tension qui se dégage de ce que je fais⁸⁰ ». La « parole empêchement » se rapporte à une parole, cachée ou enfouie, qui mise au jour, devient

⁸⁰ Laurance Ouellet Tremblay, « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », dans Lucie Bourassa et Laurance Ouellet Tremblay (dir.), « Dossier : Poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit », *Voix et images*, vol. 43, n° 1, automne 2017, p. 15.

« parole ravissement », en d'autres termes, une parole vraie et authentique. Dans son compte rendu sur *Le faux pas de l'actrice*, Vidal décrit bien ce processus d'explosion de la parole :

Présenté comme venant expressément de l'empêchement, du retard, de cet embarras initial qui impose un délai dans l'émission de la parole, le texte se montre comme un gaz qu'il faut comprimer pour qu'il finisse par exploser, produisant un déferlement signifiant.⁸¹

Cette métaphore représente la tension ressentie par les personnages, contraints par une force extérieure, condition nécessaire à leur acte de révélation. Ouellet Tremblay décrit aussi, selon la perspective de Novarina, cette dualité de la parole qui est à la fois ce qui nous fonde et ce qui ruine notre rapport au réel. Cette « parole empêchement » se rapporte à la « transmission spéculaire⁸² », grand mouvement du langage, matérialisé par la coulée ou le défilé par exemple. Chez Bouchard, ce type de parole est souvent décrit comme incontrôlable, tel un flux qui emporte les personnages. Nous nous intéresserons surtout à cette parole empêchée, qui se donne à voir comme plus authentique et qui se rapporte ainsi à la métatextualité, révélatrice des rouages de la fiction. Les différents changements de mises en forme et les différents récits et métarécits se posent ainsi comment un terrain de luttes qui permet à cette parole enfouie de se révéler.

Nous avons classé ces empêchements en trois catégories, qui reviendront tout au long de notre analyse : un empêchement psychologique, lié à un traumatisme ou à des tabous, un empêchement par rapport aux héritages familiaux et, finalement, un empêchement en fonction du langage et de toute forme de représentation du réel.

1.1. Traumatisme, tabou, héritage

Les personnages sont en position d'empêchement puisqu'ils éprouvent un sentiment de honte ou de deuil envers leur propre récit. Dans *Mailloux*, il s'agit de la honte de ne pas parvenir à contrôler les déchets de son corps, alors que le traumatisme est associé

⁸¹ Jean-Pierre Vidal, *loc. cit.*, p. 87.

⁸² Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 7.

à la mort du père dans *Parent et amis*, *Le faux pas* et *Harvey*. L'adultère de la veuve Manchée, la pédophilie du suicidé en bois dans *Mailloux* et *Numéro six*, les infanticides sont autant d'exemples qui entraînent une difficulté de raconter, de dire, dans le contenu même. Cette interprétation psychologique n'est pas le cœur de notre analyse, mais sera utilisée à quelques reprises afin d'expliquer des mises en forme spécifiques à Bouchard. Le deuxième degré d'empêchement est relatif à la conscience des personnages d'être enfermés dans un récit plus grand qu'eux, qui se rapporte à un héritage familial ou à certains récits qui les assujettissent. Les séries de noyades dans *Mailloux*, le jeu de hockey dans *Numéro six* et les rites funéraires sont des exemples où les personnages occupent un rôle dans un récit déjà établi, qu'ils ne font que répéter.

1.2. Le langage comme système de représentation

Cet héritage passe également par la langue, comme mode de représentation du monde. Afin de décrire leur expérience du monde, les personnages sont empêchés par des types de représentation qui sont soulignés par leur insuffisance et par leur inadéquation avec le réel. La parole se présente ainsi comme un mensonge ou un leurre, d'où la difficulté d'utiliser les mots pour décrire le réel. Elle possède donc une fonction à la fois de révélation et d'obstruction du réel et l'écriture de Bouchard tend à souligner la limite du langage comme système de représentation.

Ces divers empêchements sont matérialisés par le théâtre, forme propice au dédoublement de la parole. La mise en forme théâtrale permet d'intégrer des didascalies et des dialogues théâtraux, alors que la mise en abyme théâtrale rend sensibles les coulisses et la scène, l'acteur et le personnage, en entrelaçant deux niveaux de narration. Les qualités du théâtre comme instance de contrôle ou cadre prescriptif sont également reprises dans l'œuvre afin de refléter cet empêchement de dire des personnages et cette tension. Le théâtre permet de mettre en scène cette lutte, entre une expérience du réel et des modes de représentations limités.

2. Formes de la théâtralité

2.1. L'hybridité générique comme décalage formel

Bien que les livres de Bouchard contiennent certains segments théâtraux et poétiques, il s'agit généralement de narration. Toutefois, à plusieurs reprises, la narration cède la place à des dialogues qui adoptent la forme théâtrale. Selon les différents types de discours décrits par Gérard Genette, le dialogue, le « discours rapporté », est défini comme le plus mimétique, alors que le « discours raconté » en est le plus éloigné :

Le discours *narrativisé*, ou *raconté*, est évidemment l'état le plus distant et en général [...] le plus réducteur. [...] La forme la plus « mimétique » est évidemment celle que rejette Platon, où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage [...] ⁸³.

Genette constate que le roman s'est de plus en plus rapproché du discours rapporté à cause de l'influence du théâtre sur le roman, qui se compare à une « sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique [...] ⁸⁴ ». Le roman serait ainsi devenu plus mimétique que le théâtre par l'intégration de discours rapportés :

Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage ⁸⁵.

Ces différents degrés sont établis selon la présence ou l'absence du narrateur dans les discours du texte. Dans le discours raconté, les paroles du personnage sont complètement assujetties à la voix du narrateur, alors que, dans le discours rapporté, le lecteur a accès directement à la voix du personnage. De ce point de vue, le dialogue est donc une manière d'être en contact plus directement avec la fiction.

Toutefois, Bouchard rend la limite entre la narration et le théâtre davantage visible, car les dialogues adoptent souvent une mise en forme théâtrale, typique du théâtre imprimé. Dans une perspective métatextuelle, cette rupture des normes produit une

⁸³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, [1972], p. 192.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁵ *Ibid.*

conscience des codes génériques et « un décalage formel potentiellement critique⁸⁶ ». La dynamique des genres permet donc de mettre en relief les frontières qui les délimitent. Afin de dégager les présupposés des discours critiques sur les œuvres romanesques à modèle théâtral, Viswanathan-Delord propose de décomposer la théâtralité de la prose narrative en deux effets principaux, l'effet dramatique et l'effet de théâtralité :

L'effet dramatique appartient à la tradition aristotélicienne qui a longtemps dominé la critique : sa recherche inspire le conteur qui veut créer un monde imaginaire intensément présent et prenant. En revanche, l'effet de théâtralité, dont nous analysons aussi les procédés, met en relief l'artificialité du monde fictionnel et provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène romanesque⁸⁷.

Ainsi décrit par Viswanathan-Delord, l'effet de théâtralité correspond à la métatextualité, puisque le texte produit des effets de distanciation et souligne les rouages de la fiction. Dans le cadre de notre analyse, cette interprétation est fructueuse tant la forte dimension métatextuelle de l'œuvre de Bouchard entretient un dialogue avec le théâtre de manière formelle, concrète et métaphorique.

Bien que l'œuvre de Bouchard explore plusieurs autres genres littéraires, le dialogue avec le théâtre est la forme la plus récurrente et contribue à créer un décalage formel. Selon Viswanathan-Delord, les œuvres qui allient le roman et le théâtre « jouent fortement de la théâtralité (au sens restreint), car l'hétérogénéité du texte crée un effet de distanciation⁸⁸ ». L'inclusion des procédés théâtraux dans la prose romanesque tend à provoquer des effets de mise à distance et une rupture de l'illusion référentielle. Dans l'œuvre de Bouchard, cette hétérogénéité générique adopte fréquemment le procédé de la *mimésis de la forme*⁸⁹ ; le texte prend alors la forme typographique du théâtre imprimé. Selon ce modèle, les didascalies sont en italiques et les textes empruntent la forme dialogique du théâtre où le nom des locuteurs est inscrit en lettres majuscules au-dessus

⁸⁶ Robert Dion, France Fortier et Élisabeth Haghebaert, « La dynamique des genres, suite, conclusion », dans Robert Dion, France Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 27, 2001, p. 354.

⁸⁷ Jacqueline Viswanathan-Delord, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23-24

de leurs répliques respectives. Une liste des personnages et des indications scéniques sont également des manifestations de ce procédé.

Exemples de procédés

Chacune des œuvres *Mailloux*, *Parents et amis* et *Le faux pas* met en place une utilisation différente de la *mimésis de la forme* qui montre une évolution de ce procédé à travers les textes. Ainsi, dans *Mailloux*, lors du passage central de la dispute familiale entourant le « Départ de Jacques Mailloux pour le camp » (*M*, 62), la mise en forme théâtrale interrompt la forme narrative qui avait prédominé dans les précédents chapitres. Alors qu'au début le personnage de Mailloux était le narrateur de son propre récit, devenu soudain l'objet du récit, il est soumis aux regards et aux paroles des autres personnages. Ce passage de sujet à objet se manifeste par le changement de disposition typographique qui adopte la mise en forme théâtrale. Les répliques des personnages, auparavant assimilées à la narration par le discours direct, se transforment en discours dialogué. Ce changement typographique crée visuellement une mise à distance et « un effet d'étrangeté⁹⁰ » qui accentuent le sentiment de dépossession qui habite Mailloux.

L'empêchement vécu par Mailloux est causé par le corps qui a failli et par la honte qui en découle. La révélation de « ce qu'au monde nous cachons » (*M*, 63) confère à cette scène une portée dramatique, puisque la honte de Mailloux est exposée aux regards de sa famille, mais aussi de tout le quartier qui saura qu'« un pissou loge en ce lieu » (*M*, 71). La honte empêche Mailloux de construire son propre récit et il est dépourvu de parole, comme le montre la répétition de la phrase : « Je ne suis pas assez long pour atteindre l'évier de la cave » (*M*, 65 et 69). L'imbrication de la forme théâtrale produit donc un effet de décalage formel au moment même où Mailloux semble en décalage par rapport à son propre récit.

La *mimésis de la forme* théâtrale est beaucoup plus affirmée dans *Parents et amis*. Bien que décrit comme « une assimilation du théâtre par le roman⁹¹ », ce roman-théâtre est constitué de quatre tableaux avec six récits au centre qui forment une véritable partition

⁹⁰ Robert Dion, France Fortier et Élisabeth Haghebaert, *loc. cit.*, p. 354.

⁹¹ Audrey Camus, *loc. cit.*, p. 139.

vocale de la complainte de la veuve Manchée et de ses six orphelins, à la suite de la mort du père Beaumont. Dans le premier tableau, la mort du père provoque un empêchement de dire :

Quand ils sont remontés, ça été, non. 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 nuée pleine 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. [...] J'ai des images, mais toujours pas de mots pour légèder. (*PA*, 32)

Après ce choc initial, les personnages sont déterminés par la mort du père qui ouvre alors un espace discursif sur l'expérience du deuil et sur la transmission de sa parole. Le texte mobilise plusieurs procédés théâtraux afin de remplacer cette parole qui avait le pouvoir de construire le monde et de créer un espace. La voix se situe dans un « entre-deux », puisque plusieurs modulations peuvent coexister et fusionner dans le texte. Par exemple, le faux dialogue mis en place dans les quatre tableaux est médié par une forme théâtrale, mais le contenu tend surtout vers la narration, car les personnages ne communiquent pas ensemble et l'action y est racontée rétrospectivement⁹². Cette fusion se reflète aussi dans le dédoublement de l'identité des personnages qui sont à la fois « spectateur-énonciateur et acteur-protagoniste⁹³ », commentateur et participant du récit. La disparition de la parole du père explique cette multiplication des voix, cette fragmentation de la parole originelle qui avait la capacité de construire le monde selon la veuve : « Nous étions à l'étroit, mais [le mari Beaumont] ouvrait la bouche et nous emmenait avec lui là où on manquait pas d'air et où on se cognait nulle part » (*PA*, 78). Les personnages utilisent donc la forme dialoguée pour remédier à l'absence de la parole du père. Ainsi, la construction du monde se fait par les paroles des personnages qui en prennent le relais.

Alors que le père était le guide de l'univers familial, les voix des orphelins résonnent les unes avec les autres afin de s'unir en une voix commune et indifférenciée dans les parties théâtrales. Dans les six récits du centre, les veuves et les orphelins tentent de se reconstruire par la narration, en employant généralement le monologue intérieur.

⁹² *Ibid.*, p. 140.

⁹³ David Beaudin-Gagné, *op. cit.*, p. 71.

Dans ces récits, le discours indirect libre employé par les orphelins pour s'autociter crée un enchâssement de voix qui mime cette opération de rapiéçage de la parole du père : « Une mort bien ordinaire qu'il a, une mort pas très honorable. Ce n'est pas comme se coucher, en pleine forme, après avoir parlé aux siens. [...] Ça ira. Ça n'ira pas. Ça ne va déjà plus. Je suis celui qui tombe et se brise. Je suis le mort qui a perdu son nom » (PA, 145). Dans cet extrait, le mort du début qui était l'objet du récit devient le sujet sans transition narrative. Le suicidé à vélo, l'orphelin numéro six, s'approprie alors la parole pour raconter son propre suicide. Les voix sont ainsi constamment enchâssées les unes dans les autres, ce qui produit une « confusion des voix⁹⁴ » et des personnages. Cette voix dominante correspond à une « voix ventriloque⁹⁵ », car elle passe par tous les personnages en restant pourtant la même. Le roman-théâtre ne raconte pas la mort du père en tant que telle, mais bien « les *effets*, avant tout langagiers, de cette mort sur les cinq orphelins, sur la veuve Manchée et sur le sixième fils⁹⁶ ». Ces effets se répercutent dans la forme même du livre où l'alternance entre la forme théâtre et narrative permet de disposer ces voix, à la fois unies et fragmentées. Le décalage formel concorde donc avec un moment où le personnage est dépourvu de sa propre parole dans *Mailloux*, et à la déchirure de l'unité familiale dans *Parents et amis*.

La voix de la veuve Manchée est reprise dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, une adaptation de *Parents et amis* pour le théâtre⁹⁷. Le texte prend la forme d'une pièce de théâtre, mais les didascalies sont amplifiées en deux « Chant[s] des indications » (FP, 9 et 123), qui occupent près du quart du livre. Celles-ci ne sont pas en italiques, mais bien parties prenantes du texte, séparées en plusieurs espaces. Elles décrivent, entre autres, les différentes étapes menant à la réalisation de la pièce, telles que la description des rôles, le choix des acteurs et les répétitions. Comme il est question d'une pièce en préparation,

⁹⁴ Farah Aïcha Gharbi, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4093/Gharbi_FaraA_2010_these.pdf?sequence=2, p. 110. Consultée le 1^{er} décembre 2015.

⁹⁵ Marie-Pascale Huglo, « Le théâtre du roman : *La Compagnie des spectres de Lydie Salvayre* », *Le Sens du récit, pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 116.

⁹⁶ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁷ « Hervé Bouchard », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/auteurs/bouchard.htm>. Consulté le 15 octobre 2016.

les trois scènes qui la constituent portent sur l'avant-spectacle, soit la « Scène de l'exposition », la « Scène de l'audition » et la « Scène de la répétition » qui adoptent la forme du théâtre imprimé traditionnel, à l'exception près du nom du personnage du directeur, qui ne cessera de se modifier. Par le détournement du théâtre en « parathéâtre⁹⁸», de la représentation en récit de la représentation, *Le faux pas* produit des effets de distanciation qui montrent avec insistance les mécanismes de fabrication de la pièce.

Le rôle de l'actrice, centrale dans cette histoire, n'est pas défini comme un rôle à jouer, mais bien comme la représentation authentique d'une actrice qui jouera son propre rôle : « Car l'actrice n'est pas un personnage./C'est une actrice./L'actrice est une femme et cette femme doit être actrice. » (*FP*, 23). La répétition a pour but de révéler l'actrice à elle-même et de la tromper : « Il s'agit d'engager quelqu'un qu'on va tromper » (*FP*, 22). Toute l'action se déroule donc dans un hors-scène, comme si la véritable révélation du récit de l'actrice ne pouvait se produire que hors de la représentation, dans les coulisses du théâtre.

C'est d'ailleurs dans ce livre que le théâtre est le plus explicitement nommé et la fonction de révélation du théâtre la plus clairement affirmée : « le théâtre est la machine à mettre en état de raconter » (*FP*, 26). Par conséquent, il s'agit de l'œuvre où une grande pression est exercée sur l'actrice : sa parole est d'abord empêchée par la présence envahissante des didascalies⁹⁹ qui matérialise cet empêchement de dire et impose un délai infini à la représentation même. De plus, non seulement elle est en tension avec son propre récit intérieur et le texte théâtral, mais elle est constamment en lutte avec le directeur, qui ne cesse d'interrompre et de diriger sa parole. La parole empêchée de l'actrice est ainsi compressée par les didascalies, le texte de théâtre et le directeur. Le texte se présente comme la mise en scène de cette lutte intérieure de l'actrice.

Dans ces trois œuvres, la mise en forme théâtrale permet de surmonter un empêchement de dire : Mailloux est empêché par sa honte, la veuve Manchée et les

⁹⁸ Jean-Pierre Vidal, *loc. cit.*, p. 86.

⁹⁹ *Ibid.*

orphelins par le deuil et la disparition du père Beaumont, et l'actrice, par le contexte d'énonciation dans lequel la pièce de théâtre prend forme.

Détournement des didascalies

Alors que les didascalies se conçoivent comme les « non-dit[s]¹⁰⁰ » du théâtre et qu'elles ont comme fonction de décrire les procédés par lesquels s'élabore la fiction, Bouchard se réapproprie ces fonctions afin de servir sa propre poétique. La fonction typique des didascalies est de donner des indications scéniques. Cet usage est ici détourné par le ton humoristique et poétique des didascalies, ainsi que par l'intégration d'une didascalie dans la narration de l'histoire. Contrairement à la convention théâtrale, les didascalies de Bouchard sont faites pour être lues et adoptent souvent une facture absurde, humoristique, irréaliste, poétique ou bien didactique du mode de représentation de l'auteur. Par exemple, dans *Parents et amis*, les didascalies indiquent que l'acteur qui joue les orphelins n'aura qu'à changer de corps : « Les orphelins de père numéro un, numéro deux, numéro trois, numéro quatre et numéro cinq peuvent être joués par un seul et même pourvu que sa tête de seul et même s'ajuste facilement et rapidement à des corps de différentes tailles » (*PA*, 11-12) et que « l'acteur déguisé en orphelin de père numéro six [est] caché dans le ventre de la veuve Manchée, il ne doit pas dépasser » (*PA*, 11). Les didascalies du troisième tableau adoptent un ton poétique et ironique en parodiant les rituels du catéchisme : « Ouvrez votre livret des fidèles en page trois cent seize pour la liturgie des défunts, nous allons répéter. Les passages marqués en gras correspondent aux accents fauniques ; les passages marqués d'un soulignement fin correspondent aux élans virginaux [...] » (*PA*, 165). De plus, les effets d'assonance confèrent aux didascalies une dimension poétique qui résonne dans le texte et en détourne la fonction.

Dans *Le Faux pas*, les didascalies s'emploient à décrire de manière didactique la poétique de l'auteur, telle la pression exercée sur les acteurs afin de leur faire révéler leur récit intérieur, la parole empêchée :

Forcer l'acteur à se cacher en parlant, jusqu'à l'invisibilité. [...] Il n'y a pas de relation directe entre l'histoire que les acteurs racontent et le texte qu'ils auront répété, ni non plus entre les répliques qu'ils diront et l'histoire qu'ils raconteront, ni

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 85.

non plus entre ce qu'ils feront sur scène et l'histoire qu'on sera venu voir et entendre.
(*FP*, 25-26)

Les didascalies désignent donc le fonctionnement souhaité de l'œuvre et les chants des indications peuvent prendre une tournure poétique ou abstraite afin de rendre compte des étapes menant à la réalisation de la parole. C'est dans ce dernier livre que les mécanismes de la création sont les plus appuyés, comme dans une volonté d'explicitier encore davantage la poétique de Bouchard.

À l'opposé, les didascalies se font davantage insidieuses lors du premier décalage formel dans *Mailloux*. Habituellement, les didascalies sont disposées séparément du texte même. Toutefois, dans *Mailloux*, elles font partie intégrante du texte lors d'un passage théâtral et elles ne sont pas en italique. Dans cet extrait, Mailloux se réveille alors qu'il s'est échappé trois fois durant la nuit. Il anticipe la colère de sa mère qui ne tardera pas à venir. Le discours se fonde en une didascalie à même le texte et donne plusieurs indications spatiotemporelles, la description des actions des personnages, leur costume, leur position précise dans la chambre de Mailloux, sans toutefois adopter la forme didascalique :

La mère va venir dans le matin de Mailloux, et c'est avec elle, avec ses cris perchés dans les aigus de la honte que sa journée de Mailloux va commencer, inquiète, sombre, pleine de remords, faiblarde, sale, finie, salopée. Pissou, crie-t-elle, pissou de pissou de maudit pissou de merde ! [...] Tout le monde ! Voyez le pissou qui part survivre dans le camp fait pour ça ! Voyez-le se couvrir de honte en montrant ses matins de boue jaune, voyez le pissou, le pissou, le pissou ! Elle quitte la chambre en courant pour aller enfile dans une petite pièce à côté une robe plutôt courte et plutôt jaune. [...] Mailloux père est debout appuyé contre une étagère à l'endroit exact de la porte, mais il n'y a pas de porte. La sœur de six compte des boutons assise par terre devant le lit du frère de sept. On entend tousser Tour la tante de quelque chose comme cinquante et un. Elle arrive Tour par un escalier. Elle porte un panier de linge. Tout au long de la scène elle pliera et rangera des vêtements. (*M*, 63)

Le glissement vers la didascalie s'effectue par les temps verbaux et par un changement du type de discours : du discours intérieur, au discours en style direct et à un discours immédiat qui reprend la forme dialoguée propre au théâtre. Mailloux anticipe cette journée qui commencera par l'arrivée de sa mère, ce qui révèle le caractère répétitif de la scène. La mère Mailloux s'adresse d'abord à lui en adoptant la forme du discours direct. Selon les théories citées plus haut, le discours acquiert un degré de mimétisme plus important

quand le « narrateur feint de laisser la parole à ces personnages¹⁰¹ ». Or, chez Bouchard, ce rapprochement est jumelé à un changement de mise en forme, qui produit l'effet contraire et accentue les effets de distanciation. Telle une présentatrice, la mère rameute les autres membres de la famille autour de la honte de Mailloux, le clou du spectacle. D'ailleurs, le mot « scène » qui précède le passage dialogué souligne et annonce le passage théâtral qui suit. Les didascalies servent à l'introduire, même si elles n'adoptent pas la forme typique.

Conçues pour être lues, les didascalies reflètent la poétique de Bouchard qui souligne toujours le processus de réalisation de l'œuvre. Elles représentent ainsi un espace transitoire entre les coulisses et la scène, c'est-à-dire entre l'illusion et la rupture de l'illusion. Elles révèlent les « non-dits » du théâtre et les processus qui rendent la fiction possible. Bouchard fait entendre cette voix qui régit la fiction par le biais des didascalies et leur fonction de révélation est mise en valeur par ces détournements. Ces didascalies sont médiées par une forme typique du théâtre qui suppose la mise en place des indications spatiotemporelles, alors que ces parties du texte participent à construire un discours sur le récit. Les didascalies représentent donc une sorte de parole souveraine, qui dirige la fiction et en montre les rouages.

Titrologie

On retrouve aussi la forme didascalique et celle de la liste dans certains titres d'histoires qui adoptent la forme narrative. Dans ces cas précis, les didascalies annoncent et esquissent les grandes lignes de l'histoire par une énumération. Dans *Mailloux, Parents et amis* et *Numéro six*, une succession de lieux, de personnages et d'actions annonce l'histoire à venir : « Où l'on voit Jacques Mailloux perdre sa mère ; un stationnement obscur ; l'homme au Fairlane » (M, 83). Dans *Numéro six*, les sous-titres de chaque chapitre prennent une forme plus concise et nominale : « Le statut de réserviste ; la catégorie inférieure de l'intersecteur ; vues du grand chef montreur et de son frère tambour [...] » (NS, 119) et le livre se clôt par une récapitulation finale de toutes les listes : « Liste des noms d'endroits, de personnages, d'équipes, d'événements, etc., dans l'ordre de leur

¹⁰¹ Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 192.

apparition » (NS, 159) avec de légères variations, afin de les rendre plus spécifiques. Les points-virgules juxtaposent les différents termes de la liste et marquent les rebonds de l'histoire et sa continuité. Cette formulation renvoie à la titrologie du roman picaresque et fait également signe à celle employée par Diderot dans *Jacques le fataliste*, intertexte perceptible chez Bouchard¹⁰². Les aventures des personnages sont ainsi exposées sous forme de tableaux qui annoncent l'histoire à venir. Cette manière de titrer les chapitres crée un effet d'archaïsme qui se répercutera dans le langage chez Bouchard, comme nous le verrons dans le troisième chapitre. Cet effet est renforcé par la formulation « Où l'on voit que » qui précède les titres de chapitre. L'œuvre souligne ainsi son appartenance au roman picaresque et s'inscrit dans la tradition romanesque.

La fonction d'empêchement des didascalies

Finalement, comme nous l'avons analysé dans le cas de *Le faux pas*, les didascalies matérialisent l'empêchement de dire de l'actrice, puisqu'elles retardent sa prise de parole à l'échelle du livre. Les didascalies prennent de plus en plus de place dans l'œuvre de Bouchard et leur fonction passe de la révélation à l'obstruction de la parole des personnages. Alors que, dans *Mailloux*, la part consacrée aux didascalies se confond avec la narration, dans *Parents et amis*, les indications spatiotemporelles ouvrent chacun des tableaux et sont marquées par l'italique. Dans *Le faux pas*, ces indications n'adoptent pas la forme didascalique, mais forment deux chapitres de la pièce, pour un total de près de cinquante pages. Nous pouvons conclure que l'œuvre témoigne d'une progression de plus en plus affirmée vers le théâtre, tel que l'indiquaient déjà les sous-titres, *histoires pour Mailloux, drame en quatre tableaux et six récits au centre* pour *Parents et amis* et *théâtre pour Le faux pas*.

¹⁰² Godin définit ainsi ce type de titrologie : « En tête de page trône cet “intertitre descriptif en forme de proposition complétive”, pour emprunter la terminologie de Genette, comme on en trouve dans le *Roman de Renart* et autres récits médiévaux. Autrement dit, chaque chapitre s'ouvre sur une liste des événements à venir qui donne l'impression d'avoir été ajoutée par un éditeur se plaçant du côté du lecteur pour indiquer ce qu'il “entend” avec lui. », Gérard Genette, [*Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 320], cité dans Louis-Daniel Godin, « Raccrocher le nom au corps : Une fonction de la parole dans *Mailloux* d'Hervé Bouchard », *loc. cit.*, p. 45.

Alors que Genette décrit la relation entre le roman et le théâtre comme une « sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique¹⁰³ » qui se manifeste par les dialogues immédiats et la recherche de l'effet dramatique décrit par Viswanathan-Delord, la progression vers le théâtre s'accompagne chez Bouchard d'une multiplication et d'une intensification des procédés métatextuels afin de briser l'illusion théâtrale. La théâtralité peut créer un effet de présence, mais l'accumulation de ces procédés produit au contraire des effets de distanciation, de décalage, de détournement et d'écart. L'œuvre simule, surjoue et exagère son appartenance au théâtre par plusieurs signes textuels qui y renvoient afin de créer ces effets. Bien que ces interprétations éclairent les effets de distanciation créés par des hybridités génériques, elles se relèvent insuffisantes pour expliquer les nombreux liens qui unissent l'œuvre de Bouchard au théâtre, notamment par la mise en abyme théâtrale.

2.2. Mise en abyme théâtrale

Le théâtre n'est pas seulement une catégorie générique, mais il représente le lieu où se déroule l'action, participant ainsi à une mise en abyme de la fiction. Le texte est toujours susceptible de passer d'un niveau de narration à un autre, créant une métalepse qui peut surgir à tout moment dans le livre et provoquant ainsi des ruptures de l'illusion référentielle. L'histoire s'inscrit dans un théâtre dans deux des livres de Bouchard : *Parents et amis* s'ouvre sur la scène d'exposition du père Beaumont et réfère explicitement au théâtre – « *Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée* » (*PA*, 11) et « si le théâtre a des moyens » (*PA*, 12) –, tandis que *Le faux pas* se réclame du genre théâtral dès la page couverture et la mise en scène théâtrale est présentée dans le « *Chant premier des indications* » : « Le théâtre représente un endroit où nous avons l'air de nous trouver » (*FP*, 11). De manière plus ponctuelle, dans *Mailloux*, l'histoire débute par une réflexion sur le spectacle des aviateurs, car la première histoire racontée est « un numéro comique lors d'un spectacle de fin d'année » (*M*, 12).

Cette intégration du théâtre a pour effet de créer deux niveaux de narration distincts, celui de l'histoire des personnages et l'autre qui relate l'histoire de l'acteur, un

¹⁰³ Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 193.

niveau de narration sur scène et l'autre dans les coulisses. Genette décrit très bien cet enchevêtrement entre les niveaux de narration à l'échelle d'un texte, en prenant pour exemple *Six personnages en quête d'auteur* et *Ce soir on improvise*, où le discours des personnages adopte la forme d'une métalepse, créant des niveaux de fiction qui semblent plus authentiques que d'autres :

D'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou de *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en dérive dans le théâtre de Genet par exemple, et comme les changements de niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau. [...] Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même : frontière mouvante, mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. [...] Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiegétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit¹⁰⁴.

La métalepse théâtrale chez Bouchard permet de franchir des niveaux de narration et d'établir plusieurs degrés de fiction, procédé qui se rapporte à l'acte de révélation des personnages. Le théâtre mis en place par Bouchard est en cela un théâtre brechtien où, par le fait même de dire qu'il s'agit de théâtre, l'œuvre prétend souligner son statut de représentation et se donner à voir comme plus authentique en tant qu'opération d'un dévoilement. Cette révélation se retrouve dans la définition même du procédé de la « distanciation » :

Procédé de mise à distance de la réalité représentée de façon à ce que l'objet représenté apparaisse sous une perspective nouvelle, qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier. [...] Ce principe esthétique vaut pour tout langage artistique : appliqué au théâtre, il concerne les techniques « désillusionnantes » qui n'entretiennent pas l'impression d'une réalité scénique et révèlent l'artifice de la construction dramatique ou du personnage. L'attention du spectateur se porte sur la fabrication de l'illusion, sur la façon dont les comédiens construisent leurs personnages¹⁰⁵.

Dans les livres de Bouchard, la révélation du « côté caché » et de la « fabrication de l'illusion » connote l'art théâtral et forme une métalepse qui se poursuit à travers les

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 245.

¹⁰⁵ Patrice Pavis, *loc. cit.*, p. 125.

œuvres. Cette inscription du théâtre comme lieu fictif crée une distanciation avec l'action racontée et rend visible l'artifice de la représentation du livre et de l'histoire. Toutefois, la « distanciation [brechtienne] n'est pas seulement un acte esthétique, mais politique : l'effet d'étrangeté ne s'attache pas à une perception nouvelle ou à un effet comique, mais à une désaliénation idéologique¹⁰⁶ ». Selon notre analyse, l'œuvre de Bouchard ne met pas à profit le procédé de distanciation dans le but d'une prise de conscience politique, mais utilise son potentiel de révélation afin de souligner les systèmes de représentation, tels que le roman, le théâtre et le langage. Chez Bouchard, les procédés de distanciation ont pour fonction de montrer l'empêchement des personnages et de les représenter en tension avec ces systèmes.

Jeu du comédien

L'intégration du théâtre comme lieu a des effets sur le jeu des comédiens qui se construisent à la fois comme personnage et comme acteur. Les personnages sont conscients de tenir un rôle dans l'histoire et ils s'identifient au statut de comédien : « J'ai été Jacques Mailloux, comédien de naissance, enfant sans drame, dehors tout le temps » (*M*, 9). La veuve Manchée, dont le rôle traverse les frontières du livre, s'exclame dans *Parents et amis*, « 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 ? » (*PA*, 47). Ce discours est également repris dans *Le faux pas* (*FP*, 117) par l'actrice. Les personnages manifestent ainsi une distance envers leur propre rôle et ils ne sont ni dans un rapport mimétique ni dans une position d'incarnation.

Ce double statut des personnages, à la fois acteurs et personnages de l'histoire, forme un cas particulier dans *Le faux pas*. Dans *Parents et amis*, la veuve Manchée est présentée comme une comédienne qui joue la veuve Manchée, tandis que, dans *Le faux pas*, le même rôle est interprété par une actrice qui joue l'actrice qui joue la veuve Manchée. Cette mise en abyme du personnage participe à l'opération de dévoilement qui constitue le moteur de la diégèse dans *Le faux pas*. D'ailleurs, la condition de « personnage » de l'actrice devient l'enjeu principal de l'histoire et son discours a pour

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 126.

fonction de lui permettre de se départir de son rôle. Le dévoilement de soi par une aventure langagière se retrouve également dans la diégèse de *Mailloux*, où le personnage se révèle, histoire par histoire, afin de se retrouver et de finalement pouvoir se conjuguer au « je » (*M*, 157)¹⁰⁷.

Ce double statut des personnages affecte leur énonciation et se manifeste par les fréquentes oscillations des pronoms personnels dans le discours des personnages. Dans *Mailloux* par exemple, la voix narrative du « je » (*M*, 17) s'interrompt pour laisser place au « il » (*M*, 92) et même au « tu » (*M*, 130) et cette ambiguïté narrative ne permet pas d'avoir une image précise de Mailloux. De plus, le protagoniste apparaît à différents âges tout au long du roman : « Mailloux douze » (*M*, 62) et « Jacques de six » (*M*, 83). D'ailleurs, le pluralisme des voix s'inscrit dans le nom même de Mailloux qui « s'écrit avec un x¹⁰⁸ ». Alors que, dans *Mailloux*, plusieurs voix sont portées par un seul narrateur, dans *Parents et amis*, une seule voix est portée par les orphelins du père Beaumont qui forment une seule entité : l'orphéon. La première didascalie stipule que les personnages multiples peuvent être joués par un seul et même acteur. La situation d'énonciation spécifique au théâtre, qui conjugue la voix de l'acteur et celle du personnage, se reflète donc dans ce dédoublement.

Cette distanciation de l'acteur avec le rôle qu'il joue se rapporte au *Paradoxe sur le comédien*¹⁰⁹. Selon Diderot, un bon acteur ne doit pas éprouver les émotions qu'il joue : « “C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes”¹¹⁰ ». Chez Bouchard, cette distance est soulignée par les personnages qui ne cessent d'affirmer leur inadéquation avec leur rôle. Celle-ci est alors

¹⁰⁷ Stéphane Lépine, « Hervé Bouchard : des histoires à n'en plus finir... », *Paysages avec figures*, 2003, dans « Dossier de presse », *Le Quartanier*, <http://www.lequartanier.com/catalogue/presse/mailloux.htm>. Consulté le 15 septembre 2014.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ D'ailleurs, Bouchard mentionne explicitement le titre dans son texte « Abrasifs » : « 63./Paradoxe du comédien, paradoxe de l'écrivain, c'est la même chose : s'agit de la disposition qu'il faut au déploiement de la parole ; de l'insensibilité nécessaire pour faire naître l'émotion. », Hervé Bouchard, « Abrasifs », *loc. cit.*, p. 95.

¹¹⁰ Diderot, *Paradoxe sur le comédien* suivi de *Lettres sur le théâtre à Madame Riccoboni et à Mademoiselle Jodin*, édition présentée, établie et annotée par Robert Abirached, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 46.

mise en scène : « Le travail de l'acteur dans le dire du personnage, c'est la lutte rendue visible avec la langue et avec l'histoire qu'il faut raconter. Et c'est probablement dans ce dépêchement obligé qu'on sent la matière affleurer¹¹¹ ». Cette tension entre la disparition de l'acteur dans son rôle et, au contraire, la résistance qu'il lui oppose est constante dans l'œuvre.

Au-delà de cette dichotomie présente chez Diderot, Bouchard semble trouver une troisième voix, entre l'identification et la distance de l'acteur à son personnage : ne pas jouer et être un acteur se traduit par le sentiment d'être tout simplement sur scène et d'en éprouver de la honte. Dans cet extrait, Bouchard est en dialogue avec le texte de Diderot sur sa conception du jeu du comédien :

Rappeler aux acteurs qu'ils se débrouillent avec la honte d'être là. Qu'ils appliquent, afin de donner un aspect authentique à leur jeu, non pas la méthode qui consiste à retrouver dans leur vécu des événements analogues auxquels sont attachés des sentiments prêts à remonter à la surface en représentation de leur corps pour vrai, mais celle suivant laquelle la honte qu'ils ont à jouer là, qui leur vient du drame qu'ils ont à jouer là, elle paraisse la honte des personnes qui leur parlent au travers, de sorte qu'elle les enchante, cette honte, au lieu de les assombrir, et que, par suite, ainsi dépouillés, ainsi libérés par leur exposition forcée, ils laissent transparaître, malgré la bassesse de ce qu'ils figurent, la joie purgative dont s'empareront les spectateurs. (PA, 227)

Le bon acteur chez Bouchard serait donc celui qui est si distant de son rôle qu'il en est dépouillé et qu'il joue le sien propre, son rôle d'acteur. Si l'acteur sublime ne ressent rien et que l'acteur médiocre s'identifie trop à l'histoire racontée, l'acteur chez Bouchard est celui qui fait ressentir sa situation réelle, celle d'être entendu et d'être vu, sans texte à raconter. L'opération de dévoilement dans l'œuvre de Bouchard se structure par le biais des personnages, dont le rôle est donné à voir comme un leurre.

Distanciation hors théâtre

Même lorsque le théâtre n'est pas strictement mentionné, les personnages font souvent référence à une représentation dans laquelle ils sont coincés. Ils soulignent ainsi leur appartenance à la fiction, à un livre ou à une histoire qui les assujettit. La

¹¹¹ Laurance Ouellet Tremblay, « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », *loc. cit.*, p. 15.

métatextualité peut se manifester dans un texte par une réflexion sur le processus de fabrication et de création de l'œuvre. Par exemple, Mailloux fait référence au processus de création lorsqu'il explique le déclenchement de toutes les histoires qui forment le roman : « je me suis renversé tout l'Mailloux dessus en équilibre sur la tête le nombre de minutes qu'il fallait pour faire descendre les mots de l'histoire » (*M*, 14). De même, à la toute fin, lorsqu'il a terminé de raconter ses histoires, il fournit au lecteur le mode de fabrication aléatoire et intemporelle du livre : « J'ai sorti tous les soirs de novembre et de juin d'un grand sac et je les ai disposés sur une table pour voir où j'en étais » (*M*, 150). Cette conscience de raconter, cette posture d'énonciateur, voire de conteur ou de comédien se retrouve également dans *Le faux pas*, où l'actrice présente les histoires qui composent sa vie : « Depuis la mort de mes parents, depuis le commencement du drame, tout ce qui m'est sorti de la sacoche comme mille histoires qui font ma vie et qui me défilent dedans et me passent en boucle dans la tête » (*FP*, 71). Dans *Le faux pas*, un des commentaires de l'actrice porte sur le support du récit, le livre : « Je vous parle maintenant. Et je ne suis pas là. Dans un livre peut-être. Où je ne suis pas nommée. On croira peut-être que je ne suis même pas » (*FP*, 173). La mention des mots de l'histoire et du livre sont des marqueurs métanarratifs qui rendent sensible la construction de l'histoire racontée, tout comme les techniques « désillusionnantes » du théâtre. Le dialogue avec le théâtre dans l'œuvre de Bouchard se manifeste également par les notions de cadrage et de contrôle, appliquées à différentes situations.

2.3. Théâtre métaphorique

Dans sa définition de la théâtralité, Viswanathan-Delord décrit deux effets : l'effet de théâtralité, qui crée des effets de distanciation, et l'effet dramatique, qui se rapporte à « un monde imaginaire intensément présent et prenant ». Une œuvre sera alors décrite comme « théâtrale » si la description est telle que le lecteur peut s'imaginer une scène, comme s'il assistait véritablement à l'action. Anne Larue explique le contraste entre ces deux explications par le caractère métaphorique du terme :

C'est une étrange chose que la théâtralité, en ce sens qu'elle trahit avant tout un manque : celui du théâtre lui-même. Là n'est pas le moindre de ses paradoxes. Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est

justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la réalité propre du théâtre, son existence concrète¹¹².

Chez Bouchard, nous avons vu comment la théâtralité crée des effets de distanciation. Toutefois, le terme a souvent été utilisé par les critiques pour décrire un roman qui permettait de « créer une illusion de présence de monde fictif¹¹³ ». Certaines caractéristiques du théâtre s'appliquent à plusieurs situations : pour Bouchard, le rôle structurant du théâtre est d'encadrer, de délimiter un espace de fiction qui fonctionne comme cadre prescriptif. Chez lui, l'usage métaphorique du théâtre se manifeste par un soulignement des cadrages comme ensemble de règles à subvertir. En délimitant un cadre prescriptif, l'écriture s'applique à révéler ce qui s'en échappe, de la même manière que Bouchard souligne l'arrière-scène du théâtre. Les cadres prescriptifs sont variés : le jeu de hockey, les rites funéraires, mais aussi les photographies et le corps même des personnages.

Jeu de hockey

Certains événements de la vie sont ainsi comparés au théâtre en ce qu'ils mettent en place un ensemble de règles qui dominant le personnage. Bien que le théâtre ne se manifeste pas de manière concrète dans *Numéro six*, le jeu de hockey est constamment comparé au jeu théâtral, puisqu'il s'agit d'un ensemble de règles qui guide les actions des individus. Bouchard souligne également les ressemblances entre les sportifs et les acteurs : « Et les musiciens, les acteurs et les sportifs connaissent bien aussi ce moment où quelque chose les saisit, qui est à l'intérieur d'eux-mêmes et qui est une joie. Ça revient en somme à dire que je considère le texte comme un moyen de fuir la réalité¹¹⁴ ». Les liens qui unissent le théâtre et le sport se rapportent au « jeu » au sens large, autant le jeu d'enfant

¹¹² Anne Larue, « Avant-propos », dans Anne Larue (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Centre de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, La Licorne, coll. « Hors série », « Colloques », 1995, p. 3.

¹¹³ Jacqueline Viswanathan-Delord, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁴ Laurance Ouellet Tremblay, « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », *loc. cit.*, p. 14.

que le sport et le théâtre. Bouchard a d'ailleurs consacré un texte à cette importance du jeu dans sa poétique¹¹⁵.

Cette définition du jeu reprend en partie les composantes du *Paradoxe sur le comédien*. Lorsque l'acteur est en adéquation avec son rôle, il disparaît dans le jeu, alors qu'il apparaît lorsqu'il y a une distance. En d'autres termes, l'illusion référentielle s'oppose à la métatextualité, rupture de cette illusion. Dans *Numéro six*, plusieurs extraits renvoient à cette disparition dans le jeu : « J'ai joué dans la rue avec ceux du coin qui m'invitaient quand ils me voyaient./On t'a vu, ils disaient./Puis me joignant à eux je disparaissais dans le jeu. » (*NS*, 13) et « C'est bien là le meilleur moyen de disparaître, j'ai pensé, de me fondre dans la joie de l'équipe et d'y prendre part comme un spectateur privilégié » (*NS*, 131). Un passage renvoie pourtant à un moment d'inadéquation entre le personnage principal et son rôle sur la glace, comme en connaissent les comédiens de Bouchard qui n'incarnent par complètement leur rôle : « Je faisais la danse du tournoiement en retard de l'euphorie de ne pas être là et je n'étais pas là et ce n'était pas drôle et j'étais là et on riait et je ne riais pas et j'étais là et c'était pareil que de n'être pas là » (*NS*, 38). Le thème du jeu théâtral est comparé au sport, décrit comme un univers fictionnel et encadré.

La patinoire fait office de scène, puisqu'il s'agit d'un lieu où les joueurs occupent des rôles, revêtent un costume et, comme un nouveau nom, un numéro, en plus d'être exposés au regard des spectateurs. Au début de chaque nouveau passage du *Numéro six*, son costume est mentionné : « J'ai porté le numéro six ensuite au bras dans un écusson barré d'une croix » (*NS*, 55). Les chapitres se comparent à des scènes qui marquent de nouvelles phases dans la vie du personnage, en commençant par son nouveau rôle dans l'équipe. Le déguisement du *Numéro six* comprime son corps, « Trois tours à la cheville, le sang coupé » (*NS*, 11), tout comme la « robe en bois » (*PA*, 60) de la veuve Manchée l'empêche de se mouvoir. Un vocabulaire lié au spectacle est également utilisé dans le texte : « est assis à la gauche du six déguisé en garçon » (*NS*, 63) et « des perdants qui ne souffraient d'aucune maladie sinon celle d'être à l'envers du sport, des costumés de

¹¹⁵ « 4./Il faut être pour jouer, et il faut jouer pour être./5./Arrêter de jouer, c'est encore être, mais c'est être hors du jeu. », Hervé Bouchard, « Abrasifs », *loc. cit.*, p. 89.

travers » (NS, 94). Même hors de la patinoire, le déguisement du Numéro six continue de changer en fonction des différentes étapes de sa vie :

J'ai fait la liste des vêtements qu'il fallait pour faire partie d'une bande de jeunes qui fumaient des faites la fin de semaine et se roulaient le reste du temps, sans blague, la main plongeant dans le paquet de tabac inséré dans la poche poitrine d'un blouson en denim./Une liste pas longue de vêtements que tout le monde portait chacun dans sa bande pour se distinguer des autres qui portaient la même chose de la même taille et de la même couleur. (NS, 101-102)

Ces transformations successives reflètent des périodes de la vie du protagoniste où il a joué des rôles différents. Dans le théâtre décrit par Bouchard, l'intérêt porte souvent sur les coulisses et sur ce qui se passe hors de la représentation. Un passage du *Numéro six* reflète cette volonté d'aller derrière la scène, dans ce cas précis, dans les coulisses de l'arène, les vestiaires : « Va dans les galeries regarder dire./Va dans les entrailles du centre parcourir les chambres où sont les bancs, les crochets et les tapis et dis ce qu'on ne voit pas de ceux qui sont là » (NS, 22). Alors que les spectateurs assistent à un spectacle, une partie qu'ils ne verront pas est soulignée par cet extrait. Encore une fois, l'écriture de Bouchard révèle ce qui échappe à la représentation.

Rite funéraire

Dans *Parents et amis*, le rite funéraire fréquemment analysé (Ouellet Tremblay, Beaudin-Gagné, Camus) est comparé au théâtre par les actes répétitifs qui le constituent et par un vocabulaire qui en est issu. Dans l'extrait suivant, les mots « figurants » et « déguisés » sont utilisés afin de décrire l'exposition du père Beaumont au salon funéraire :

L'ORPHELIN DE PERE NUMERO UN./Les figurants du défilé sont sans oreilles./L'ORPHELIN DE PERE NUMERO 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 PERE NUMERO 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 PERE NUMERO 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 une 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 PERE NUMERO QUATRE./Au mort fourni, on donne alors

l'âge et l'allure qu'il faut. L'ORPHELIN DE PERE NUMERO TROIS./Avec des paroles, on le fait, on donne au mort fourni l'âge et l'allure qu'il faut. (*PA*, 15-16)

La répétition du rite dans le temps est soulignée par la multiplication de la même scène dans plusieurs salles avec des acteurs différents, en plus de se refléter dans la construction répétitive des phrases. Les personnages se retrouvent dans une représentation où les morts sont interchangeables et où le rite et les mots ont plus de prégnance que les personnages eux-mêmes ; c'est pourquoi le mort peut changer en fonction des mots qu'on lui donne. Si les personnages sont vidés de leur substance, c'est le rite et les mots qui demeurent, en tant que récit qui leur préexiste et qui va dicter leur action. En fonction de ce rite qui les dépasse, les personnages endossent certains rôles. Alors que les personnages principaux sont des acteurs, la veuve Manchée et les orphelins, les autres personnages ont une fonction figurative : « Les figurants costumés en noir et parfumés pour l'occasion. » (*FP*, 182). Le rite se présente donc comme un théâtre, où les participants ont un rôle à jouer.

Comparaisons ponctuelles

Outre ces scènes spécifiques, un lexique théâtral vient également appuyer cette hypothèse du théâtre comme architecte de l'œuvre. Nous avons regroupé ici quelques mots qui nous semblent significatifs. Par exemples, les mots « scène » et « histoires » sont souvent employés afin de signifier un rite de passage, quelque chose qui se répète dans la vie de tous les individus et qui tient de la connaissance générale : « scène de reproduction » (*PA*, 91), « son histoire d'humiliation » (*M*, 114), « Nous planifions la scène du jeu de notre reproduction » (*NS*, 145), « Les séances d'humiliation ont lieu dans le vestiaire après les entraînements » (*NS*, 121), « imaginant certes des bouts de scènes à partir d'instant silencieux » (*M*, 119). Ces exemples se rapportent à une situation en lien avec le traumatisme d'un des personnages, difficile à nommer, d'où l'humiliation et la honte qui en découlent, ainsi qu'à la sexualité, grand tabou de l'enfance. Ces événements ne sont pas expressément nommés et décrits, puisqu'ils sont communs et connus de tous. Leur caractère répétitif connote l'art théâtral.

Même hors de la scène théâtrale, les personnages se réclament d'un rôle ou d'un déguisement. Par exemple, la veuve Manchée craint d'être « dans [un] déguisement de

morte » (*PA*, 104) et l'homme qui a enlevé la sœur de Bourque est décrit comme « un fauve déguisé en homme » (*M*, 30). Bien qu'ils ne soient pas dans une pièce de théâtre, les personnages sont aussi conscients d'avoir des rôles ou des places assignées, comme le révèle cet extrait : « Jacques Mailloux j'occupais alors une place de meilleur ami dans la vie de Cerise et Cerise en occupait l'homologue dans la vie de Mailloux » (*M*, 98). Une distance est ainsi établie entre le personnage et son rôle, comme s'ils n'étaient pas en contrôle de leurs propres actions, dictées par un texte préexistant ou par une volonté extérieure.

Photographies

Le procédé de cadrage se manifeste par l'intégration de descriptions photographiques. Par exemple, dans « *D'une photographie où Jacques Mailloux est en compagnie de son premier amour* » (*M*, 45), un cadre est établi autour de la photographie : « Mailloux doit avoir quinze mois sur la photo. Ou plus exactement vingt-sept. Il semble danser avec sa Cousine » (*M*, 45). Ensuite, la description s'attarde sur les vomissures de Mailloux : « une région plus sombre et moins définissable semble dialoguer avec l'épaule et une manche entière de la robe la Cousine » (*M*, 46). Mailloux n'a pas su tenir la pose et il a vomi sur sa cousine. Ce « renvoyat » (*M*, 46) témoigne également de l'absence de contrôle qu'il a sur son propre corps, thème qui reviendra le hanter tout au long de ses histoires.

Dans *Numéro six*, la pose du personnage principal est davantage consciente. Lors des photographies typiques des joueurs de hockey, où le sujet glisse sur la glace, le Numéro six adopte une pose commune :

Le six d'alors tout entier dans l'obéissance et le manque d'audace freine longuement dans une espèce de glissade de ralentissement où il semble à peine peser sur la glace comme si ces lames étaient couvertes d'une pellicule de plastique ou d'une membrane d'empêchement./Comme si le six n'était pas là ou que ses patins allaient sans lui leur train de folie./Pourtant non seulement le voit-on, mais ce flottement de l'être à la surface de la glace est très mesuré./Une sorte de danse de rétention du corps entier. (*NS*, 76)

Dans cet extrait, les règles qui dictent la pose sont clairement explicitées, comme le relève le vocabulaire utilisé ; le corps est dans « l'obéissance », dans un état « de rétention du

corps » et « très mesuré », soumis au cadrage de la photographie. Tout comme Mailloux, le Numéro six révèle son intériorité contre sa volonté dans cette photographie, ce qui correspond à une absence de contrôle sur sa pose : « malgré sa volonté son postérieur arrondi proéminent dans une sorte de révélation accidentelle sera-t-on tenté de penser de son six intérieur » (NS, 77). L'exposition des personnages par la photographie, tout comme leur apparition sur la scène théâtrale, se trouve donc en tension entre la pose et la révélation d'une intériorité, qui serait alors authentique, puisqu'elle échappe à la représentation. La photographie ramène dans le texte le thème de la révélation de l'acteur derrière le personnage.

De manière plus concrète, lors de la description du deuxième portrait du Numéro six, réalisé l'année suivante, le contexte entourant la pose dévoile les procédés qui permettent la représentation. La photographie est décrite par la possibilité que le Numéro six perde le contrôle de son corps et, du même coup, sa pose :

Pour le moment il vole, il est en suspension. Dans un instant, s'il décroche, il tombe et s'en va glissant en catastrophe et faire toute la mise en place du photographe s'écrouler./Observons le visage du garçon, son inquiétude, son frémissement, sa frayeur dans l'emportement du corps qui tombe. (NS, 78-79)

Le corps en tension du Numéro six se rapporte à la position d'empêchement des acteurs, qui sont pris entre leur rôle et leur récit intérieur. Ces photographies montrent la subversion du cadrage par la perte de la pose et l'absence de contrôle du corps des personnages. La délimitation de cadrage chez Bouchard a pour objectif de rendre visible cet équilibre afin de mieux s'en échapper.

Cadrages

Les subversions d'un cadre prescriptif ou d'un équilibre sont souvent évoquées dans les œuvres. L'incipit de *Mailloux* est en ce sens révélateur de cette poétique, puisqu'il s'agit du récit de sa « première échappée » : « *Ouverture. Où l'on entend Jacques Mailloux conter sa première échappée [...]* (M, 9). Ce terme reviendra ensuite pour désigner les nombreux épisodes où Mailloux ne parvient pas à contrôler son corps. Lors de cette première échappée, les parents du jeune Jacques Mailloux le tirent à l'aide d'un traîneau sur la neige. Ils sont complètement absorbés dans l'illusion de leur joie, « ils

avaient en eux la joie d'être deux tirant l'enfant dans le traîneau derrière » (*M*, 9). Le corps de Mailloux est déjà soumis aux actions des autres et, tel un pantin, il se fait littéralement manipuler. Mais, à un certain moment, Mailloux fuit le traîneau et va se cacher sous une voiture, afin d'échapper à ses parents. Alors que les parents étaient dans l'illusion que tout se déroulait normalement, le drame vient perturber cette situation : « Sous le char, je n'ai pu m'accrocher à rien, mais je suis allé m'étendre au milieu, épuisement entier du corps, ils ne pouvaient pas m'atteindre. J'ai fait le mort. J'ai fait le mort et puis ç'a cessé d'être un jeu, c'était trop long » (*M*, 11). Dans le cadre de notre analyse, il est très significatif que l'incipit de *Mailloux* débute avec une échappée, puisque les récits de Bouchard semblent toujours mettre au jour cet espace de lutte entre un cadre prescriptif, illusoire, et la révélation du personnage, tant par le biais du théâtre que par d'autres formes de représentation.

À cet égard, le terrain du père Sauvage représente le plus concrètement cette délimitation d'un cadre prescriptif. Le déroulement du récit est motivé par le père Sauvage qui tente d'empêcher les passants d'entrer chez lui de plusieurs manières : une gouttière et des explosifs (*PA*, 15), une pancarte (*PA*, 17), une clôture électrifiée (*PA*, 19), un pantin effrayant (*PS*, 21), une cenelle d'aubépines (*PA*, 22), une carabine (*PA*, 23), un enrochement (*PA*, 23), un chien (*PA*, 24) et, finalement, l'image de la mort du chien. Le contrôle de son terrain ne cesse de lui échapper et le conte s'apparente alors à une représentation de cette tension entre le personnage et un récit répétitif – dans ce cas-ci, l'habitude qu'ont les gens de passer chez lui – qui est matérialisé par le théâtre dans certaines œuvres.

Trahison du corps

Cette absence de contrôle des acteurs sur leur rôle passe également par leur corps, qui semble constamment échapper à leur volonté. Les corps sont contraints par une force extérieure, tels que des « camisoles imposées » (*M*, 13), des uniformes de hockey ou la robe en bois de la veuve Manchée. Le déguisement ou le costume est ainsi signifié comme un poids pour le personnage, qui l'empêche d'être libre. Le corps chez Bouchard est souvent connoté péjorativement en tant que « tube » : « Mon tuba est plein de bave » (*PA*,

167), « tube long du cesse-respir » (*M*, 22), « Pompez, pompez, soufflez dans le tube ! » (*M*, 111). Le corps est ainsi donné à voir comme un simple véhicule de la parole ou des déchets du corps qui passent à travers lui. Cette métaphore renvoie également à l'intériorité et au fonctionnement caché du corps, des organes et des viscères qui le composent, tels le tube digestif et les intestins. Dans les œuvres, il y a une fascination pour cette intériorité corporelle, décrite comme incontrôlable, lieu d'origine à la fois de la parole et des déchets¹¹⁶. Par exemple, l'orphelin de père numéro deux se demande à propos des sœurs de la veuve : « Quand en videra-t-on une ? Quand en tuera-t-on un pour voir dedans si la vie nous ment ? » (*PA*, 168). La révélation de l'intériorité du corps participe également de ce geste de dévoilement, présent à différents niveaux dans l'œuvre. Cette interprétation pourrait expliquer l'insistance de Bouchard sur les déjections du corps et la boue qui semblent toujours sortir des personnages de manière incontrôlable.

Plusieurs épisodes renvoient à ce motif de l'incontrôlable, du malgré soi et de ce qui échappe aux personnages. Ces pertes de contrôle du corps sont parfois anodines ; il s'agit par exemple, comme on l'a vu, de perdre la pose lors d'une photographie (*NS*) ou bien de vomir sur sa cousine lors d'une danse avec elle (*M*). Dans *Mailloux*, le fait de s'échapper régulièrement au lit ou l'épisode de « La merde sortie de Mailloux, comment diable est-elle sortie du maillot » (*M*, 24) sont également des pertes de contrôle récurrentes qui sont exacerbées jusqu'à devenir les sujets principaux du livre. Toutefois, cette absence de contrôle peut prendre des proportions bien plus importantes. Par exemple, le corps cause la mort du petit Mailloux de cent jours (*M*, 109), écrasé par le sommeil de son père.

L'absence de contrôle est parfois désignée comme une trahison du corps envers le personnage. Par exemple, lorsque Mailloux va dormir au camp, il anticipe ses draps mouillés et leur révélation au regard des autres : « La bite au chaud trop dans le sac de couchage, prête pour la trahison » (*M*, 50). Le sentiment de trahison est aussi présent le matin de son réveil chez sa tante Genisse : « Je me suis réveillé trop tard, trahi, trempé » (*M*, 120). Cette absence de contrôle suppose l'endormissement, la passivité ou l'épuisement du corps qui n'est alors pas responsable de ses propres actions. Dans

¹¹⁶ Comme le souligne Inkel, la parole est « ramenée à son statut de *déchet*, d'*effet de corps* », Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 28.

« Tragédie d'un Mailloux de cent jours » (*M*, 109), le père écrase son enfant, car il est assommé par la boisson : « Se réveiller ayant tué. Se réveiller le corps ayant commis l'irréparable. Se réveiller le corps t'ayant trompé te plongeant là dans un temps autre, où tout soudain presse » (*M*, 110). Dans *Parents et amis* et *Le faux pas*, les séances d'hypnose avec Sabine Rioux font état de cette passivité du corps, où la veuve Manchée semble en transe afin de laisser les paroles surgir.

De même, lorsque les personnages sont exposés au regard des autres, l'objectif est de révéler ce qu'ils souhaitent cacher ou de montrer une action qui rompt avec le fragile équilibre de l'illusion référentielle. Le titre *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* montre bien ce trébuchement qui rompt la représentation et qui semble alors authentique. D'ailleurs, le but affirmé par les répétitions de la pièce est toujours de révéler l'actrice à elle-même, de la faire sortir de la représentation : « Il s'agit d'engager quelqu'un qu'on va tromper » (*FP*, 22). La révélation de l'intériorité peut également passer par la rougeur du visage, signe d'une émotion cachée. Dans *Parents et amis*, l'un des orphelins rougit devant sa classe, car un mot qu'il utilise le renvoie à une autre situation :

L'enfant doit lire en classe à voix haute un condensé d'histoire où il rencontre parmi les lignes du livre un personnage en pays chaud appelé petit Turc. Et voilà qu'en prononçant ce nom de petit Turc notre petiot se rougit de la tête et que le bol de cuir qu'il a dessus se soulève et se met à tourner. [...] Sa tête alors de garçon rougi est vue fumante par tous les élèves, car les pupitres sont disposés pour que tout le monde voie, et donc ils voient tous notre frère petiot hors de lui dans son rire, il rit tant qu'il explose [...]. (*PA*, 109-110)

L'orphelin n'a pas le contrôle sur son propre corps, comme le souligne l'expression « hors de lui ». Bref, « rougir », « tromper », « trahir » marquent cet écart du personnage avec son propre corps et révèlent sa part d'incontrôlable. Ces corps morts, passifs ou endormis peuvent être mis en rapport avec les images récurrentes de « flots » et de « défilé » qui reflètent le mouvement des corps emportés par le courant, représentatives de cette force extérieure qui pèse sur les personnages et les assujettit. La conception du théâtre chez Bouchard accentue le fait que les personnages sont de véritables pantins qui n'ont pas de contrôle sur leur histoire et sur leur propre corps.

La théâtralité chez Bouchard se décline sous trois différentes formes ; par la mise en forme théâtrale, typique du théâtre imprimé ; par la mise en abyme, employant le

théâtre comme lieu et mettant à profit la dichotomie entre scène et coulisse ; par la mise en place de cadres prescriptifs divers, qui soulignent certaines caractéristiques théâtrales, telles que le cadrage, le contrôle, la répétition et le lexique renvoyant métaphoriquement au théâtre. Nous pouvons ainsi conclure que l'œuvre déploie un véritable architexte théâtral qui participe à la poétique de l'auteur.

La métatextualité, en tant que processus de révélation de la fiction et des instances de contrôle, exploite le double texte de la théâtralité afin de rendre concret cet acte de révélation des personnages. Le théâtre utilisé comme procédé métatextuel a comme principale fonction d'outrepasser un empêchement de dire le réel par les personnages. Lorsque les personnages sont présentés de manière artificielle par le théâtre, ou plus largement, par une mise en scène, ils parviennent à surmonter un empêchement de dire qui peut être lié à un trauma (honte, deuil) ou à un empêchement du langage à représenter le réel. Les procédés métatextuels dans l'œuvre se répercutent aussi dans la syntaxe et la structure narrative qui adoptent plusieurs formes afin de rompre l'illusion référentielle et de rendre les mots visibles.

Chapitre 2. Effets de rupture

Alors que le théâtre en tant que mise en forme et mise en abyme souligne la dimension fictionnelle de l'histoire racontée, le présent chapitre portera sur le soulignement des procédés métatextuels tels que l'exagération, l'emphase, l'intensité, auxquels Bouchard a recours pour aménager des ruptures significatives dans le rythme des œuvres. Nous procéderons par échantillonnage des procédés les plus récurrents répertoriés, afin de donner une vue d'ensemble de leur diversité et de leur fonctionnement.

1. Niveau syntaxique

La répétition, sous forme de listes ou d'allitérations, les ellipses et les digressions syntaxiques produisent des anacoluthes et sont des formes qui soulignent, amplifient et rendent visibles certains éléments du texte.

1.1. Répétitions, listes et variations

La syntaxe à forme répétitive simple ou avec variations reflète l'empêchement vécu par les personnages par une interruption de la trame narrative. Nous avons répertorié deux formes de phrases répétitives chez Bouchard : la répétition simple et la répétition avec variations.

Répétition simple

La répétition simple de la même phrase ou du même groupe de mots coïncide avec des passages où les personnages sont dépossédés d'eux-mêmes, en état de choc et incapables de s'exprimer. Par exemple, lors de l'exposition du corps du père Beaumont, la veuve répète la même phrase à tous les figurants du salon funéraire :

Cependant le tantôt répété du cinq, la veuve est elle aussi en répétition, dévisagée par les figurants qui lui passent devant./

LA VEUVE MANCHEE./

Merci d'être venu. Merci d'être venu. Merci d'être venu.

Merci d'être venu. Merci d'être venu. Merci d'être venu.

Merci d'être venu. Merci d'être venu. Merci d'être venu.

Merci d'être venu. Merci d'être venu. Merci d'être venu.

Merci d'être venu. Merci d'être venu. Merci d'être venu.

(PA, 14-15)

La répétition montre ainsi le décalage de la veuve par rapport à la réalité : la mort de son mari. Son impossibilité d'exprimer cette réalité passe par l'absence de narration et la contraction de la phrase. La répétition reflète un empêchement d'exprimer le réel. D'ailleurs, la didascalie qui précède la répétition souligne l'état de la veuve, « *elle aussi en répétition* » (PA, 14), qui connote le théâtre. La veuve est donc incapable de participer à la représentation, dans le cas présent, à l'exposition du père Beaumont, puisqu'elle ne parvient pas à mettre en récit sa douleur. Une scène similaire se produit dans *Mailloux* lorsque sa « pisse froide » (M, 62) est exposée au regard des autres. Envahi par le sentiment de honte et dépossédé de son propre récit, Mailloux est bloqué dans une répétition : « Je ne suis pas assez long pour atteindre l'évier de la cave » (M, 69), répété six fois. Intégré à l'énoncé d'un des personnages, ce procédé a pour effet de souligner un décalage entre celui-ci et la réalité qui se manifeste par l'incapacité de mettre en récit cette expérience, associée à des scènes qui ont valeur de trauma. La répétition simple est un moyen de refléter cet empêchement par une interruption dans le récit.

Répétition avec variations

La répétition avec variations, par la reprise de la même forme syntaxique par exemple, se manifeste surtout à travers la forme de chansons et d'énumérations dans l'œuvre. Dans *Mailloux*, les séries de noyades (M, 27, 36, 47) forment un leitmotiv et placent Mailloux dans une filiation de noyés :

Noyade à dix-neuf d'un oncle Mailloux, que ma mère conte souvent. Noyade à six d'une cousine Mailloux et d'une voisine Biloq de sept, attachées l'une à l'autre à la taille à l'aide d'une corde à sauter. Noyade à douze d'une fille Mailloux non contée. Noyade chaque jour de Mailloux Jacques né sans corps dans une mare de boue parlant bouchon par le tube du cesse-respir. (M, 27)

Dans cette énumération qui rassemble plusieurs membres de la famille de Jacques Mailloux, la reprise de « Noyade » en début de phrase a pour effet de comparer les noyades par l'eau qui causent la mort avec celle par l'urine qui cause la honte de Mailloux tous les matins. L'énumération retrace aussi une lignée familiale et Mailloux s'instaure le descendant de tous ces noyés, filiation qu'il poursuit et entretient par le récit de sa propre

noyade. En plus d'interrompre le récit, les répétitions des noyés qui défilent dans le texte renvoient à la coulée qui borde l'enfance de Mailloux et qui revient sous différentes formes dans l'œuvre de Bouchard. L'énumération permet de revendiquer une filiation familiale dans les histoires contées par Mailloux. De manière similaire, l'énumération qui clôt le drame de *Parents et amis* tend à placer l'auteur du drame au niveau des personnages, comme si l'auteur jouait également un rôle dans la fiction. Disposé à la fin d'une énumération de plusieurs personnages sur environ cinq pages (PA, 233-237), le nom d'Hervé Bouchard est mentionné dans les didascalies :

Dans le rôle de sa vie, Édith Fontaine, pleureuse à col roulé. Dans le rôle de sa vie, Jacqueline Lamontagne, accompagnatrice à dents longues. Dans le rôle de sa vie Thomas Siméon, conducteur de chasse-neige à fenêtre ouverte. Dans le rôle de sa vie, Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à carnet. Dans le rôle de sa vie, Laurent Sauvé, homme mort l'an dernier. (PA, 237)

À la manière d'un générique, les noms sont introduits par « Dans le rôle de sa vie », suivi de leur fonction. La préposition « à » est aussi répétée dans l'énonciation du métier : « vendeur d'outils à territoire », « courtier en assurance à pression », « sculpteur sur bois à manches courtes » et « comédienne à tête ronde » (PA, 236) et introduit une précision ludique en plus de marquer le rythme de l'énumération. L'avant-dernier nom est Hervé Bouchard, l'auteur du récit, et le dernier, Laurent Sauvé, un des personnages de l'histoire. L'énumération permet ainsi de placer Bouchard dans une filiation en fonction du rôle qu'il occupe.

En plus de mettre en parallèle l'auteur du récit avec les personnages, l'énumération a également pour fonction d'affirmer le caractère continu de l'ensemble de l'œuvre. Le dernier chapitre de *Mailloux*, intitulé « *Finale. Chant des "Quand j'aurai"* », rassemble plusieurs événements de la vie du protagoniste afin de « [faire] de Jacques Mailloux le tour qu'il faut » (M, 157). Paradoxalement, alors que les séries de noyades unifient le récit par un fil conducteur, la répétition finale dans *Mailloux* semble aussi être le meilleur moyen pour le protagoniste d'échapper à sa filiation familiale, c'est-à-dire au destin des noyades. La répétition de la forme « Quand j'aurai » souligne l'obstacle temporel que Mailloux doit franchir afin de parvenir à dépasser son assujettissement au récit familial. De plus, le futur contraste avec le récit au passé qui composait jusqu'alors le parcours de

Mailloux. Les répétitions peuvent ainsi créer une filiation par un effet de continuité, mais les personnages peuvent également utiliser ce procédé afin de s'émanciper d'une forme narrative contraignante. Dans *Parents et amis*, la « *Liste des pères que se fit l'orphelin numéro six quand il vécut* » (PA, 151) a également une fonction émancipatrice pour l'orphelin. Par cette énumération, il répertorie les différentes possibilités, chacune représentée par un père différent, qu'il aurait pu suivre afin d'échapper à son sort. Ainsi, bien que le procédé de la répétition puisse d'abord faire obstacle à la narration, les personnages peuvent ajouter des variantes dans la répétition afin de se réapproprier leur propre récit.

La répétition comme moteur diégétique

Alors que la répétition et l'énumération sont rattachées à certaines scènes de trauma, elles s'appliquent dans une plus grande mesure à l'ensemble de la diégèse du *Faux pas*, jusqu'à en devenir l'un des moteurs principaux. Le roman entier est le récit de la préparation d'une pièce de théâtre et un chapitre s'intitule « Scène de la répétition » (FP, 151). Dans ce passage, l'actrice répète son texte et le directeur la guide. Le but de cette répétition n'est pas de réciter un texte déjà écrit, mais bien d'atteindre une parole propre à l'actrice et de révéler celle qui est tarie en elle : « Un commencement dans la terre de moi » (FP, 166). De ce point de vue, la répétition a une fonction émancipatrice afin de révéler un type de parole qui serait, selon le directeur : « Plus vrai [e]. Plus proche » (FP, 157). Lorsque l'actrice récite le texte qui lui a été imposé, le directeur lui propose des variations d'un texte qui se présente comme préexistant. L'actrice déforme la parole des Autres qui lui a été transmise, donc répétée, afin de s'affirmer dans la langue et de parvenir à « un dire intérieur. C'est un dire qui te montre en dedans » (FP, 156). Puisque cette recherche est guidée par le directeur, elle requiert la passivité de l'actrice qui doit « [f]aire l'effort de se laisser aller dans la langue » (FP, 171) et « [l]aisser la marde faire son chemin dans la langue » (FP, 171). Cette passivité du personnage n'est pas sans rappeler celle du corps de Mailloux par rapport à ces déchets corporels. La parole doit être dirigée par un Autre afin que l'actrice puisse parvenir à énoncer son « dire intérieur ». Les répétitions imposées par les didascalies et par le directeur peuvent interrompre la narrativité, par la forme de l'énumération ou de la liste, mais aussi permettre d'échapper à un récit dominant

qui assujettit le personnage. Par défaut, la répétition est donc une manière de parvenir à dire son propre récit. Le personnage est en mesure d'exorciser les paroles répétées par l'épuisement afin de donner à voir une parole authentique, une parole intérieure. Bien que la répétition chez Bouchard soit toujours susceptible d'interrompre le récit et l'illusion référentielle, ce motif s'inscrit aussi dans le drame familial des personnages ainsi que dans l'acte de transmission de la parole. Les personnages parviennent à surmonter leur trauma en rajoutant des variations aux phrases répétées afin de s'affirmer en tant que sujet dans le langage.

1.2. Variations syntaxiques

Si le motif de la répétition représente une interruption dans la narration, la syntaxe elliptique joue avec des stratégies d'évitement. La concision du texte et la succession de phrases courtes produisent des effets d'accélération qui permettent de révéler l'indicible. Dans le chapitre « *Tragédie d'un Mailloux de cent jours* » où un Mailloux meurt écrasé par le retournement du corps de son père saoul, l'accumulation de phrases exclamatives confère un ton ludique et un rythme rapide à cette envolée afin de rendre compte de l'inavouable :

Noyade à cent jours d'âme Mailloux née salie, trempée dur dans le petit, son corps emprunté par le malheur. Pauvre enfant pâle. Mangez-le ! Toastez-le ! Imprimez-le ! Le père endormi sur le canapé blanc n'a pas enlevé ses chaussures. Sur le ventre il se réveille, le petit sous lui écrasé, étouffé à cent jours. C'est le malheur. Pouvait pas savoir que le petit allait vomir écrasé. (*M*, 109)

Le drame est ainsi détourné par un ludisme assumé qui permet de l'énoncer. Le soulignement de la syntaxe est structuré par les inversions syntaxiques, par exemple « Sur le ventre il se réveille » et « le petit sous lui écrasé ». Cet agencement amplifie le rythme des phrases en leur donnant un ton saccadé, comme si l'horreur ne pouvait être dite que par soubresauts. De plus, le texte compare ce meurtre à la tragédie décrite dans la *Poétique* d'Aristote : « La tragédie la plus belle est une histoire simple dont le retournement conduit du bonheur au malheur un personnage ni bon ni mauvais ayant commis une erreur grave » (*M*, 110). Cet accident tragique est poétisé et le jeu de mots avec « retournement » renvoie sombrement au père qui écrase son petit. Les ruptures narratives se manifestent également

dans les passages théâtraux qui ponctuent l'œuvre de Bouchard. Comme l'affirme Inkel, « mettre un nom en position d'en-tête n'est après tout qu'une manière de se priver de toute narration¹¹⁷ ». La parole des personnages se trouve dépourvue de toute médiation afin de se dire le plus directement possible. Ces interruptions de la narration produisent alors des effets d'accélération par une contraction de l'histoire racontée.

Ces ellipses peuvent aussi créer des effets de ralentissement et de décomposition du regard. L'absence de verbe, de pronom ou de déterminant dans la phrase crée une rupture syntaxique qui ralentit le rythme. Dans *Numéro six*, les espaces entre les paragraphes accentuent cette lenteur et produisent un effet de décomposition par la contraction de plusieurs phrases courtes autour d'une même idée. Les éléments du réel sont alors dilatés dans le temps du récit et dans l'espace de la page, comme le démontre cet extrait :

Les tapis de caoutchouc déposés sur le sol en béton dans une des pièces du bas du pavillon paroissial où tout a commencé./Des tapis de caoutchouc si secs qu'ils sont déformés en arcs par les bords qui se soulèvent ou par le centre qui se bombe./Voir ça et penser qu'il faut prendre garde à ne pas trébucher./Tellement usé le caoutchouc des tapis qu'on voit transparaître le tissage de jute./Les poils jaunasses de jute dans le noir des tapis de caoutchouc par terre. (*NS*, 7-8)

La forme en vers et les courtes phrases décomposent plusieurs éléments des « tapis de caoutchouc » et l'insistance sur les détails, parfois commentés de manière hyperbolique – « si sec » et « tellement usé » –, tend à montrer l'habitude que le narrateur a des arénas, lieux déterminants de son enfance. La forme passive des phrases instaure également une certaine lassitude par rapport à ces tapis et la description agrandit certains détails tels que « les bords » et « les poils jaunasses de jute ». L'ellipse grammaticale dans la description évoque cette habitude par le déploiement de plusieurs courtes phrases. Le rythme provoqué par l'absence de mise en récit fait résonner chaque phrase comme une lourde constatation qui se rapporte à l'acte de contemplation du personnage. Ces effets de décomposition et de lenteur sont très communs dans *Numéro six*, dont la forme versifiée évoque la poésie. Par exemple, plusieurs phrases n'ont pas de verbe et sont uniquement descriptives : « Les spectateurs installés dans une pièce à paliers donnant sur la patinoire,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

assis là dans des fauteuils en bois, dans une atmosphère de chaufferie, comme assistant à une exécution derrière une grande paroi en verre » (*NS*, 25) et d'autres ne comportent pas de déterminant ou de pronom à certains endroits : « Machine pour rafraîchir la glace était un bon tonneau couché sur un boggie que tirait un préposé à moustache appelé Cheval Dallaire. Laissait derrière sa traîne de guenille en eau les bandes humides et bientôt lisses de la perfection » (*NS*, 25). Ces omissions volontaires créent des anacoluthes et confèrent à la phrase un rythme poétique. Dans *Harvey*, la décomposition du regard et l'effet de lenteur se manifestent par la longue introduction qui précède les premiers mots du protagoniste (*H*, 1-10). La succession des images établit un rapprochement progressif d'un paysage inconnu vers la maison d'Harvey, centre du drame à venir. Ces passages correspondent aux incipits des œuvres et la parole y semble très contrôlée et ralentie alors que, dans d'autres, les phrases adoptent un rythme beaucoup plus rapide. Les livres de Bouchard alternent ainsi entre deux types de paroles : une parole qui se veut contrôlée, marquée par des trous narratifs, et une parole débridée, plus rapide qui tente d'effleurer, de combler ces omissions par une « urgence du dire¹¹⁸ ».

Suspension

Entre contrôle et « urgence du dire », les phrases chez Bouchard sont aussi, parfois, incomplètes, leur sens final différé par une syntaxe défailante produite par la soustraction du complément d'objet direct, ce qui leur confère une portée universelle : « Ce devait être quand » (*NS*, 7). Cette fin non accomplie produit un effet atemporel dans l'histoire, comme si la phrase se suffisait à elle-même et pouvait se passer de complément. Le même phénomène s'applique aussi de manière récurrente au verbe « être » non suivi d'un attribut du sujet : « ils seront quinze flots, quinze appelés dehors à être et qui seront, des flots nommés, à peu près tous du même nombre, qui seront, oui, et qui joueront à être plus » (*M*, 20). Inkel souligne cette récurrence de l'utilisation entravée du verbe « être » chez Bouchard :

Or l'étonnant dans l'usage qu'en fait Hervé Bouchard est précisément qu'il n'implique aucun parti pris pour l'essence, aucun dualisme. D'ailleurs, ce n'est

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

jamais de l'être qu'il s'agit, mais *d'être* : être un corps, être dans le temps, être une parole qui crée précisément de l'être¹¹⁹.

En d'autres mots, « être » chez Bouchard correspond avant tout à la nécessité d'être médié afin d'être vu pour exister. Les personnages sont ainsi toujours conscients de faire partie d'une représentation et d'apparaître aux yeux des autres. Les ellipses syntaxiques prodiguent un caractère universel à certaines phrases, mais montrent également que la représentation est à l'origine de toute chose. La simple énonciation d'« être » par l'écriture est donc un acte de médiation en soi.

1.3. Digressions

Bien que l'existence des personnages affirme ce caractère universel, ceux-ci éprouvent un décalage envers leur propre acte d'énonciation qui se manifeste par la digression syntaxique. Alors que l'imaginaire du théâtre est investi de manière à créer une distance entre les personnages et leur rôle dans la fiction, une distance se dégage aussi entre les personnages et leur propre énonciation, qui suit alors plusieurs détours et bifurcations. La digression syntaxique se manifeste sous de multiples formes, telles que la juxtaposition de compléments de phrases, les inversions syntaxiques, l'insertion de répétitions poétiques et d'un lexique métatextuel. Cette surenchère syntaxique apparaît comme un mécanisme de distanciation qui détourne les propos des personnages dont les phrases se présentent comme échappant à leur contrôle.

Flux de parole

Ces phrases sont allongées par l'hyperbate que mettent en place la juxtaposition et l'accumulation de plusieurs prépositions et coordinations de subordination, séparées par des virgules. Alors que la coordination « et » marque généralement la fin d'une énumération, Bouchard la remplace par une virgule, ce qui a pour effet d'amplifier l'effet de continuité de la phrase et d'en reporter la fin. La phrase suivante est formée par une accumulation de compléments d'objet direct qui débute avec la conjonction « qu' » : « La tête au loin dans le capuchon, il se souvient qu'il a été, qu'il a fini en objet qu'on décrit

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

pour dire qu'on est bien là » (*M*, 175). L'effet qui se dégage de la juxtaposition des prépositions est certes, poétique, mais le procédé établit aussi un rapport d'équivalence entre « être » et « objet qu'on décrit », ce qui reconduit la conception de l'écriture de Bouchard où il faut être appelé, vu, décrit, bref médié afin d'exister. Dans cet autre exemple, la juxtaposition apporte plusieurs justifications et précisions sur la manière « d'emprunter le sentier » reliées par la conjonction « ou » :

On empruntait le sentier à pied ou en bicyclette, parfois en moto ou en trois-roues ou en quatre-roues ou en jeep ou en skidoo, mais surtout à pied ou en bicyclette, le sentier bien tapé même l'hiver, la neige fraîchement tombée ne le cachait jamais, c'était une connaissance qu'on avait de ce coin de terre, une connaissance qu'on entretenait. (*PS*, 11)

La surabondance de détails alourdit et allonge la phrase ; elle semble alors échapper au contrôle de son énonciateur. Ce fonctionnement se manifeste plus nettement dans les inversions syntaxiques où les anacoluthes brisent l'unité de la phrase, comme si l'« urgence du dire » se répercutait dans la syntaxe même. Par exemple, dans « des maisons qu'on voit porter long leur gazon » (*PA*, 61), le complément d'objet « gazon » est inversé avec l'adjectif « long » qui l'accompagne. La construction ainsi obtenue détourne le sens de la phrase et rompt les effets de transparence de la représentation.

Les digressions syntaxiques sont aussi causées par l'absence des deux-points qui séparent habituellement la narration d'un discours rapporté. Dans *Mailloux*, les discours rapportés sont parfois insérés directement dans la narration, comme dans cet extrait :

Penchée vers lui, dans son visage, elle lui a répété son refus, je t'ai dit que t'allais rester proche de moé, Jacques Mailloux, tu sais ce que ça veut dire de rester proche de ta mère, tu vas rester proche de ta mère pis comme ça j'vas pas te parde, t'as-tu compris? Pis si tu me le demandes encore, j'vas te fourrer dans un panier pis tu vas rester là. (*M*, 87)

Bien que le discours rapporté soit précédé par une composante introductive, « elle lui a répété son refus », l'absence des deux-points fait glisser la narration vers le discours de la mère Mailloux, reconnaissable par son idiolecte qui simule des effets d'oralité. L'absence d'espace entre les paragraphes et de guillemets contribue également à entrelacer les changements de niveaux de narration. En résulte une narration floue qui brouille les

frontières et allonge la phrase. La parole du personnage se confond avec la narration qui semble alors dévier de son récit pour former un flux de parole.

Détournement poétique

Les digressions syntaxiques peuvent également être formées par la répétition d'un mot écho, utilisé dans un but poétique, afin d'appuyer une idée ou de la déformer. Le détournement poétique se manifeste par l'assonance ou par les multiples occurrences d'un mot qui se répercute dans la phrase, comme le mot « maudit » dans cet extrait qui marque le rythme du soliloque de la mère d'Harvey :

Mais pour ma mère, le premier printemps, je peux le dire, c'est celui de la maudite neige noire au bord des rues et de la maudite eau qui s'accumule au bout de l'entrée et des maudits flots qui rentrent tout mouillés et du maudit sable et des maudits cailloux qui pénètrent dans la maison et de la cave maudite qui recommence à sentir la maudite humidité. (*H*, 20)

L'effet d'oralité mimétique du mot « maudit » est dévié par la fréquence de la répétition. Comme dans le cas des séries de noyades qui ponctuent le récit de Mailloux, l'ajout d'un mot peut se faire selon le mode de la simple reprise, mais peut aussi adopter une forme spéculaire qui se répercute à travers la phrase :

À moi aussi des noms me sont venus au nombre de quelques, dit la veuve dépliée, mais j'ai vu plus de corps que de noms, c'est-à-dire, j'ai vu des corps dont je ne sais pas les noms, et, parmi les corps sans noms que j'ai vus, j'ai reconnu des noms de corps nus sans personne pour les porter. (*PS*, 85)

La structure en miroir de cet extrait où « noms » et « corps » sont agencés avec différentes prépositions permet de reconduire le rapport complexe des mots avec le réel, cette fois par les corps, formés avant tout par les noms des personnages, donc par le langage. Le résultat est un effet déformant où l'origine des corps ou des noms demeure opaque et en réflexion continue. La fonction poétique de la syntaxe peut donc parfois sembler accessoire, mais elle crée aussi des effets de distanciation par l'excès de la répétition.

Lexique métanarratif

Le décalage entre les personnages et leur propre énonciation se matérialise dans la phrase par l'utilisation d'un « lexique métanarratif¹²⁰ ». Le personnage se met alors dans la position du spectateur et il adopte une posture désincarnée, distancée face à la réalité qui l'entoure : « des maisons qu'on voit porter long leur gazon » (*PA*, 61), « il criait dans la maison, il allait dans son char, il faisait des pas sur la galerie, on le voyait » (*PA*, 225) ou « Faut que tu voyes, qu'il disait le père Mailloux, faut que tu voyes s'il y a des choses qui bougent et qui apportent la mort » (*M*, 125). La mise à distance du personnage par rapport à la réalité qu'il décrit se manifeste par la fréquence du verbe « voir ». Les personnages insistent sur la médiation qui leur permet d'appréhender le réel, c'est-à-dire le regard, et son soulignement se dévoile par des hyperbates.

Tout comme les didascalies commentent ou résument l'histoire à venir, certains personnages ont la fonction de diriger le récit par des interruptions. Ainsi, les sœurs de la veuve Manchée interrompent son discours par des commentaires : « QUATRIEME SOEUR./Toujours pareil./PREMIERE SŒUR./Ça empire./SŒUR DE TROP./Je veux bien continuer » (*PA*, 59-60). De même, ces interruptions peuvent provenir de l'énonciateur même, ce qui témoigne alors d'un empêchement intérieur : « Pas dire ça » (*PA*, 63). Dans cet extrait, la veuve se censure elle-même, comme si une autre instance narrative s'était introduite dans son discours. Ces nombreuses interruptions provoquent des déviations dans la phrase.

Le lexique métanarratif adopte aussi la forme de l'injonction et de l'adresse au lecteur afin de l'inciter à s'imaginer l'histoire. Ces procédés décomposent le récit en images détaillées : « Mais regarde comme ça l'a scié le père Mailloux. [...] Regarde-le sortant de son manteau une flasque de gin, l'égoïste, regarde-le s'en versant par le trou suffisamment d'onces pour noyer sa hargne » (*M*, 129). Le narrateur insiste de manière ostentatoire sur le contexte de l'énonciation. Cette composante de l'œuvre se manifeste par le recours systématique au verbe « voir » qui produit un décalage entre ce que le narrateur raconte et ce qu'il veut souligner pour le lecteur. Dans *Numéro six*, cet appel au

¹²⁰ Frank Wagner, *loc. cit.*, p. 16.

sens de la vue est encore davantage utilisé : « Faut l’imaginer », « On peut voir ça » (*NS*, 9), « Cela dans ton dire qu’on voit, redis-le » (*NS*, 22) et, dans *Le Père sauvage*, « Imaginer le père Sauvage, il pense très fort. » (*PS*, 27). Cette incitation constante à s’imaginer ou à voir l’histoire a pour effet de créer une rupture de l’illusion référentielle en soulignant la dimension symbolique du récit, qui n’est pas sans rappeler la voix « Raconte » de *Mailloux* qui permet la mise en route de l’histoire. L’empêchement de dire le réel est ainsi matérialisé dans la phrase même. De ce point de vue, la forme syntaxique de l’hyperbate reflète « l’empêchement moteur, le grand coulement de moi qui cherche » (*M*, 18), puisque les phrases sont toujours plus longues à cause de leurs nombreuses interruptions et digressions. Ces trois modalités, la répétition, l’ellipse et la digression syntaxique, stratégies utilisées afin de refléter l’empêchement de dire des personnages à l’intérieur des phrases, se retrouvent également au niveau structurel de l’œuvre.

2. Niveau structurel

Tout comme la syntaxe de Bouchard adopte la forme de l’hyperbate par les précisions et répétitions à l’intérieur de la phrase, la structure narrative de son œuvre est constituée de nombreux récits-cadres, de récits enchâssés et de digressions qui confèrent un caractère hétéroclite et une complexité narrative aux histoires racontées. Ces excroissances qui dévient du récit principal se manifestent par un changement de narrateur et par de longues descriptions de l’histoire d’un personnage secondaire. Nous verrons dans cette section les différents liens qu’entretiennent ces récits secondaires avec le récit principal, soit la fonction d’explication, de thème et de distraction ainsi que les métalepses qui créent une rupture de l’illusion mimétique.

La nature même des fragments narratifs répond à un fonctionnement métonymique. Chaque événement, si brièvement mentionné soit-il, contient en lui la possibilité de se déployer en un plus grand récit, que ce soit à l’intérieur du livre même ou plus largement dans l’œuvre. Par exemple, alors que le récit de la « *Tragédie d’un petit Mailloux de cent jour* » (*M*, 109) occupe tout un chapitre dans *Mailloux*, la tragédie est à peine effleurée au détour d’une phrase dans *Parents et amis* : « Mon petiot me réclame, il est pris sous le divan [...] menace-le de t’asseoir et de l’écraser » (*PA*, 52). La poétique

bouchardienne exprime ainsi son pouvoir de révélation du monde où chaque énoncé ou image peut se complexifier en un récit. Tel un miroir grossissant, les digressions et les mises en abyme approfondissent certains éléments de l'histoire et forment un réseau d'excroissances, constitutif de l'univers de Bouchard.

2.1. Digressions

Dans son ouvrage *La revanche de la discontinuité, bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Chiara Nannicini Streitberger répertorie différents degrés de digressions :

Cependant, il est très difficile de distinguer et de classer la grande variété de récits digressifs, qui posent autant de problèmes dans la théorie que dans la pratique narrative. Le premier problème concerne la justification explicite du narrateur. Ensuite, il faut distinguer entre le phénomène de la digression dépourvue de modification diégétique ou avec une modification partielle, et celui de l'*emboîtement narratif*, impliquant une modification profonde, un changement de niveau narratif, de voix et de coordonnées spatio-temporelles¹²¹.

Contrairement à la mise en abyme, la digression ne suggère donc pas nécessairement une modification de niveau narratif : « Par le terme de digression on entend plusieurs éléments narratifs variés, tous caractérisés par le même principe : ils s'écartent [...] d'une ligne narrative de base, un récit premier, agissant en guise de point de repère [...] »¹²². Toutefois, Nannicini Streitberger souligne que ce type de fragment digressif peut prendre la forme d'un métarécit, tant il devient indépendant du récit principal. La digression avec modification diégétique s'apparente ainsi aux différents types de niveau de narration, tels que définis par Genette, où « le narrateur du second [récit] est déjà un personnage du premier, et [...] l'acte de narration qui le produit est un événement raconté dans le premier »¹²³. Les événements racontés dans le récit principal sont alors qualifiés de métadiégétiques et revêtent différentes fonctions, telles que la fonction explicative, thématique et encore de distraction ou d'obstruction¹²⁴. Nous analyserons ici les différents

¹²¹ Chiara Nannicini Streitberger, *La revanche de la discontinuité, bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », n° 22, 2009, p. 130.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 238.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 243.

détours et interruptions qui se manifestent par des digressions et des changements de niveaux de narration chez Bouchard afin d'analyser leur fonction dans le récit.

Fonction explicative

Les récits enchâssés et les digressions contribuent à approfondir les personnages secondaires et à expliquer leur présence dans la fiction. Le récit principal est alors interrompu par un narrateur intradiégétique qui prend le relais afin de raconter son histoire personnelle. C'est le cas, notamment, du brancardier dans *Parents et amis*, dont le récit explicite les étapes qu'il a traversées afin d'occuper le « rôle de sa vie », soit celui de brancardier, où il porte « un masque de chirurgie » (PA, 86). Son unique apparition dans l'œuvre survient lorsque la veuve Manchée est conduite à la maison de repos par ses sœurs. Elles se rendent d'abord chez le brancardier Charron qui transporte les corps à la maison de repos. Son histoire personnelle est amorcée par les sœurs et forme une digression dans le récit :

Rogère et Madelinée se comportaient en habituées de l'endroit, elle se mirent à l'évier et frottèrent le chaudron, elles connaissaient l'histoire. Tu ne sais rien, toi, Laïnée, de l'histoire brancardier du chardon que voilà, dit Adelinée qui évoluait lentement dans le passage conduisant à la chambre, le regard parcourant l'un mur tapissé d'images, de documents, etc. C'est un grand, regarde. Brancardonner Chardron, membre six trois quatre un plus de l'Union des civiéristes articulés, il y a une photo ; membre huit trois six deux mille des Associés pousseurs [...]. (PA, 87)

Après cette justification du fragment digressif par l'une des sœurs, le brancardier prend en charge son propre récit :

Il dit : J'ai été huit ans durant plongeur dans un four à calcination chez Cavalcon là-bas. Huit ans plongeur durant costumé en homme-canon masqué, j'ai sauté du pont roulant dans le feu de l'action. [...] Un jour je crus qu'on m'avait oublié car on ne vint pas me ranimer. Un garagiste me trouva. J'avais été trahi par le syndicat des Opulanciers religieux qui avait négocié ma mort vraie pour un thermomètre qui me remplaça dans le four, le diable de la modernisation était en dessous, je me recyclai. Le garagiste, un Saulnier, me proposa une formation de pompiste dans sa station contaminée. (PA, 88-89)

Par couches successives, l'histoire du personnage est dévoilée. La description des photos qui tapissent sa chambre évolue ensuite vers des faits beaucoup plus intimes, tels que la description détaillée de ses rencontres avec la femme du garagiste : « Il fallait certains

midis que je me soumette à sa femme qui me voulait le fonctionnement » (*PA*, 90) et les nombreux maux dont il a été atteint : « Je perdis l'usage de mes oreilles [...] Des régions glabres aussi m'apparurent en rond un peu partout sur le corps [...] » (*PA*, 89). Par la suite, le fragment digressif évolue vers le passage du brancardier à l'école militaire, qui l'a mené à transporter « des bras, des jambes, des mains dans des sacs », pour ensuite porter « des corps en quartiers puis des sacs de têtes puis des corps en entier » (*PA*, 91), jusqu'à ce qu'il transporte, dans le temps présent du récit intradiégétique, le corps de la veuve Manchée, en tant que brancardier : « Nous voici arrivés. Il avait fini de parler » (*PA*, 91). Alors qu'au niveau métadiégétique la digression a pour sujet le parcours de vie du brancardier, au niveau intradiégétique, le récit prend place lors du transport de la civière sur laquelle repose la veuve Manchée jusqu'à la maison de repos. Bien que la justification du détour adopte une facture traditionnelle, la mise en évidence des seuils qui délimitent le récit principal et le récit digressif ainsi que la surenchère des détails racontés confèrent un ton ludique au récit.

Le récit de la tante Génisse dans *Mailloux* adopte sensiblement la même structure. Lorsque Mailloux et sa mère sont en visite chez elle, la tante raconte la violence conjugale dans son couple au détour d'une histoire de tomates :

Elle dit qu'elle se pratique, la tante Génisse, à trancher comme il faut la tomate. Regarde. Des belles tranches pas trop minces, pas trop épaisses qu'il faut. [...] Le mieux c'est la rouge bien rouge et mollasse. Mais pas trop. Faut savoir éviter les bosses. Il faut quand même de la rondeur. Elle, la trancher bien c'est le plus dur. Parce que dans la machine ça fait pas, ça fait rien que de la belle marde. Il l'a sacrée dans la poubelle la machine l'autre jour. L'aurait pu la donner à quelqu'un la machine, à la mère Mailloux par exemple, mais la sacrer dans la poubelle c'était mieux pour la colère qui trouvait comme ça une manière de finir. (*M*, 113-114)

Le niveau narratif change à la suite de l'impératif « Regarde » et le récit du narrateur intradiégétique, celui de Mailloux, est interrompu par la tante Génisse, qui adopte la forme du discours indirect libre. Le récit métadiégétique de celle-ci explique pourquoi elle se fait la main à couper des tranches de tomates et a pour conséquence de lever un voile sur l'agressivité de son conjoint. Alors que son histoire se veut retenue et objective par la surabondance de détails dans les descriptions des tomates et les nombreuses précisions, « le mieux », « pas trop », le bégaiement qui précède la révélation de l'acte de violence,

« ça fait pas, ça fait rien que de la belle marde », révèle l'intensité de son traumatisme et elle bute sur les mots. Cet empêchement entrave aussi sa propre parole, puisqu'elle achève sa phrase par la reprise des paroles de son mari ; on devine bien que « de la belle marde » est une citation, car cette expression vulgaire contraste avec le ton retenu du début du récit. La digression est donc une manière d'avouer sa relation acrimonieuse avec son mari, au point de clore la discussion par les mots de celui-ci.

Le récit de la tante Génisse est interrompu par des métalepses, les commentaires de Mailloux : « Elle conte plutôt bien la tante Génisse son histoire de tomates. Avec le tremblement de sanglots sur le bord qu'elle y met, tout de suite on embarque dedans son histoire de tomates » et « Puis elle a repris son histoire d'humiliation » (*M*, 114). Alors que, dans le récit du brancardier, ce dernier apportait plusieurs précisions sur son histoire, c'est ici le narrateur intradiégétique qui vient approfondir les propos de la tante Génisse. Dans ces deux exemples, les personnages cherchent tous les deux à expliciter leur rôle dans la fiction : le récit du brancardier raconte le rôle de sa vie et de ce qui précède son entrée en scène et la tante Génisse raconte « son histoire d'humiliation » (*M*, 114), où elle joue le mauvais rôle.

Dans ces deux exemples, les changements de niveau de narration sont mis en évidence par des marqueurs de discontinuité qui renforcent l'acte de narration à l'œuvre : « son histoire d'humiliation » (*M*, 114), « elles connaissaient l'histoire » (*PA*, 87). Tout comme l'hybridité générique chez Bouchard, les seuils de la narration sont soulignés de manière ostentatoire et ne cessent d'affirmer l'acte de narration même. Les détours abrupts du récit, par les changements de niveaux de narration et par l'insertion du discours indirect libre, permettent alors de révéler progressivement les zones cachées du quotidien de la tante Génisse et du brancardier.

La forme des fragments digressifs reproduit à petite échelle la démarche esthétique de Bouchard, qui consiste à révéler les trous narratifs dans le passé des personnages. Les différents textes de son œuvre reprennent souvent la même formule : un narrateur prend en charge le récit afin de raconter des événements de son propre passé. Ces récits empruntent parfois au discours autobiographique, confessionnel et initiatique, comme c'est le cas dans *Mailloux*, *Numéro six* et *Harvey*. L'histoire produite est alors libératrice

pour le personnage. Dans *Numéro six*, par exemple, le joueur annonce à ses parents qu'il quitte les ligues de hockey mineur : « Ainsi s'achève le passage du six dans le hockey mineur/Comment, c'est fini ? les deux demandent./Leur annoncer que je ne joue plus » (NS, 153). L'ambition des personnages est toujours de se raconter, au sens le plus fort, où raconter est libérateur et a des répercussions directes sur leur situation présente. Dans la structure même de chaque récit, les personnages qui se racontent adoptent une posture extérieure et distante sur leur vie. Ce fonctionnement est également visible de manière plus implicite dans les mises en abyme, thématiques ou formelles, qui se greffent au tronc principal et qui agissent en résonance avec l'histoire racontée.

Fonction thématique

Alors que les digressions mentionnées plus haut entretiennent un lien explicatif avec le récit premier, certaines unités narratives ont des liens thématiques avec lui. Ces types de digressions réfléchissent un aspect du texte qui se rapporte à « une relation de contraste [...] ou d'analogie [...] »¹²⁵ avec l'ensemble du récit. Par exemple, dans *Numéro six*, la naine captive raconte au Numéro six l'endos des cartes de hockey lors de leur trajet en voiture. Chaque carte de hockey renvoie à un récit sur l'époque révolue qu'elle représente et fait écho au cheminement du protagoniste dans l'ensemble du livre :

Elle a déposé son tricot et a tourné la tête vers le paysage défilant à sa droite. [...] De son vivant Minier Desroches avait des cils d'albinos et un rendez-vous chez le dentiste. À l'endos mat de sa carte en carton de mil neuf cent quoi il s'appelle Sautillant Blanchon, c'est son nom de garçon et il ne sourit pas. C'est un endos riche d'informations l'endos mat de la carte d'un célèbre tel que Sautillant Blanchon. Sautillant Blanchon, né quand il le fallait alors que le dôme de l'église de la paroisse où il vivait dans un quartier résidentiel de la banlieue d'une aluminerie s'était mis à couler, a grandi dans le quartier résidentiel de la banlieue d'une aluminerie où s'était mis à couler depuis peu le toit en dôme de l'église de la paroisse où il avait vécu sa triste adolescence de Rocher Santillon, forcé le pauvre de rompre avec Parada Paulie, avec Paradis Paula parce qu'elle rêvait de diriger une école comme une vieille fille gère le contenu de sa table de chevet. Il avait fini vendu lors de la grande liquidation judiciaire de Pimpon et Pompage. Il avait joué au centre-ville et porté le mauvais numéro. (NS, 46-47)

¹²⁵ *Ibid.*, p. 242.

L'endos de la carte agit ici comme déclencheur du récit de la vie du joueur de hockey, Sautillant Blanchon. Alors que le début de la description semble s'en tenir vraisemblablement au texte écrit sur la carte, « un endos riche d'informations », elle évolue rapidement vers des considérations plus personnelles autour du personnage. Par leur nature intime, ces détails sur « sa triste adolescence », sa rupture amoureuse « forcé[e] », de même que les informations supplémentaires sur sa vie ne font vraisemblablement pas partie de la description écrite. Finalement, le pronom « il » de la phrase « Il avait fini vendu lors de la grande liquidation judiciaire [...] » représente la carte elle-même, alors que le dernier pronom « il » de la phrase, « Il avait joué au centre-ville et porté le mauvais numéro » laisse supposer la fin tragique du joueur de hockey dont il est question. Le destin de l'objet et du joueur représenté se confondent ainsi dans le même déclin. Les informations additionnelles fournies dans la description citée pourraient provenir tout autant de la connaissance ou de l'imagination de la naine captive. Cette expansion d'une unité narrative indépendante reflète la démarche esthétique de Bouchard, selon laquelle tout fragment contient en lui la possibilité de déploiement d'un nouveau récit. Le récit principal est ainsi toujours susceptible de se voir augmenter par des récits secondaires.

Les changements de niveaux de narration prennent aussi la forme de la mise en abyme, définie par Genette comme « une forme extrême [du] rapport d'analogie [thématique]¹²⁶ ». Dans le récit enchâssé qui raconte l'histoire du personnage de télévision Scott Carré dans *Harvey* (H, 106-121), la disparition du protagoniste par des réductions physiques successives résonne fortement avec la disparition d'Harvey, à la toute fin du récit-cadre. La fin de Scott Carré, qui disparaît tout à fait, annonce la disparition de Harvey lorsqu'il est aux funérailles de son père. Ce motif de la disparition, central dans la poétique de Bouchard, démontre la surconscience qu'ont les personnages de leur présence ou de leur absence dans la représentation, qui passe nécessairement par une forme de médiation : Harvey apparaît à travers le regard de son père ; sans médiation par le regard de celui-ci, il disparaît. La nécessité de la médiation à toute condition d'existence n'est pas sans rappeler la récurrence du verbe « voir » dans les récits de Bouchard, ainsi que les noms

¹²⁶ *Ibid.*

des personnages de *Parents et amis* qui sont tous nommés en fonction de la figure principale, mais absente, du père Beaumont.

Les fragments digressifs, en plus de mettre en scène l'acte de raconter et de révéler le passé des personnages, reproduisent également le mode de constitution de l'œuvre. Le récit du joueur de hockey s'apparente ainsi au cheminement du Numéro six, et donc au sujet même du livre, tandis que la disparition de Scott carré annonce la disparition de Harvey. Le récit enchâssé condense l'ensemble du récit premier en plus de refléter la démarche poétique de Bouchard.

Au-delà du livre

La scène finale des livres de Bouchard agit souvent comme un résumé de ce qui précède et réfléchit l'entièreté du roman. Alors que le livre semble terminé, l'histoire se clôt par un segment additionnel qui prend la forme d'une liste ou d'une chanson. Dans *Mailloux*, le livre s'achève sur une liste, « *Finale. Chant des "Quand j'aurai"* », où le personnage se projette dans le futur et, dans *Parents et amis*, le drame se clôt par un défilé de figurants (*PA*, 233-237). Ces parties ajoutées à la toute fin des œuvres semblent parfois si détachées de l'histoire qu'elles se confondent avec le paratexte. Dans *Numéro six*, la liste finale a pour effet de résumer l'ensemble des personnages, lieux et péripéties du roman : « Liste des noms d'endroits, de personnages, d'équipes, d'évènements, etc., dans l'ordre de leur apparition » (*NS*, 159-171). Disposées avant l'action comme des didascalies, les listes l'annoncent et, ajoutées à la fin, elles offrent un condensé de toutes les actions qui se sont déroulées auparavant, à la manière d'un récapitulatif. Chaque mot représente ainsi une partie de l'histoire et la liste représente l'histoire dans son entier.

En plus d'utiliser le théâtre comme matériel de création, les textes de Bouchard débordent le livre afin d'atteindre la scène théâtrale. *Numéro six* a été mis en scène au théâtre CRI avant d'être publié sous son format actuel¹²⁷ et *Parents et amis*, après sa

¹²⁷ Daniel Côté, « Une pièce de théâtre devenue livre », *Le Quotidien*, 24 octobre 2014, <https://www.lequotidien.com/archives/une-piece-de-theatre-devenue-livre-b48e28988d4cbc56523d76d8b995eab4>. Consulté le 15 octobre 2016.

publication, a fait l'objet d'une mise en scène au Théâtre CRI¹²⁸ et d'une mise en lecture dirigée par Michel Nadeau dans le cadre de la série Cartes blanches du Théâtre Niveau Parking¹²⁹. Les textes repoussent ainsi les limites du livre écrit afin de se donner à voir et à entendre. Bouchard a aussi pris part en tant qu'acteur/narrateur à la pièce *Numéro six*¹³⁰. Il compare lui-même sa pratique d'écrivain à celle de l'acteur : « 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 voix¹³¹ ». Cette comparaison a d'ailleurs donné son titre au premier ouvrage critique sur Bouchard, *Le paradoxe de l'écrivain*, inspiré du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. La modalité digressive est donc pleinement investie par Bouchard afin de révéler les zones cachées des personnages et de réfléchir certaines parties de l'histoire. Les œuvres de Bouchard semblent alors questionner les limites de la représentation et remettent en cause les seuils de l'écriture.

2.2. Le déploiement des récits

L'univers de la fiction passe par le déploiement de plusieurs récits secondaires. Ce mouvement qui franchit les seuils narratifs et livresques s'apparente à l'acte d'appel qui caractérise la parole selon Novarina, ainsi qu'à la forme du tableau préconisée par Diderot.

Fonction d'appel

Bouchard partage avec plusieurs auteurs une conception de la littérature où les mots ont un impact performatif, voire direct sur le réel. Selon Novarina, la parole préexiste au monde et le forme : « le langage est le *lieu d'apparition* de l'espace¹³² ». Bouchard reprend au pied de la lettre ses considérations en commençant ces récits par des scènes d'appel, qui font apparaître les personnages dans la fiction, ainsi que par l'insertion dans

¹²⁸ « Parents et amis sont invités à y assister (2008) », *Théâtre Cri*, <http://theatrecri.ca/theatrogaphie/parentsamis-2008/>. Consulté le 15 janvier 2016.

¹²⁹ Gabriel Marcoux-Chabot, « De la pertinence d'une lecture à grand déploiement », *Le Devoir*, 16 octobre 2014, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/421200/theatre-de-la-pertinence-d-une-lecture-a-grand-dploiement>. Consulté le 15 octobre 2016.

¹³⁰ Daniel Coté, « Hervé Bouchard : le titre de recrue de l'année », *Le Quotidien*, 14 novembre 2013, <https://www.lequotidien.com/archives/herve-bouchard-le-titre-de-recrue-de-lannee-cf4b168f4c221325bf843d793c4007e2>. Consulté le 15 octobre 2016.

¹³¹ Bouchard dans son entretien avec Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 81.

¹³² Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2010, p. 19.

le discours des personnages de la dimension performative de l'appel. À ce sujet, reprenons l'exemple du jeu de la naine captive dans *Numéro six* :

Jouons à dire les noms des joueurs en les appelant par les numéros qu'ils ont dans le dos./Jouons à dire des numéros qu'ils n'ont pas pour voir les noms que ça leur fera./Peut-être pas./Jouons à nommer ceux du temps du grand montreur en chef pour qu'il puisse parler de son temps./Faut imaginer tout ça dans un bruit de grand vent (NS, 43)

La fonction d'appel a ici un impact direct sur le réel qu'elle peut détourner à sa guise : « pour voir les noms que ça leur fera ». Chez Bouchard, un récit en appelle toujours un autre, comme si le souffle du premier narrateur se poursuivait dans le souffle d'un deuxième.

Cette fonction d'appel se manifeste également dans la forme épistolaire de deux récits du centre dans *Parents et amis*. La première lettre est celle de la veuve Manchée adressée à ses fils lorsqu'elle est à la maison de repos : « *La veuve Manchée se donne du mal pour écrire à ses fils une lettre où elle parle des morts et de son dégoût des fleurs* » (PA, 95). Ses fils lui répondent : « *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, 107). Les récits sont donc reliés par la forme épistolaire. Toutefois, selon la lettre de la veuve Manchée, la présence d'un interlocuteur n'est pas toujours nécessaire : « ça fait partie de mon traitement que de parler, la madame Rioux m'encourage à le faire tout le temps, pas seulement lorsqu'elle est là, c'est elle qui me fait marcher, ça fait partie de mon traitement que de livrer ce genre d'affaires qui me viennent et d'en parler [...] » (PA, 96-97) et « on ne me répond pas et pourtant j'appelle » (PA, 99). L'acte de raconter produit ainsi d'autres récits, peu importe si ceux-ci sont écoutés par un interlocuteur. Le but n'est pas de communiquer, mais de raconter pour soi. La lettre des fils contient quant à elle un récit en germe : « Deux d'entre nous, n'en pouvant plus des danses qu'elles font, s'en vont en aventure crier aux hommes notre pays à l'abandon. Sont revenus déjà faut entendre leur conte » (PA, 108). Le conte annoncé prend forme dans le récit du centre qui suit : « *Où l'on entend le chant d'abandon des deux n'en pouvant plus des danses des tantes. Comment ils finissent par se rendre en Ontario loin, ce qu'ils y font* » (PA, 119). Les récits se répondent ainsi les uns les autres

et forment une sorte de recueil de contes, où chaque histoire a sa place. Ce recueil est brièvement mentionné par la veuve Manchée : « dans un livre peut-être où je ne suis pas nommée » (*PA*, 97).

Les personnages sont enfermés dans des histoires qui se répètent. Alors que c'est dans la construction d'une « histoire d'humiliation » que prend place celle de la tante Génisse, la veuve se remémore sa première histoire d'exposition :

c'était banal à l'époque d'exposer les morts chez soi, elle vient de moi la peur qui me reste de l'époque, personne ne semblait s'en faire, la couronne indiquant la maison endeillée, la tristesse de quelques-uns, les figurants costumés en noir et parfumés pour l'occasion [...]. (*PA*, 100)

Les glaïeuls qu'elle reçoit de ses fils lui rappellent cette première exposition où elle craint, dans le temps du récit premier, de jouer le rôle de la morte, « dans [s]on déguisement de morte » (*PA*, 104). La veuve est consciente de cette histoire d'exposition qui la domine et se répète. Dans l'œuvre de Bouchard, plusieurs récits se déploient ainsi ; certains sont les répétitions de plus grands récits avec des personnages différents qui sont alors coincés dans des représentations dont ils tentent de s'affranchir.

Images fortes et tableaux

Selon la définition de l'effet dramatique de Viswanathan-Delord, le théâtre « inspire le conteur qui veut créer un monde imaginaire intensément présent et prenant¹³³ » pour le lecteur. Cet effet du théâtre se rapporte à la fois à l'acte créateur, puisque le romancier s'imagine la fiction avant de la mettre en mots, et à la lecture, puisque le lecteur s'imagine un spectacle. Cet aspect du théâtre s'apparente aux tableaux, tels que définis par Diderot. Dans son article sur Bouchard, Camus y fait référence à propos du caractère saisissant des tableaux et de leur capacité à pouvoir prendre en charge tout un récit :

l'esthétique du tableau procède, quant à elle, de la conviction que la force expressive de l'image est supérieure à celle du verbe. Parce qu'il s'essaye à montrer les sentiments plutôt que l'action constitutive du théâtre aristotélicien, le tableau confère au drame une visée rétrospective qui l'assimile à l'instance narrative du roman¹³⁴.

¹³³ Jacqueline Viswanathan-Delord, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁴ Audrey Camus, *loc. cit.*, p. 141-142.

L'écriture bouchardienne a souvent recours à des images et à des tableaux afin de déclencher les digressions et comme moteurs du récit. Par exemple, comme le montre l'étude de Camus, l'histoire de *Parents et amis* débute avec un tableau, une scène d'exposition¹³⁵, dont l'histoire découle. De manière plus implicite, le livre de *Mailloux* est également constitué autour d'une image saisissante, « la motte luisante sous le couchant » (*M*, 23), qui revient sans cesse hanter le personnage principal. La lettre de la veuve Manchée est elle aussi déclenchée par une image : « cette lettre que je vous fais, née d'une image qui m'est venue à répétition depuis mon départ » (*PA*, 96). Les digressions du brancardier et de la naine captive analysées précédemment sont également amenées par des images. À ces exemples, nous pouvons ajouter certaines expressions qui mettent à profit le caractère saisissant de l'image. Celles-ci sont particulièrement nombreuses dans *Numéro six*. La précision de l'image y est conjuguée à la concision de son expression : « la vapeur de ma main sortie du gant » (*NS*, 26) et « l'été qui voulait descendre un escalier » (*NS*, 12). Elles décrivent l'action qui précède, possèdent la force poétique d'un tableau et sont révélatrices d'un récit analeptique.

2.3. Le fragment digressif comme signe d'un empêchement

Alors que la digression permet une opération de dévoilement et de révélation, propre aux personnages de l'univers bouchardien, elle est aussi le signe de l'évitement et de l'empêchement qui correspond à une « fonction de distraction [...] et/ou d'obstruction¹³⁶ ». L'acte de raconter est alors davantage souligné, car l'introduction de la digression interrompt le récit principal.

Fonction d'empêchement

Cette fonction est présente dans le récit enchâssé, « conte numéro cinq, celui où on voit “Comment l'apprenti comique Hubert Hébert en vient à faire tout un drame en se pendant” » (*FP*, 128), dans *Le faux pas*, qui atteint une grande part d'autonomie, alors

¹³⁵ Camus mentionne la polysémie du mot « exposition » : « Exposition au double sens du terme puisqu'il s'agit à la fois de mettre en place le dispositif théâtral dans le roman et d'exposer le corps du défunt », *ibid.*, p. 142, n. 16.

¹³⁶ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 243.

qu'il s'étend sur une vingtaine de pages et modifie profondément le genre et les éléments diégétiques. Tirée du « *Supplément au petit répertoire des histoires du derrière jonquiérois* », l'histoire est d'abord présentée comme un lazzi¹³⁷. Alors que *Le faux pas* comporte une lecture des indications et la répétition d'une pièce en prévision de sa représentation, le lazzi a pour fonction de rompre l'illusion dans laquelle les spectateurs pourraient être plongés lors de ladite représentation : « Et s'il advient qu'un soir de grâce la salle et la scène particulièrement en phase semblent donner à ce suspens une erre d'aller disons magique, la rompre par une blague ou une chanson./Un lazzi. » (*FP*, 127) Une interruption est ainsi prévue dans les indications de la pièce et le récit enchâssé a pour fonction d'empêcher les spectateurs d'être complètement immergés dans le spectacle. Puisque le lazzi est improvisé, il s'agit de mimer cette improvisation, de rebondir sur son caractère inattendu et de sortir les spectateurs de leur torpeur. La représentation se retrouverait donc empêchée par cet acte d'improvisation.

Le caractère impromptu de l'improvisation est doublement souligné, car l'acteur qui doit faire le lazzi est également empêché de faire le numéro qu'il aurait planifié à l'avance : « Empêcher l'quelconque en verve de faire son numéro avec cette histoire du "Père Sauvage", car cette histoire n'est pas la sienne » (*FP*, 128). Le texte théâtral prévoit alors une seconde improvisation qui entre en résonance avec une recherche d'authenticité dirigée vers l'acteur même. Puisque celui-ci ne peut pas prononcer une histoire d'ailleurs, dans les mots des autres, il doit raconter la sienne. Celle-ci est littéralement « une histoire du derrière » (*FP*, 129), car il s'agit à la fois d'une histoire sur son passé et d'une histoire triviale et ludique. Tout comme le brancardier de *Parents et amis*, l'acteur raconte le récit qui lui a permis de tenir son rôle, celui de l'acteur dans *Le faux pas*, alors que le récit d'un autre, du père Sauvage, lui aurait permis de cacher son propre récit. L'interruption du récit est donc nécessaire afin de permettre la réalisation d'un autre récit intérieur, plus intime. Cet empêchement est indispensable au dévoilement de l'acteur, comme le reflète sa réflexion sur le sujet : « Et voici que notre quelconque pense [...] qu'il n'est rien de tel pour un comique que de se sentir cerné, pris au piège du rejet, acculé au silence. » (*FP*,

¹³⁷ Un lazzi se définit comme : « des plaisanteries improvisées en aparté sur l'actualité politique ou littéraire », « Lazzi, théâtre », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lazzi-theatre/>. Consulté le 31 juillet 2017.

129) C'est à partir de cet enfermement, de cet empêchement, de ce sentiment d'être poussé en soi malgré soi que l'acteur raconte son histoire personnelle. Comme nous pouvons le remarquer dans les exemples précédents, la discontinuité dans le récit ne crée pas toujours un effet de rupture mimétique, mais, au contraire, participe activement au déroulement de l'histoire.

Dans le récit de l'acteur, de « l'histoire qui fut la sienne lors d'un détour funeste de sa vie d'alors » (*FP*, 130), sont racontés sa vie avec « sa belle et bonne Léonie » (*FP*, 131), ses cours à l'« École des apprentis comiques » (*FP*, 133), sa rencontre avec Jacquie, sa rupture, et enfin sa jalousie envers Momo et sa tentative de suicide. Dans ce récit enchâssé, deux métalepses rappellent le récit-cadre : « Quand je lui raconte quelque chose de Jacquie, qu'elle a fait ou qu'elle a dit, je nomme quelqu'un d'autre./*On connaît la suite* » (*FP*, 140, nous soulignons) et « Il y a une scène entre Jacquie et ses parents à propos de moi, de la différence d'âge entre Jacquie et moi, *on la connaît* » (*FP*, 145, nous soulignons). Ces métalepses sont des adresses aux spectateurs et adoptent le ton de la rumeur, de l'histoire commune et de la mémoire collective. Dans le premier cas, il s'agit d'une histoire d'adultère et, dans le deuxième, du désaccord des parents face au copain de leur fille. Ces histoires préexistent aux personnages et ceux-ci ne font qu'en occuper le rôle, connu du public. Le récit domine les personnages et devient un rôle à porter.

Le lazzi de Hubert Hébert contient également une mise en abyme qui réfléchit l'acte de raconter du narrateur. Lors de son cours de jeu, sa professeure prodigue l'enseignement suivant : « elle dit qu'on doit mettre le corps entier en état de parler, sinon les paroles ne jailliront que de tête et ainsi ne seront que de faible portée./Il faut se défaire des raideurs sociales et de ce qui nous enferme [...] » (*FP*, 139). Afin de raconter son histoire, l'acteur a dû lui aussi se mettre « en état de parler », dans une position d'empêchement afin de « faire descendre les mots de l'histoire ». Cette libération produite par un état du corps se retrouve également dans *Mailloux* : « je me suis renversé tout l'*Mailloux* dessus en équilibre sur la tête le nombre de minutes qu'il fallait pour faire descendre les mots de l'histoire » (*M*, 14).

L'épisode concernant Momo, l'ourson en peluche de Jacquie (*FP*, 145), se rapproche davantage de la définition du lazzi par son ton humoristique. L'acteur raconte

par une liste exhaustive les différentes pendaisons qu'il a fait subir à Momo : « Une fois je le pends au plafonnier du studio, je le pends à la plus haute étagère de la bibliothèque, je le pends à la poignée de la porte de la chambre, je le pends au rebord de la fenêtre [...] » (*FP*, 148). La liste devient de plus en plus inventive et sadique alors que sont explorés plusieurs endroits où pendre Momo afin de créer la surprise de Jacquie. En outre, la pendaison de l'ourson est utilisée afin de permettre à l'acteur de raconter sa propre tentative de suicide : « Je me suis pendu moi-même enfin au plafond de sa chambre, à Jacquie » (*FP*, 149). Le récit de sa propre pendaison adopte la même mise en forme que les microrécits de la pendaison de l'ourson. Tout comme dans le retournement du petit Mailloux de cent jours (*M*, 109), l'humour est une stratégie de renforcement du drame. Finalement, lors de la découverte de sa tentative par Jacquie et son père, l'acteur commente l'aspect dramatique de la chose : « Le drame que ç'a fait, je ne vous raconte pas » (*FP*, 150). Le drame ici n'est pas la tentative de suicide en tant que telle, mais bien les répercussions sur la famille de Jacquie. Le drame est ainsi souligné par une prétérition.

L'insertion du *lazzi* et l'empêchement de l'acteur de raconter une histoire qu'il connaît provoquent des ruptures narratives au niveau intradiégétique et métadiégétique. Le récit enchâssé qui en découle se donne alors à voir comme une improvisation. Ces interruptions dans le récit sont nécessaires afin de révéler un récit plus profond, dans ce cas-ci, l'intériorité et le passé de l'acteur qui se révèle au public. Empêcher un récit, c'est donc en révéler un autre, de nature plus intime et plus authentique.

Les limites de la représentation

Les successions de ruptures et de digressions suivent, chez Bouchard, une logique de l'empêchement et de l'interruption afin de questionner les limites de la représentation. Dans un état instable, le personnage énonce alors le récit « empêché » qui se transpose dans une nouvelle forme et relance son énonciation. Celle-ci peut prendre la forme d'un changement d'énonciateur, d'un changement générique, de fréquents allers-retours entre deux niveaux narratifs et de la mise en abyme. Les ruptures et les discontinuités dans le récit ont comme fonction de révéler ce qui échappe à la représentation.

Dans une perspective plus large, les digressions du récit principal explorent une question sans cesse reconduite par Bouchard : jusqu'où peut-on raconter ? Jusqu'où le récit peut-il aller ? Ces limites sont abordées par le choix des sujets tels que les traumatismes liés à l'enfance, les morts, la violence conjugale et, de manière plus générale, par une explication du passé des personnages et de la raison de leur apparition dans le récit. D'un point de vue formel, la dimension métatextuelle de l'œuvre de Bouchard permet d'explorer les dessous de l'illusion mimétique et de mettre en scène le dévoilement autant des acteurs eux-mêmes que de leur processus d'énonciation. Les fragments digressifs explorent alors l'envers du récit premier, c'est-à-dire les nombreuses failles et trous dans le récit. L'extrait suivant montre bien les tensions entre ce qui fait partie du récit et ce qui existe en dehors de celui-ci :

Si on allait plus loin, captive a dit, si on allait plus loin jusqu'au bout du regard de chez l'oncle Adélarde dont la roulotte est en station sur un tertre de Sainte-Hedwidge, on pourrait raconter pour chacun de ceux-là leur vie hors du jeu de l'endos des cartons mats./Hors du jeu il n'y a pas de vie, hors du jeu ce sont des morts, monreur du Ford a voulu conclure enfin, hors du jeu sont des morts qui ne comptent pas./Et Sainte-Hedwidge est un endroit sans tertre où Adélarde ne vit pas. (NS, 47)

L'intention de la naine captive est de poursuivre la représentation hors de son cadre, ici représentée par son désir de raconter « leur vie hors du jeu de l'endos des cartons mats ». Chez Bouchard, toute représentation (récit, représentation théâtrale) est assujettie à une forme de médiation qui en souligne à la fois la part de lumière et la part d'ombre. Ainsi, l'expression « [aller] jusqu'au bout du regard » souligne la manière dont le réel est représenté, tout en montrant que, dans cette médiation, certaines choses échappent. Ces dispositifs autorisent à voir le récit, le jeu, la scène théâtrale, le jeu de hockey comme des métaphores de la vie et du rôle qu'on y occupe.

Les discontinuités dans le récit, telles les digressions, les métalepses ainsi que les ruptures syntaxiques soulignent les seuils narratifs afin de montrer ce qui se dérobe à la représentation, ce qui est absent du récit, ce qui n'est pas dit. Bouchard explore ainsi les trous dans la représentation par les procédés métatextuels. L'objectif poursuivi est de découvrir ses personnages et de révéler les parts d'ombre de leurs récits. Les textes de Bouchard multiplient les niveaux de narration par des dévoilements successifs et par une

surenchère de la médiation, dans le but d'interroger continuellement les limites de la représentation. Les récits qui composent l'œuvre de Bouchard s'entrelacent également par des références intratextuelles. De même, dans *Le faux pas* et *Le père Sauvage*, les histoires racontées sont constitutives d'un plus grand recueil fictif nommé *Les petites histoires du derrière de Jonquière* (PS, 29). Les références intratextuelles et les références à un grand livre sont alors constitutives de l'œuvre comme nous le verrons au chapitre suivant.

Chapitre 3. Cohérence de l'œuvre

Les histoires qui composent l'œuvre se réfèrent à plusieurs thématiques communes et comportent des références intratextuelles implicites et explicites qui les relient entre elles. Par la récurrence de certains personnages, scènes, traits linguistiques et par la figure de l'auteur, l'œuvre souligne sa cohérence et évoque un grand récit implicite surplombant les personnages, qui serait à l'origine de ses histoires. Les répertoires et les allusions à un grand livre appuient également cette hypothèse, selon laquelle chaque livre se présente comme un fragment d'un ensemble plus vaste, non écrit, mais toujours à l'horizon de l'écriture. L'auteur souligne ainsi son projet poétique par ses nombreuses références intratextuelles. Les digressions, changements de niveau de narration et mise en abyme peuvent donc être considérés comme autant de manières de signifier ce centre, qui rassemble les œuvres de Bouchard.

1. Références intratextuelles

Selon Jean Ricardou, l'intratextualité se définit comme une sous-catégorie de l'intertextualité, l'« intertextualité restreinte¹³⁸ », et se rapporte aux rapports entre les différents textes d'un même auteur, tandis que, pour Genette, l'intratextualité¹³⁹ est une catégorie de la transtextualité. Sarah Marie-Madeleine Anthony différencie deux types différents d'intratextualité, en fonction de leur étendue :

Pour ce faire, nous procéderons à une distinction entre les rapports intramonotextuels, soit les interactions textuelles que partagent les répétitions survenant dans un texte en particulier ; et les rapports intrapluritétextuels, c'est-à-dire les liens existant entre les reprises dans plusieurs œuvres d'un même auteur.¹⁴⁰

Dans le cadre de ce chapitre, nous adoptons un point de vue structural et nous nous intéressons davantage aux « rapports intrapluritétextuels ». Les perspectives synchronique

¹³⁸ Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 11-12.

¹³⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 284.

¹⁴⁰ Sarah Marie-Madeleine Anthony, *Les figures de la répétition intratextuelle chez Nathalie Sarraute : Leitmotive, clichés, lieux communs, topoï et stéréotypes*, thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Toronto, 2012, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/67251/1/Anthony_Sarah_MM_201211_PhD_thesis.pdf, p. 9. Consultée le 1^{er} décembre 2017.

et diachronique seront privilégiées afin d'éclairer la poétique de Bouchard, par la continuité, mais aussi par l'évolution des procédés intratextuels utilisés. Antony explore plusieurs types de figures répétitives et intratextuelles dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : *leitmotive*, clichés, lieux communs, *topoi* et stéréotypes. Ses éléments analysés sont donc marqués par le sceau de la double répétition ; une répétition inhérente au concept même, et une répétition du terme dans l'œuvre. Dans le cas de Bouchard, les intratextes se manifestent par les personnages reparaissant, la répétition de certaines scènes, les phénomènes de réécriture, mais aussi par la stabilité du lieu où se déroule l'action, soit la ville de Jonquières, les traits linguistiques récurrents et les figures de l'auteur. La toile intratextuelle ainsi formée relie les différents livres de Bouchard et témoigne de leur appartenance à un grand livre, explicitement nommé *Le petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière*. Ce titre apparaît dans le texte même du *Faux pas*, avec quelques variations, « *Petit répertoire jonquiérois d'histoires du bas et autres mesquineries* » (FP, 127), accompagné de son « *Supplément au petit répertoire des histoires du derrière jonquiérois* » (FP, 128), afin d'introduire le récit inséré « “Comment l'apprenti comique Hubert Hébert en vient à faire tout un drame en se pendant” » (FP, 128) qui en ferait partie. Dans *Le père Sauvage*, le récit est encadré par deux pages de garde qui marquent son appartenance au « *Supplément au petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière* » (PS, 7 et 29).

1.1. Personnages reparaissants

Les réapparitions de personnages sont parfois explicites, par leur nom dans le récit. Par exemple, le personnage de Jacques Mailloux, central dans le premier livre du même nom, est mentionné dans *Numéro six*, *Parents et amis* et *Le père Sauvage*. Alors que le Numéro six intègre l'équipe des Panthères, un membre de l'équipe lui apprend :

Tu es là en remplacement de celui qui nous manque [...]. Tu es le numéro six en remplacement de Jacques Mailloux, apprends ça, apprenez ça tout le monde, eh bien oui. Le pauvre Jacques Mailloux, je suis peiné de vous l'annoncer, le pauvre Jacques Mailloux s'est allé en skis la fin de semaine dernière casser le tibia à l'endroit où il est tombé [...]. (NS, 95)

Le passage de Jacques Mailloux n'a pas de répercussions déterminantes dans *Numéro six* ni de véritable impact sur le déroulement de l'histoire. Toutefois, l'accident dont il est fait mention dans *Numéro six* se trouve également dans *Mailloux* :

Je suis parti en skis me casser la jambe, ça m'a obligé à faire en taxi le trajet entre l'école et la maison matin, midi et soir, assis dans le taxi à côté d'une trisomique d'un nombre inférieur au mien qui sentait la framboise. Fallu m'hospitaliser pour quelques jours après le ski parce que le péroné s'était déplacé sous le choc et qu'il s'était cillé au tibia fracturé, la merde, fallu opérer. (M, 150)

Dans *Parents et amis*, l'orphelin de père numéro six nomme Mailloux de manière accessoire : « J'eus pour père l'homme lui qui marchait en guide parmi les flots que nous étions allant vers le bois, dans la grande coulée à histoires derrière chez Mailloux » (PA, 153). Outre la relation de voisinage entre les différents lieux des récits, le terme « grande coulée à histoires » renvoie au territoire de Jonquière, fil conducteur et matière commune dans les histoires de Bouchard. À l'opposé, l'apparition de Jacques Mailloux dans *Le père Sauvage* se rapporte intimement au premier livre de Bouchard :

Jacques Mailloux, le petit voisin qui allait à deux roues sur son tricycle, vint le voir avec un grand pantin effrayant. C'était une combinaison de motoneige qu'il avait bourrée de laizes roulées, dans le capuchon il avait inséré un ballon en phase de dégonflement, il y avait dessiné une face naïve avec des longs cils et des dents noires./Vous l'assoyez à l'entrée du sentier la nuit et au moment propice vous braquez sur son visage le faisceau d'une torche électrique, la plus puissante que vous trouverez. Les passants vont mourir de peur. (PS, 22)

Les nombreux détails de ce passage se retrouvent à la toute fin de *Mailloux*, dans le chapitre, « *Finale. Chant des "Quand j'aurai"* » :

Quand j'aurai terminé ma marionnette à faire peur, en bourrant un habit de motoneige à l'aide de tapis enroulés, en lui enfilant bottes et mitaines, en lui dessinant un visage sur un ballon inséré dans la capine, que je l'aurai placée près du trou d'une haie dans la nuit, que j'aurai fait frémir les passants en braquant sur le corps du monstre le faisceau d'une torche [...]. (M, 160)

Le moment où Mailloux se projette dans le futur rejoint alors le présent du temps du récit du *Père Sauvage*, reliant les deux œuvres dans une succession temporelle.

Un autre exemple de personnage récurrent est Cerise, mentionné dans *Mailloux*, où un chapitre lui est consacré, « *Histoire d'un suicidé en bois ; Cerise* » (M, 97). Dans ce

cas-ci, Cerise est l'ami de Mailloux : « C'est Cerise qui m'a présenté à lui, l'en bois était un ami de son frère à long cou » (*M*, 97). Dans *Numéro six*, le « frère à long cou » de Cerise fait partie d'une équipe de hockey, dans la même ligue que celle du Numéro six : « le long cou de Cerise porte le numéro douze » (*NS*, 122), appelé « le grand Cerise » (*NS*, 122). Un autre membre de la famille est aussi mentionné dans *Numéro six*, en spécifiant toujours le trait familial typique : « La mère du grand Cerise a un long cou elle aussi » (*NS*, 125). Ces relations entre les personnages portent à croire qu'ils sont relativement proches en âge, qu'ils font partie de la même génération et qu'ils ont vécu plusieurs expériences communes, dont la participation à la ligue de hockey mineur.

Certains personnages ont des liens plus implicites avec les autres. Le personnage de « l'en bois », présent dans *Mailloux*, est également reconnaissable dans *Numéro six*, par son poste de « préposé aux poches » lors des matchs de hockey. « L'en bois » est décrit comme « directeur adjoint au service de transport » dans *Mailloux* :

Il était présent lors de de nos matchs de hockey, Cerise et moi étions dans la même équipe, il avait une fonction de directeur adjoint au service du transport, l'entraîneur était un copain et l'en bois s'était proposé comme répartiteur des chars et des flots pour le voyageage lors des matchs à l'extérieur de la ville [...] avait suggéré l'en bois en proposant l'idée du transport des poches dans un seul véhicule plutôt que réparties [...] sa tâche en tant que directeur adjoint au service du transport consistait à cueillir la quinzaine de poches à l'aréna de départ et à les apporter à l'aréna d'arrivée qui n'était jamais très loin [...]. (*M*, 103)

Dans *Numéro six*, il occupe la même fonction. Son aspect dépravé, qui se manifeste avec la pédophilie dans *Mailloux*, résonne avec son alcoolisme dans *Numéro six* :

Dans le stationnement du Centre Georges-Vézinée, nous attendons après le préposé au voyageage des poches qui finit pas ouvrir la camionnette où elles ont passé la nuit avec lui couché parmi. Parmi les poches à l'arrière de la camionnette au bout d'une beuverie, le préposé embarrassé qui n'a pas assez de salive pour se mouiller la main et se replacer les cheveux./Nos pièces d'équipement n'ont pas pu sécher. (*NS*, 126)

Le rapprochement de ces deux scènes complète le portrait du personnage, reconnaissable par son poste et sa déchéance.

Dans le conte *Le père Sauvage*, le narrateur se réclame être le « petiot » de la Veuve Manchée :

Je dis mon père, ce n'est pas le mien pour de vrai, mais je l'aurais bien voulu pour père, vu que le mien est mort il y a de cela longtemps, j'étais alors en route dans le bois de ma mère, pas loin par là, derrière les maisons. (*PS*, 9)

Par la description des lieux, la mort du père et la grossesse de la mère, ce bref récit se rapproche des événements qui précèdent le drame de *Parents et amis*, alors que la Veuve cueillait des framboises près de la coulée et qu'elle pensait qu'elle était enceinte : « Et chaque fois qu'elle disait qu'il était mort sans savoir qu'elle avait un petit dans son ventre » (*PA*, 32). La mise en parallèle de ces deux histoires laisse supposer que le « petit dans son ventre », qui devient l'orphelin numéro six, est aussi le narrateur du *Père Sauvage*. La réapparition de certains personnages a donc pour effet de disposer les histoires sur une ligne temporelle, en plus d'établir une proximité entre elles, géographiquement définie par Jonquièrre ou ses alentours.

En plus de ces personnages reparaissants, d'autres sont mentionnés une seule fois et s'intègrent à une énumération, sans que davantage de détails soient donnés sur leur fonction dans le récit ou leur caractère. Ils n'existent que par leur nom dans le récit. Par exemple, le frère de *Harvey*, « Cantin » (*H*, 24), est mentionné dans *Mailloux* (*M*, 12). C'est le cas notamment, dans *Harvey*, des enfants qui jouent à mettre des bâtons dans l'eau, (*H*, 33-34), des joueurs de hockey dans *Numéro six* (*NS*, 94), de la liste de figurants dans *Parents et amis* et de celle des Jacques dans *Mailloux* (*M*, 132-134). Ces noms de personnages ne font que traverser les récits, sans aucune incidence sur leur déroulement. En plus de répondre à un impératif de musicalité et de rythme, ces énumérations de personnages ouvrent sur un récit plus vaste dans lequel s'insère et dont dépend chacun des livres où elles apparaissent.

1.2. Scènes récurrentes

Certaines références intratextuelles consistent dans la répétition de scènes ou d'événements, récurrence qui exprime la forte cohérence de l'œuvre et qui tient parfois de la plus franche répétition, où la précision des détails confirme qu'il s'agit du même événement, ou de simples allusions qui ne font qu'effleurer un autre récit. La liste finale du « Chant des "Quand j'aurai" » de *Mailloux* comporte certaines amorces de récit, qu'il s'agisse d'événements qui se produisent dans le livre même – « Quand j'aurai survécu au

camp fait pour ça » (*M*, 159) en rapport avec le départ de Mailloux pour ce camp (*M*, 62) – ou d’autres que développeront d’autres livres. Comme nous l’avons vu dans la première partie, la scène où Mailloux se projette dans le futur pour éclairer un ensemble de motoneige (*M*, 160) se réalise à la toute fin du *père Sauvage* (*PS*, 26). De même, les passages « Quand j’aurai découvert dans le haut d’un placard mon premier équipement de hockey » (*M*, 158) et « Quand j’aurai glissé nu pour jouer avec d’autres sur la céramique inondée des douches communes » (*M*, 159) résonnent fortement dans la description des aventures du Numéro six :

J’ai quelque chose à te montrer./Il se lève alors et je le suis dans son pas jusqu’au placard du fond du noir./Il titre la porte pliante et désigne dans le haut du noir un plastique transparent qui enferme les pièces de mon équipement. (*NS*, 17)

Cul bas noiraud ne se gênant pas pour rien, au moment de la douche, il a lancé le jeu de la glissade sur la peau du mou./Nous étions comme des pingouins avec des mains./L’eau dans tout le vestiaire et les flots qui se lancent tête première jusqu’à se frapper contre les bancs de bois du bout de la chambre. (*NS*, 51)

Bien qu’il s’agisse de deux personnages différents, les ressemblances entre les deux scènes sont assez frappantes. En outre, la description du corps du père dans la scène de l’exposition dans *Harvey* (*H*, 137-140) reprend exactement les mêmes termes que dans *Parents et amis* (*PA*, 13-14), accompagnée de différentes images qui correspondent aux adjectifs qualifiant le corps du père. Cette liste est d’ailleurs mentionnée dans *Numéro six* : « Quand on joue au hockey, dit-il, on s’amasse beaucoup d’images de pieds./J’en ai l’extrait d’une liste dans un cahier avec des croquis de visages de face et de côté./Faut l’imaginer » (*NS*, 14). Bien que le père Beaumont ne soit pas explicitement nommé, les dessins d’*Harvey* et la description de *Parents et amis* sont réunis dans le cahier du Numéro six et la dernière phrase, « Faut l’imaginer », renvoie à la possibilité de voir ces croquis, possibilité qui se réalise dans un autre livre, *Harvey*.

Certes, plusieurs scènes sont répétées, mais d’autres s’emboîtent les unes dans les autres selon une unité temporelle. Par exemple, dans la lettre que la veuve Manchée écrit à ses fils (*PA*, 99-106), le récit de son enfance résonne fortement avec les événements du chapitre « *Tragédie d’un Mailloux de cent jours* » (*M*, 109). La veuve « à six ans, à huit ans » (*PA*, 99), chez sa sœur, assiste à l’exposition d’un mort dans la maison de la voisine :

« avec dedans le mort, un petit, pleurez-le » (PA, 102). Le corps mort est décrit : « le petit avait [son visage] presque blanc, le petit avait le sien presque bleu » (PA, 104) comme « un ange de quelques jours mort dans les grâces d'un commencement » (PA, 103). L'impératif « pleurez-le » rappelle l'énumération « Mangez-le ! Toastez-le ! Imprimez-le ! » (M, 109) dans *Mailloux*, tandis que le soulignement du nombre de jours et de la pâleur du petit connotent la description « Pauvre enfant pâle » et « le petit sous lui écrasé, étouffé à cent jours » (M, 109). Les éléments descriptifs du corps du petit tendent à rapprocher ces deux événements qui se produisent dans deux livres différents, où l'un est le récit de la mort et l'autre, de ses funérailles. L'allusion au problème du Père Sauvage dans *Parents et amis* en est un autre exemple. Alors que *Le père Sauvage* relate l'histoire d'un propriétaire qui veut empêcher les passants de passer, dans *Parents et amis*, l'orphelin numéro deux partage son expérience de passant « chez le voisin Painchaud » :

Il y a un bout de clôture qui va du cabanon jusqu'au poteau de la corde à linge, au fond de la cour. La peinture est écaillée, on voit le bois gris. Elle est pas mal finie, la clôture à cet endroit, surtout la section juste à côté du cabanon, sous les arbres chez le voisin Painchaud. C'est par là qu'on passe pour aller dans la coulée, à l'ombre des arbres chez Painchaud. Ça ne le dérange pas, la clôture est à nous. La terre est toujours humide et il y a un poteau de la clôture qui est pourri au bout. On la pousse un peu et on passe, ça ne le dérange pas. (PA, 25)

Le changement de point de vue et la répétition de « ça ne le dérange pas » montrent bien que le point de vue du principal intéressé n'est pas pris en compte. La reprise de cette histoire permet donc de faire entendre des points de vue différents.

D'autres événements se répètent de manière plus diffuse dans l'œuvre de Bouchard et semblent se rattacher à une plus grande histoire, dans laquelle ils s'inscrivent. C'est le cas des récits de noyades dans *Mailloux* qui traversent le roman, comme ce passage :

Noyade d'un Mailloux d'onze et d'un copain Busse de dix en février d'année olympique, retrouvés un mars plus tard sous le ciel ouvert d'un ruisseau d'égout où ils étaient allés par temps sale patiner avec rondelle bâtons casques et toute la quincaillerie qui avait contribué à les garder bien au fond sous la glace de l'eau noire dans une coulée près de la route 16A entre Jonquière et Chicoutimi. (M, 47)

La situation qui a conduit à la mort des deux garçons est explicitée dans le chapitre « *La tante à Busse ; son neveu et Jacques Mailloux ; séance de patinage au fond de la coulée* » (M, 57). Dans *Le faux pas*, l'incident du lac est aussi mentionné, cette fois représenté par

une filiation familiale avec le personnage du directeur : « JEAN DEQUEN DEUX/Faire chanter mon cousin./J'ai un père au fond du lac sans âge./Au fond du petit lac de rien./Pourtant on n'en voit pas la fin » (*FP*, 56). Le destin tragique des deux enfants est ainsi relié à l'un des personnages de *Faux pas*. À cela, nous pouvons ajouter le récit du « suicidé en bois » (*M*, 97) qui « flottait comme une pitoune dans la rivière » (*M*, 108), image qui est reprise dans *Parents et amis* pour parler du dernier né de la veuve : « Elles ont confié le petit numéro six aux eaux immobiles de la piscine derrière la maison, il a flotté comme un bois [...] » (*PA*, 83). Le personnage de Scott Carré est également emporté par le courant dans *Harvey*. Dans cette bande dessinée, la scène où les « flots » jettent des petits bâtonnets dans la coulée (*H*, 31-50) se trouve déjà dans *Parents et amis* :

L'ORPHELIN DE PERE NUMERO TROIS./

Je suis allé pour rien dans le tunnel où passe le ruisseau d'huile bleue sous la route 16A, pour rien j'ai dit, je m'y suis accroupi dans l'espoir de voir passer des bâtonnets coursant, j'en voulais voir six au moins, je n'en ai pas vu un, je n'ai vu rien, je suis resté dans le noir accroupi pour rien j'ai dit. (*PA*, 36-37)

Les six bâtonnets lancés par les enfants dans *Harvey* semblent répondre au souhait de l'orphelin de père numéro trois, comme si sa parole avait été entendue au-delà du cadre du livre *Parents et amis*. Les corps qui flottent ou sont emportés par le courant sont des images récurrentes chez Bouchard. Si elle renvoie au territoire, cette image évoque également la conception du langage de Novarina selon laquelle le personnage est passif par rapport au courant des mots qui l'emporte ou, en termes bouchardiens, à « la coulée » du langage qui le traverse. Les personnages chez Bouchard sont donc toujours pris dans un plus grand mouvement d'où ils tentent de sortir.

Le motif du numéro six

Un motif qui revient quasiment dans tous les livres de Bouchard est le numéro six. Il s'agit du titre du livre et du nom du personnage dans *Numéro six* : « J'ai porté le numéro six dans le dos du dire comme un endroit dont je parlais » (*NS*, 21) et c'est en partie le nom du personnage « orphelin de père numéro six » dans *Parents et amis*. À la toute fin de *Mailloux*, une incantation prend la forme d'une équation : « Je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six, je saurai qu'être et être font six,/Font six »

(M, 161) et clôt le roman. Dans ce dernier exemple, la réunion des deux « être » pour former un « six » semble marquer un moment projeté de réconciliation du personnage avec soi-même, alors qu'il semblait en décalage avec son propre récit.

À partir de cette réunion de deux éléments distincts en une seule forme, nous faisons l'hypothèse que la récurrence de ce numéro est en partie liée à la forme de son signifiant « 6 ». La boucle fermée inférieure représente ce qui est caché, alors que la moitié supérieure, qui est ouverte, correspond à ce qui apparaît, à la révélation, de sorte que le « 6 » réunit le dedans et le dehors¹⁴¹. Cette interprétation s'autorise du fait que le numéro six semble souvent connoter un élément secret qui se rapporte aux personnages. Par exemple, au début du roman *Parents et amis*, l'orphelin de père numéro six est caché dans le ventre de la veuve Manchée : « *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* » (PA, 11). Non seulement l'orphelin est caché physiquement, mais sa présence n'est pas divulguée verbalement : « Elle allait rentrer [...] et le mettre dans le secret de sa joie. [...] Elle cueillait les petits fruits en se disant que nous aurions peut-être une sœur » (PA, 31) et « Elle m'a regardé. Dans son visage fendu du devant j'ai pu entendre et son drame qu'elle taisait caché sous sa robe en bois et sa joie qui l'habitait » (PA, 40). Le numéro six est donc caché littéralement dans l'intériorité de la veuve Manchée, en plus d'être absent, puisque non nommé, de l'univers symbolique.

Dans *Numéro six*, le six renvoie également à l'intériorité du personnage et à ses émotions. Lors de la prise de son portrait, le Numéro six se révèle : « dans une sorte de révélation accidentelle sera-t-on tenté de penser de son six intérieur » (NS, 77). Le terme « six intérieur » renvoie au « for intérieur » et évoque ainsi l'intimité du personnage et ce qu'il veut cacher du regard des autres. Ce six est plus loin connoté comme secret, par ses nombreuses répétitions dans le récit : « Dans l'intérieur secret de mon six » (NS, 109, 112, 115 et 117). Plusieurs autres utilisations du six servent un but plus ludique, pour le simple plaisir de mentionner le six et de le conserver comme motif dans l'œuvre. Le six se

¹⁴¹ Lors du Salon du livre de Montréal 2014, Hervé Bouchard nous a parlé de l'importance qu'il accorde à la graphie des chiffres et, plus particulièrement, à celle du six.

retrouve ainsi de manière allusive dans la spirale de la patinoire : « en suivant l'ovale de la patinoire dans une spirale qui se ferme au milieu » (*NS*, 9) et réfère aux six cylindres d'un moteur de voiture : « Montreur alors des choses du nord avait un six dans son Ford [...] la pensée de son six le réjouissait » (*NS*, 23-24). Le signifiant du « 6 » se rapporte aux thèmes explorés par Bouchard, soit « “ce dont on ne peut parler” »¹⁴², l'intériorité des personnages et leur révélation, par une surexposition. Sa récurrence à des endroits significatif, comme titre d'œuvre, noms de personnage, phrase finale, souligne l'œuvre comme un tout et la réunit par ce fil conducteur.

Le réseau intratextuel ainsi formé fait signe vers un hypotexte, duquel seraient tirées ces histoires et qui est représentatif de la poétique bouchardienne. Certaines histoires sortent alors de leur cadre initial et sont reprises ou bien poursuivies ailleurs dans l'œuvre. Ces amorces annoncent ainsi un programme de lecture et pointent vers les ressources de l'imaginaire de l'auteur. Toutefois, bien que plusieurs histoires brièvement mentionnées se réalisent dans d'autres livres de Bouchard, certaines demeurent sous le couvert du silence :

C'était en juillet quand le montreur entier des choses et la naine captive ont eu l'annonce du cancer à venir de l'un et de la cécité de l'autre./Des détails sur les circonstances de cette annonce du cancer de l'un et de la cécité de l'autre, les deux états dans l'avenir de l'un et de l'autre, je pourrais en donner, mais je ne le ferai pas, ce n'est ni le temps ni l'endroit. (*NS*, 40)

Dans *Mailloux*, l'histoire de Cerise est également passée sous silence : « Mais avec Cerise ç'a été plus grave. On a parfois du mal à vivre après les événements qu'on ne conte pas » (*M*, 108) et le jeune Mailloux ne raconte pas à sa mère l'épisode de l'homme dans le stationnement :

On va s'en parler dans le char. Mais il ne lui a pas parlé de l'homme grand qu'il avait rencontré dans le stationnement, juste là, il ne lui en a pas parlé. Sans doute, songeait-il, sans doute que ça la fâcherait encore davantage. (*M*, 96)

¹⁴² Hervé Bouchard dans un entretien avec Olivier Keimed, *loc. cit.*, p. 84.

Toute histoire n'est peut-être pas bonne à dire. Celles-ci sont uniquement mentionnées et ne trouvent pas de forme pour s'énoncer.

Phénomènes de réécriture

Parmi les références intratextuelles qui relient les livres de Bouchard, plusieurs réunissent *Parents et amis* et *Le faux pas*¹⁴³. Cela n'a rien d'étonnant puisque le deuxième serait une écriture adoptée pour le théâtre du premier¹⁴⁴. Les parallèles entre les deux œuvres sont nombreux. Nous y retrouvons un personnage qui tient le discours de la veuve Manchée, « une actrice », les événements entourant la perte du mari, la naissance du petit, les réminiscences autour de sa mère et de sa famille, l'internat de la veuve et, bien sûr, son dégoût pour les glaïeuls : « Quand je suis arrivée ici le bouquet de glaïeuls était mort et on m'a couchée devant » (*PA*, 95). Plusieurs des personnages de *Parents et amis* font aussi partie de l'œuvre : entre autres les orphelins, Laurent Sauvé (*FP*, 94), le prêtre (*FP*, 97), la psychologue Sabine Rioux (*FP*, 164) et le brancardier (*FP*, 77). Bien que ceux-ci soient mentionnés dans l'histoire, ils ne possèdent par leur propre parole et leur présence dans le récit est assujettie à celle de l'actrice qui joue la veuve Manchée.

La réécriture de *Parents et amis* se concentre toutefois surtout autour d'un passage particulier, celui de « *La veuve Manchée se donne du mal pour écrire à ses fils une lettre où elle parle des morts et de son dégoût des fleurs* » (*PA*, 95) et autour du personnage de la veuve Manchée. L'adaptation théâtrale de cette lettre a pour effet d'approfondir ce personnage et d'intensifier le récit de son enfance et de la rencontre avec son premier mort. Dans *Parents et amis*, ce récit est médiatisé par une lettre alors que, dans *Le faux pas*, il est porté par un dialogue théâtral. Le changement de forme imposé par ce livre sur l'intratexte permet donc à l'actrice du *Faux pas* de se révéler davantage et de vaincre l'empêchement vécu dans *Parents et amis*. Le traumatisme d'enfance de la veuve est ainsi répété et semble s'épuiser dans *Le faux pas*.

¹⁴³ Comme le note Louis-Daniel Godin : « Dans *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Bouchard répond donc au souhait du personnage de la veuve Manchée de *Parents et amis*..., qui criait son désespoir de devoir porter le drame de la mort de son mari au nom du clan familial sans pouvoir confier ce rôle, le rôle de sa vie, à une comédienne », *Parler en décâliçant, loc. cit.*, p. 45.

¹⁴⁴ « Hervé Bouchard », *Le Quartanier, loc. cit.*

Tout comme *Le faux pas*, *Le père Sauvage* est également une réécriture d'un texte préexistant. À la toute fin du conte, une note informe le lecteur que « *Le père Sauvage* est paru à l'hiver 2016, dans une version légèrement différente, sous le titre "Le propriétaire Sauvage", dans le numéro *CHIEN* de la revue *La Mer gelée*, publiée à Paris par les éditions Le Nouvel Attila » (PS, 31). La comparaison entre les deux versions révèle des différences. Outre plusieurs rectifications orthographiques, changements de vocabulaire ou réarrangements syntaxiques sans grande importance, deux différences paraissent significatives. D'abord, dans la revue française, le titre est *Le propriétaire Sauvage*, alors qu'au Quartanier le titre devient *Le père Sauvage*. Ce changement de « propriétaire » à « père » rattache le conte à l'univers de la famille et de la paternité, qui se développe chez Bouchard par les figures du père Beaumont (PA), du père Bouillon (H) et du Grand chef montreur de choses (NS). Le nouveau titre vient souligner une filiation entre les œuvres et renforce la cohérence de l'ensemble. De plus, la phrase finale de la version initiale a été modifiée dans l'édition du Quartanier. Alors que, dans la revue *La Mer gelée*, la dernière phrase est « Il pense très fort¹⁴⁵ », elle est remplacée dans la reprise du Quartanier par : « Imaginer le père Sauvage, il pense très fort./Imaginer le père Sauvage, il prépare quelque chose » (PS, 27). La nouvelle fin récupère un procédé largement utilisé par Bouchard dans *Numéro six*, soit l'incitation à imaginer et à voir l'histoire. De plus, la phrase « il prépare quelque chose » ouvre une suite potentielle aux aventures du père Sauvage. Comme nous l'avons montré, la mise en place d'une amorce ou d'éléments à poursuivre est récurrente chez Bouchard. Nous pouvons supposer que la nouvelle « Le propriétaire Sauvage » n'étant pas destinée à être diffusée au Québec, Bouchard n'a pas trouvé important de la rattacher à l'ensemble de son œuvre. Toutefois, les changements lors de la publication au Quartanier témoignent de la volonté de l'auteur de rapatrier ce conte en le rapprochant de ses autres œuvres en plus de laisser planer la possibilité d'une suite. Ces exemples montrent que les répétitions intratextuelles chez Bouchard structurent le récit par la mise en place d'un hypotexte autour duquel les œuvres évoluent.

¹⁴⁵ Hervé Bouchard, « Le propriétaire Sauvage », dans le numéro « CHIEN », *La Mer gelée*, publiée à Paris par les éditions Le Nouvel Attila, mars 2016, p. 14.

1.3. Un grand livre

De nombreux procédés de l'œuvre de Bouchard appellent à la formation d'un horizon légendaire, d'un grand récit qui surplomberait tous les autres et en serait l'hypotexte. Pour souligner encore davantage l'unité de l'œuvre, Bouchard fait souvent référence à un livre dans lequel toutes ces histoires seraient mises en commun. Bien qu'il n'existe pas, les nombreuses allusions à ce livre dans l'œuvre, et à des répertoires de scènes, d'images lui confèrent une certaine forme. À travers ces passages, l'œuvre souligne son caractère unitaire et pointe vers l'atelier de l'auteur, qui nomme ainsi sa poétique. Alors que, dans les quatre premiers livres de Bouchard, les références intratextuelles sont surtout allusives, le tout se resserre lors des parutions simultanées du *Faux pas* et du *Père Sauvage*. L'exemple le plus évocateur de cet horizon légendaire se trouve dans le paratexte initial du *Père Sauvage* qui agit comme introduction à l'histoire : « SUPPLEMENT AU PETIT REPERTOIRE JONQUIEROIS DES HISTOIRES DU DERRIERE/*conte numéro trois/Le père Sauvage/par Hervé Bouchard* » (PS, 7) et dans le paratexte final qui renvoie directement à l'histoire insérée dans *Le faux pas* : « *On lira aussi, tiré du SUPPLEMENT AU PETIT REPERTOIRE JONQUIEROIS DES HISTOIRES DU DERRIERE, le conte numéro cinq, dit Histoire de Momo/enchâssé en tant que lazzi dans LE FAUX PAS DE L'ACTRICE DANS SA TRAINÉ par Hervé Bouchard* » (PS, 29). Ce paratexte inscrit donc le conte du *Père Sauvage* dans un recueil qui, par la numérotation, se présente comme une série. De même, l'étendue du paratexte qui occupe une page entière et sa typographie rappellent l'esthétique du livre de conte, et la mise en valeur de Jonquière dans le titre connote l'histoire régionale. Le titre évoque deux documents qui existeraient hors du texte : un répertoire jonquiérois et un supplément à ce même répertoire, ce qui illustre cette tendance chez Bouchard à ajouter des éléments à ces ouvrages, tels des listes et des chansons. Le « supplément » évoque ainsi un livre premier, auquel il se rattacherait et qui serait déjà produit ou à venir. Bien que les suppléments semblent exister par eux-mêmes, leur forme brève laisse imaginer au lecteur un ensemble plus vaste. Attaché à Jonquière, ce grand livre peut être interprété comme une somme d'informations sur cette ville et ses habitants. De ce point de vue, il constitue un répertoire d'histoires dont les livres de Bouchard sont les composantes. Les paratextes du *Faux pas* et du *Père Sauvage* se

répondent par l'intermédiaire de ce *Supplément au petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière*, d'où ces deux récits proviendraient. S'il est possible que le paratexte soit une stratégie éditoriale¹⁴⁶, sa teneur, dans l'édition du Quartanier, signe la volonté de l'auteur de resserrer son œuvre par la projection d'un grand livre.

Les mises en forme d'un répertoire se retrouvent à plus petite échelle dans plusieurs livres de Bouchard, telles l'énumération de plusieurs personnages « dans le rôle de sa vie » à la toute fin de *Parents et amis* (*PA*, 233-237) et la table des matières qui mentionne les différents lieux où se produit l'action, suivis du numéro de page : « dans le théâtre... 11/dans la salle d'exposition... 13/dans le placard... 16/[...] dans l'eau chaude... 28/dans la dépression... 171/dans la honte » (*PA*, 239-240). Les lieux peuvent être physiques ou psychologiques (« dans la dépression ») ou renvoyer à des microlieux, (« sous le divan », « sur une photo » et « dans le livre saint »). Le répertoire prend une forme plus explicite dans *Numéro six* avec la « Liste des noms d'endroits, de personnages, d'équipes, d'événements, etc., dans l'ordre de leur apparition » (*NS*, 159-171) qui retrace le parcours de l'histoire par ces charnières. Dans *Harvey*, nous trouvons une courte liste des différents personnages qui participent à la course de bateau dans la coulée (*H*, 33-34). Dans *Le faux pas*, il s'agit plutôt d'une énumération des possibilités de robes/costumes pour la veuve Manchée :

L'appariteur propose et décrit des esquisses au directeur ; elles sont sur des grands papiers, elles se manipulent mal. [...] Ça, la vierge de fer. [...] Ça, le manteau de la honte. [...] Ça, la reine Apega. [...] Ça, le manteau espagnol. [...] Ça, la cape de l'ivrogne. [...] (FP, 35-42)

Chaque description est accompagnée de l'origine historique du nom choisi pour la robe. Ces répertoires représentent donc des lieux, des éléments ou des personnages dans lesquels Bouchard peut puiser. Les nombreuses amorces d'histoires, les répertoires et le livre explicitement mentionné dans l'œuvre de Bouchard font exister un hypotexte fictif. Le répertoire est la manifestation même de l'atelier de l'écrivain qui prend pour matériau

¹⁴⁶ « *Le père Sauvage* est paru à l'hiver 2016, dans une version légèrement différente, sous le titre « Le propriétaire Sauvage », dans le numéro CHIEN de la revue *La Mer gelée*, publiée à Paris par les éditions Le Nouvel Attila » (*PS*, 31).

la ville de Jonquière et la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean afin d’en constituer une sorte de légende.

1.4. Un lieu imaginaire

Dans son œuvre, Bouchard met littéralement Jonquière au premier plan ; le nom même de la ville apparaît dans la signature de l’auteur, « Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière », et elle fait également partie du grand recueil projeté par celui-ci, *Le répertoire jonquérois des petites histoires du derrière* explicitement mentionné dans *Le faux pas* et *Le père Sauvage*. Bouchard revendique son appartenance à cette ville par cette signature, présente sur les pages couverture des premières éditions de ses deux premières œuvres : le titre de *Mailloux* à l’Effet pourpre est *Mailloux, histoires de novembre et de juin racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière*¹⁴⁷ et la signature est à la verticale sur la première édition de *Parents et amis* du Quartanier¹⁴⁸. Cette signature reprend celle de Jean-Jacques Rousseau, « citoyen de Genève », comme une manière de lui rendre hommage et, selon Inkel, comme « une revendication [...] pour la sauvegarde des patronymes¹⁴⁹ ». Bien que *Numéro six* et *Harvey* ne reprennent pas ce type de paratexte et de signature, les références à la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean y sont abondantes.

La région est explicitement nommée par les villes, les routes et les édifices : *Mailloux* va « au lac Kénogami pour survivre » (*M*, 73), le *Numéro six* va à « l’école du hockey dépliant l’été d’Alma » (*NS*, 42) et va « revenir à Jonquière » (*NS*, 52). Bien que l’action de certaines œuvres se produise dans un théâtre, elles font tout de même référence à la ville de Jonquière dans le discours des personnages : « Je n’ai pas marché longtemps, mais je sentais que j’aurais pu filer jusqu’à Jonquière » (*FP*, 98), « Centre d’emploi de Jonquière » (*PA*, 121) et « Au 16A Mellon nous levons le pouce direction ouest » (*PA*, 122). Plusieurs de ces noms de lieux sont inscrits dans le passé tels que « la 16-A » (*NS*, 43) et la ville de Jonquière qui est maintenant un arrondissement de la région du

¹⁴⁷ Hervé Bouchard, *Mailloux, histoires de novembre et de juin, racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière*, Montréal, Éditions de l’Effet pourpre, 2002.

¹⁴⁸ Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2006.

¹⁴⁹ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 14.

Saguenay¹⁵⁰. Les noms des magasins, Sears, La Baie (*M*, 84), et des institutions renvoient également à la réalité : « Palais des sports de Jonquière » (*NS*, 35). Cette précision du vocabulaire s'étend même aux marques de voitures et d'électroménagers : « la pauvre Inglis » (*M*, 71), « la Plymouth » (*M*, 110), « un char Plymouth, Dodge ou Mercury » (*M*, 137), « Montégo à deux portières », « son Mercury » (*NS*, 36), « Oldsmobile » (*NS*, 42) et « la tondeuse à gazon de l'Anglais, un Briggs et Stratton » (*PS*, 25). Dans certains cas, ces noms de magasins et de marques évoquent une période révolue que Francis Langevin situe, dans son analyse de *Mailloux*, dans « les années 1960 et 1970¹⁵¹ ».

Les lieux sont parfois nommés de manière plus hermétique, en adoptant un code de transcription de l'oral, propre à Bouchard. Par exemple, « Il descendit la côte de Chaintz-En-Eudes en Datsun à deux portes » (*PA*, 155) fait référence à la ville de Saint-Jean-Eudes¹⁵², « On a pris la route de Saint-J'ai » (*NS*, 42) à Saint-Jean et « Gagnons le centre d'emploi de Chicoute » à Chicoutimi (*PA*, 124). Ces perturbations orthographiques atteignent leur paroxysme lorsque le lieu est tout simplement renommé ou métaphorisé sous la plume de Bouchard : l'aréna devient ainsi « le Foyer des lois tout en bois » (*NS*, 20-21) et l'hôpital psychiatrique d'Arvida, le « centre-mort d'Arvirond » (*PA*, 83). La prononciation fortement oralisée ou les métaphores vont produire des perturbations orthographiques et des changements de noms.

D'autres lieux, sans nom, sont ainsi présentés comme connus du lecteur. En plus des nombreux déictiques qui parsèment les textes, – « j'étais alors en route dans le bois de ma mère, pas loin par là, derrière les maisons » (*PS*, 9) et « là-bas » (*PA*, 88) –, ce type de référence établit un rapport de connivence avec le lecteur, considéré lui-même comme un habitant de Jonquière. Aussi, certains indicateurs géographiques manquent-ils de précision : « Le nouveau complexe sportif au point de rencontre de la Petite Décharge et de la Grande Décharge » (*NS*, 47), « l'usine des choses coulées et cuites et fumantes » (*PS*, 10), « le bois du Mi-chemin derrière de Chien Salé direct » (*M*, 138), « Rue de la

¹⁵⁰ « Jonquière », *Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/ville/Jonqui%C3%A8re/126087>. Consulté le 15 janvier 2018.

¹⁵¹ Francis Langevin, *loc. cit.*, p. 43.

¹⁵² « Saint-Jean-Eudes », *Ressources naturelles du Canada*, <http://www4.rncan.gc.ca/recherche-de-noms-de-lieux/unique/EIADR>. Consulté le 15 août 2018.

Plaque brune, rue du Verger rond, rue des Arbres à bras » (*NS*, 11) et « la rue du Pow-wow » (*M*, 56). Ces désignations, souvent précédées d'un article défini, fonctionnent comme si elles allaient de soi et forcent une proximité avec le lecteur, en même temps qu'elles opacifient ces lieux par la distance qu'elles instaurent avec l'univers référentiel explicitement reconnaissable. Ce type de nomination produit donc des effets de distance, comme le souligne Langevin :

Dans *Mailloux*, la régionalité n'apparaît vraiment que dans le regard du lecteur. La différence vaut la peine d'être soulignée. Alors que Mailloux distribue les exotismes sans souligner l'exotisme, la distance temporelle et culturelle qui le sépare éventuellement de son lecteur reste entière pour qui ne connaît pas les environs de Jonquière, et pour qui ne connaît pas les marques de commerce de la décennie 1965-1975¹⁵³.

Bien que Bouchard puise ces références à un lieu existant, la transcription de l'oralité, les métaphores et les effets de connivence avec le lecteur créent une résistance à l'illusion référentielle. Ce lieu pourrait alors être tout aussi bien imaginaire que réel.

Cette représentation codifiée de la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean permet à Bouchard de se réapproprier les lieux et de les réinventer à sa guise. Selon Jean-Didier Urbain, il existe trois degrés de spatialité : l'étendue, l'espace et le lieu¹⁵⁴. Une étendue se définit comme un imaginaire d'avant l'homme, tandis qu'un espace implique son intervention, par la nomination toponymique, les points de repère, les frontières physiques, etc. Chez Bouchard, cette délimitation de l'espace par la nomination exhaustive des lieux peut prendre la forme d'une liste dans le paratexte, par exemple dans *Parents et amis* (239-241) et dans *Numéro six* (159-171) ainsi que d'une longue énumération dans le texte même :

Elles descendirent et tout alentour était vrai : l'usine au large de leur regard dans un voile de fumée qui sentait, [...] le bâtiment carton de la Banque royale, le bâtiment coin de la Banque canadienne nationale, l'horloge bleue de la Banque de Montréal, [...] la bibliothèque municipale au sous-sol, la caserne des pompiers face au nord, le poste de police en même temps, le Foyer des loisirs en bois, le Fina blanc, les chars garés obliquement et des figurants pour animer tout ça, pour donner du bruit aux choses et dorer la lumière. (*PA*, 84-85)

¹⁵³ Francis Langevin, *loc. cit.*, p. 52.

¹⁵⁴ Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes », dans Aline Brochot et Martin de la Soudière (dir.), « Autour du lieu », *Communications*, n° 87, 2010, p. 100.

La nomination des lieux est également présente au début de chapitres de *Mailloux* et de *Numéro six*, afin de les introduire. Alors que la toponymie permet « toujours de structurer visiblement la dimension en y introduisant de la discontinuité, c'est-à-dire, par la ligne et le point, du repère¹⁵⁵ », les listes de lieux agissent également comme lignes et points de repère, telle une table des matières pour le livre même. Celle-ci permet alors de se retrouver dans l'œuvre en la délimitant. Selon Urbain, le troisième degré de spatialité est le lieu, espace chargé des histoires qui l'habitent et qui lui donnent forme :

Le lieu est bien davantage qu'un fragment d'espace délimité. Bien davantage également que de l'étendue organisée. Il a partie liée avec l'événement, l'action, le rôle, l'histoire : history ou story, peu importe. Troisième palier de la spatialité, le lieu est un espace dramatisé¹⁵⁶.

De ce point de vue, le lieu investi par Bouchard se compare à une scène de théâtre :

le lieu survient ensuite, quand un imaginaire s'empare de cette structure pour s'y mettre en scène, en la remplissant alors de projets et de sujets, d'aventures ou d'habitudes, d'accidents ou de rites, d'épisodes et de flux, d'enchaînements d'actes et de personnages qui lui donnent un sens¹⁵⁷.

Cet élément narratif ajouté au lieu fournit « un modèle d'interprétation et d'usage¹⁵⁸ » qui peut être un « projet, événement ou mémoire, comme programme, action ou trace¹⁵⁹ ». Chez Bouchard, certains lieux se définissent par les rituels qui y sont associés : l'arène dans *Numéro six* et la maison funéraire dans *Parents et amis*, *Harvey* et *Le faux pas*. Si certains lieux imposent un usage, Bouchard y implante des personnages, des actions et des histoires qui confèrent un « supplément narratif » au lieu. La ville de Jonquière devient ainsi un « espace légendé¹⁶⁰ », un répertoire d'histoires. Les inventaires de lieux et les listes dans les textes dévoilent aussi l'atelier de l'auteur, puisque chaque lieu contient plusieurs possibilités d'histoires à venir. Les répertoires, auxquels s'ajoutent des personnages, des actions, des événements, vont alors esquisser différents récits qui

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

pourront, ou non, se déployer dans *Le répertoire jonquiérois des petites histoires du derrière*.

De ces histoires qui donnent une dimension narrative à la ville de Jonquière, plusieurs sont liées à l’imaginaire du conte fantastique ou du conte pour enfants. Certaines actions des personnages relèvent de l’hyperbole à travers le point de vue de l’enfant, telle la mère du petit Mailloux qui avance comme si elle était une géante : « elle levait les bras au ciel pour donner de l’envergure à son corps de bête » (*M*, 10) ou « ma mère monstre cherchait ma cachette » (*M*, 11). Cette « mère monstre » se retrouve également dans *Harvey*, où elle est beaucoup plus grande que la maison qu’elle nettoie : « Et c’est aussi le temps du grand ménage de la maison » comme s’il s’agissait d’une maison de poupée (*H*, 21). Le personnage de Scott Carré devenant de plus en plus petit jusqu’à disparaître complètement dans *Harvey* relève également du conte.

2. La langue

Comme nous l’avons analysé dans le deuxième chapitre, la syntaxe chez Bouchard ne respecte pas les règles du français normatif ; au contraire, elle est parfois inversée, suspendue et l’emploi de prépositions qui relancent la phrase ne cesse de surprendre le lecteur. Sur le plan des niveaux de langue, nous pouvons observer le même écart avec le vocabulaire utilisé par Bouchard. Les mélanges de registres tendent à rendre la langue visible par différents procédés et forment une voix singulière à l’ensemble de l’œuvre. Nous avons ainsi relevé certains traits linguistiques récurrents. Dans *Langagement*, Lise Gauvin nomme surconscience linguistique la posture de l’écrivain des littératures mineures¹⁶¹. L’écrivain en situation minoritaire est, selon la chercheuse, « condamné à *penser la langue*¹⁶² » et « [é]crire devient alors un véritable “acte de langage”¹⁶³ ». La langue de Bouchard contient en filigrane un discours réflexif sur la langue et sur ses représentations, où l’écrivain remet en question sa pratique et en affirme la singularité dans un contexte particulier.

¹⁶¹ Lise Gauvin, *Langagement : l’écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 9.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 8.

2.1. Commentaires métalinguistiques

Nous verrons que l'autoréflexivité linguistique chez Bouchard ne s'applique pas uniquement à la langue française, mais à la dimension symbolique de toute langue qui est toujours remise en question et dénoncée. La conception du langage chez Bouchard rappelle celle de Novarina, où le langage ne nous appartient pas, mais représente le seul moyen par lequel l'individu peut s'affirmer¹⁶⁴. Selon cette conception, les personnages et les choses sont dans un rapport de distanciation, puisque la langue ne va pas de soi, comme le démontre ce passage du *Faux pas* : « Le rapport entre la chose et son nom, c'est ce que chacun doit établir » (*FP*, 35). La langue est donc thématifiée dans l'œuvre, non en tant que langue française, mais en tant que mode de représentation du monde, caractérisé par une insuffisance : « J'ai des images, mais toujours pas de mots pour légènder » (*PA*, 32) ou comme distante, difficile à saisir par les personnages : « J'ai la teneur de la boue. Je vois tous les mots. Je les vois m'embrunir d'incompréhension face à l'empêchement qu'ils font de moi. Je suis la colline désolée. La teneur de la boue m'a » (*M*, 17). Notons dans ce dernier exemple le renversement de sujet de l'action, « J' », en complément d'objet direct qui subit l'action « la teneur de la boue m'a », comme si Mailloux ne parvenait pas à maîtriser les mots, toujours soulignés chez lui comme une médiation du réel. Selon cette conception, les mots opacifient le réel plutôt que de le communiquer et de le mettre au jour : « Il est impossible de connaître la signification de ce que nous disons, comme il est impossible de prononcer des paroles qui ne signifient pas » (*PA*, 120). Le langage est quelque chose dont les personnages doivent se méfier, car il est toujours susceptible de les flouer. Par exemple, dans *Parents et amis*, les sœurs de la veuve Manchée vont tenter de cacher le suicide de l'orphelin numéro six en recouvrant la vraie histoire par des mots : « Mais elles parlent et au bout de leurs paroles nous ne savons plus rien, tout disparaît dans leurs bouches » (*PA*, 112). Le prêtre à la langue coupée les soutient également dans ce mensonge, afin de respecter la religion catholique : « Et le prêtre Morovitch dans un coin du salon qui fait oui de la tête, qui a une tête comme elles de conspirateur, il leur

¹⁶⁴ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, op. cit., p. 5-7.

donne tous les détails qu'il faut pour décorer leur conte et faire vrai afin d'éviter la honte à la famille » (*PA*, 113). La médiation du réel est toujours forcée, soulignée, exagérée afin de montrer que les mots cachent le réel. De la même manière que Bouchard met en évidence l'artificialité de la représentation théâtrale dans ces romans, il souligne l'instabilité de la langue et il conteste sa transparence en tant que système de représentation du monde. Bouchard recherche donc à révéler les failles dans ce pacte de langage tout comme il révèle les rouages de la fiction par l'emploi des procédés métatextuels dans l'œuvre.

2.2. Le travail sur l'oralité

La langue de Bouchard joue souvent sur une prononciation particulière des personnages. Dans le premier numéro de théâtre de Mailloux, lui et son ami Ouelle adoptent un « accent allemand » (*M*, 13), « le but étant de parler avec l'accent, c'était burlesque » (*M*, 14). Dans *Parents et amis*, le personnage de La langue coupée du prêtre prononce également tous les mots comme s'il avait la langue tranchée : « Dijons une çapelet » (*PA*, 19). La conjugaison fautive du verbe pleuvoir par l'un des orphelins est aussi sujette à moqueries par les sœurs de la veuve Manchée : « [...] Fionalinée peut-être, qui mime des orages avec ses bras et crie des "pleuvus" répétés haut dans sa gorge en faisant des ronds et des sauts » (*PA*, 109). En retour, la mauvaise prononciation de « tuque » par l'une des sœurs créera aussi l'hilarité de l'orphelin : « Appeler turque sa tuque » (*PA*, 109). Un « punching bag » est ainsi retranscrit « poune ching bang » (*NS*, 19) et « Bonjour » devient « Bajoue » (*PS*, 19). La prononciation des mots et leur usage sont soulignés chez Bouchard qui en adapte l'orthographe. Les altérations orthographiques sont ainsi une manière de faire ressortir la question de la norme.

Bouchard accorde une grande importance aux sons retranscrits à l'écrit. Les onomatopées ne sont généralement pas inscrites en italiques, par exemple, « qui font bing lorsque petits et tong lorsque gros » (*M*, 141), et participent à donner un rythme à la phrase :

Puis merde pelle oubliée quelque part dans la procédure, retourner à la pelle tout le cortège puis reprise jusqu'à deux cents mètres au moins avant l'endroit où Mailloux Jacques avait dit là et dire enfin là, creuser donc là, cercueil au fond du trou, cailloux,

terre, tap tap. Tape tape la terre, tape tape la boue. Les flots regardés qui dansent et qui chantent autour du sépulcre. Tape tape la boue, tape tape la boue, tape la boue, tape la boue, tape la boue, tape la boue, tape la boue, tape la boue./Et la musique, oué. La musique (M, 26)

Dans cet extrait, la répétition de l'onomatopée renforce la musique, la danse et les chants des « flots » lors de l'enterrement. La phrase devient ainsi plus musicale. Les onomatopées sans encadrement de l'italique ou des guillemets font également partie du discours des personnages. Dans *Numéro six*, un air de chanson est retranscrit, « Tut-tulut, tut-tulut, tut-tulut » (NS, 28), « Ouin-ouin, ouin-ouin, ouin-ouin » (NS, 16), et, dans *Le père Sauvage*, ce dernier imite le bruit d'une vessie-de-loup, « You know, vessie-de-loup, psht pouah » (PS, 16). La récurrence des onomatopées rend sensible la dimension sonore de la langue, surinvestie par Bouchard.

Certains codes de la transcription de l'oralité sont aussi mis à profit. Parmi ceux-ci nous retrouvons des élisions et un registre familier, accompagné de plusieurs québécoisismes. Les figures d'oralité les plus évidentes sont les élisions qui parsèment l'œuvre. Nous retrouvons « l'miroir » (M, 44), « c'corridor » (NS, 25), « c'te file » (NS, 8 ou 9), « l'tournoi » (NS, 34), « l'sac », (NS, 42), « c'te bande » (NS, 50-51), « l'feuillage à verrues » (PS, 12) et « l'rond » (PS, 14). Ces élisions s'appliquent à des mots qui semblent choisis au hasard et leur usage n'est pas motivé par la ressemblance avec une langue populaire. Parmi ces élisions, certaines se répètent dans plusieurs œuvres : « c't' » ou « c'te » : « c't'espèce » (PS, 14), « L'écriture à boue fait son travail d'embrouille sur Mailloux qui est de c'te merde mon mieux » (M, 36) ,« c't'espèce de » (NS, 35). Dans certains mots ou expressions, une syllabe tombe également : « et trangle » (M, 30) pour étrangle, « trocement » pour atrocement (M, 62) et « masturb » (M, 106) pour masturbation. Dans l'expression « l'un de ceux-là temps en temps » (NS, 16), la préposition « de » est absente. Dans ces trois exemples, la syncope n'est pas motivée par une volonté de reproduire l'oralité, mais vient au contraire interrompre la lecture. Bouchard se réapproprie les conventions de la retranscription de l'oral à l'écrit par un usage ironique de ces procédés. La langue de Bouchard adopte ainsi une connotation familière qui semble forcée et exagérée afin de la remanier pour ses propres desseins. Une

certaines couleurs qui proviennent du jargon ou de la littérature populaire est alors donnée au texte, sans toutefois qu'il reproduise une oralité mimétique.

2.3. Périphrases

La nomination recourt souvent aux périphrases ou aux néologismes qui viennent ajouter des informations à l'objet nommé et en révéler une autre dimension. Ce procédé est employé pour désigner un ballon dégonflé, « un ballon en phase de dégonflement » (*PS*, 22), « se faire arrêter » devient « un groupe de dénoncés fait la marche de leur arrestation » (*NS*, 81) et « encourager », « un chant d'encouragement » (*NS*, 13). Ces périphrases font ressortir le caractère répétitif des actions données, comme si « la phase », « la marche de leur arrestation » et le « chant » faisaient partie d'un cycle d'actions anciennes que les personnages reproduisent. Dans l'extrait suivant, les paroles de Mailloux sont substantifiées : « il l'a priée en utilisant des s'il vous plaît, plein de s'il vous plaît musicaux entrecoupés de maman. Non, tu restes avec moé, je t'ai dit, et elle l'a tiré par le bras malgré les oui, mais maman de Jacques Mailloux, elle était déterminée » (*M*, 86). Plusieurs de ces procédés se retrouvent dans *Numéro six*, dont la forme versifiée tend vers le ton poétique : « pour faire la danse immobile du génie de la poche » (*NS*, 18), « la danse du tournant galopé » (*NS*, 26), « séance punitive d'entraînement sévère avec l'âne » (*NS*, 50), « la danse du maniement » (*NS*, 37) et « la danse du tournoiement » (*NS*, 38). Le contraire est également possible et, dans les trois exemples suivants, la périphrase est constituée de verbes afin de décrire un nom commun. Dans *Mailloux*, les voitures sont de « lueurs qui sont et qui bougent et qui apportent la mort » (*M*, 122) ; on trouve dans *Le père Sauvage*, « l'usine des choses qui coulent et qui fondent » (*PS*, 10) ; dans *Numéro six*, la rotule est « la boule du genou qui déclenche le blémissement » (*NS*, 15). La périphrase permet de donner à voir les objets dans leur mouvement et la phrase est restructurée en fonction de cette utilisation des verbes et des noms.

2.4. Néologismes

Bouchard s'évertue également à créer de nouveaux mots, par l'ajout ou le retrait d'une syllabe d'un mot déjà existant et par le changement de la nature des mots. Par

exemple, le néologisme « entrainon » (*NS*, 25) souligne la dimension collective de l'équipe de hockey, « déssassiné » (*PA*, 117) contribue à illustrer, dans l'orthographe du mot, l'opération de reconstruction de l'histoire du suicide de l'orphelin par le préfixe « dé ». Les signifiants de certains mots sont aussi transformés pour augmenter leur pouvoir de signification : « chochotis » ajoute le suffixe « tis » pour « petits chuchotements » (*M*, 70) ; dans « reréplique » (*M*, 60) et « rederedemandé » (*NS*, 46), le caractère répétitif du mot est inscrit dans le signifiant même. Bouchard crée également de nouveaux mots en les faisant changer de nature. Par exemple, le nom « ogre » devient un verbe dans « elles ograient » (*PA*, 112) et « iceberg » se transforme en « icebergiser » (*M*, 124). Dans *Mailloux*, le nom commun « armoire » devient l'adjectif « armoricine » (*M*, 21) et le verbe « renvoyer » est transformé en nom commun « renvoyat » (*M*, 46) afin de désigner le vomis de Mailloux. Bouchard réactualise des codes existants de la langue, tels que la substantification des verbes, la transformation d'un nom en adjectif, la transformation d'un nom en verbe et la conjugaison de certains noms. Tout en respectant la logique inhérente à la langue, Bouchard crée de nouveaux mots qui restent tout de même lisibles pour le lecteur. Par cette appropriation personnelle des mots, Bouchard remet en question le code de la langue et en montre la dimension aléatoire.

2.5. Déplacements sémantiques

Bien que certains mots ne soient pas des néologismes, leur utilisation dans la phrase provoque des déplacements sémantiques. Ainsi, plusieurs noms communs sont employés de manière métonymique. Par exemple, dans *Numéro six*, l'école, qui est représentée dans un dépliant, « l'école du dépliant » (*NS*, 42), est désignée par le nom « dépliant » dans cet extrait : « dans le stationnement du dépliant » (*NS*, 52). Les campeurs sont désignés par leur sac de couchage : « il faisait tourner le sac de couchage en larmes le plus proche » (*NS*, 49). Dans ces deux exemples, le contenant a pour fonction de désigner le contenu et cette relation métonymique s'applique également au rapport de la partie pour le tout. Lors de l'épisode de la noyade de deux enfants dans *Mailloux*, la disparition de la jambe de Bène dans les eaux du lac se rapporte à son corps entier :

En tombant le Busse de dix n'a pas le temps de commencer à pleurer parce que la glace se rompt et qu'une de ses jambes s'enfonce dans l'eau du ruisseau qui la tire

tant qu'il peut, qui veut l'emporter. Le Busse résiste lui car il la veut garder sa jambe.
(*M*, 59)

Ces déplacements sémantiques peuvent parfois agir comme une contraction extrême d'un sens sur un autre. Dans *Numéro six*, la honte ressentie lors de la défaite d'une partie de hockey est illustrée dans la désignation du pointage : « On perdit honte à deux » (*NS*, 29).

Le même procédé s'applique aux mots de l'histoire. Les personnages font référence aux mots, aux phrases ou bien à la syntaxe afin de désigner le signifié. Ces déplacements se manifestent surtout dans *Mailloux* et dans *Parents et amis*. Par exemple, afin de décrire les insultes de l'enfant grand Gagnon, Mailloux qualifie les mots utilisés : « en me lançant des mots qui me peignaient pire que de la merde » (*M*, 55) et les lamentations de la mère Mailloux sont désignées par leur syntaxe : « Je suis fatigué, père Mailloux, et j'ai mal au cœur, a répliqué Mailloux mère qui aimait simple et plus française la syntaxe » (*M*, 122). Cette matérialisation forcée du signifiant crée un déplacement sémantique du signifié. La langue est donc toujours susceptible de se commenter elle-même et de souligner sa nature textuelle, comme dans cet extrait :

Il parle et on le voit dire, mais on n'arrive pas facilement à traduire son discours en action tout de suite/parce que d'une part on dirait que son discours il le sort de l'étude,/ce qui fait qu'on dirait qu'on éprouve davantage l'harmonie d'enchaînement de ses phrases/plutôt que la joie d'être saisi par la lumière de son dire. (*NS*, 115)

Les joueurs sont davantage captivés par la construction des phrases que par leur sens.

Un cas particulier et récurrent de déplacement sémantique est la matérialisation des émotions dans les textes. Le rapport de distance déjà analysé se manifeste également avec les émotions, qui sont données à voir comme extérieures. Elles sont donc décrites comme une atmosphère qui entoure les personnages : « dans l'humeur noire de la naine » (*NS*, 80), « j'ai vu sa joie de dire sa joie » (*NS*, 34). Les émotions sont également personnifiées en tant que sujets : « En un quart de seconde le bonheur a fui notre char et le malaise a repris sa place dans l'habitable » (*M*, 128) et « c'était mieux pour la colère qui trouvait comme ça une manière de finir » (*M*, 114). Cette matérialisation d'éléments figurés se retrouve aussi dans *Le père Sauvage*, où « l'habitude avait tapé le sentier » (*PS*, 10) et non les passants. Ces déplacements du contenu au contenant, de la partie pour

le tout et du sens figuré au sens concret créent des effets de contractions et bousculent le sens.

2.6. Lexique

Les effets d'oralité proviennent également d'un lexique familier et de québécoïsmes. Par exemple, Bouchard emploie plusieurs anglicismes communément utilisés au Québec, tels que « pitcher » (*M*, 16), « snapé » (*M*, 59), « stopper » (*NS*, 50) et « scraper » (*M*, 114). La langue populaire est souvent imbriquée dans une forme syntaxique traditionnelle : « Nous nous greyons d'une paire de casques » (*PA*, 123) et « Il l'a sacrée dans la poubelle » (*M*, 114). Certaines expressions québécoïses viennent également colorer le texte : « chialer » (*NS*, 48), « pissou de marde », (*M*, 63), « ctait le plus frais parmi les frais » (*NS*, 48), « piastres » (*PS*, 21) et « qu'il valait pas cinq cennes » (*NS*, 11). En plus de ces expressions, les textes de Bouchard incorporent souvent des expressions vulgaires, répétées dans toutes leurs variations : « Marde » (*PA*, 120), « qu'il a chié » (*M*, 51), « Un viarge de câlice » (*PS*, 13), « maudit char de marde de frette de marde de cul » (*M*, 126).

En plus de ce type de vocabulaire familier, plusieurs mots archaïques, issus de l'ancien français ou du latin, se retrouvent dans l'œuvre : « l'icil » (*M*, 34), « des couards tout tremblotants de sanglots maman » (*NS*, 48), « en bas d'icelle » (*M*, 143), « cois » (*M*, 22) et « Elle est tellement habile qu'elle le fait jouir en le suçant et qu'il ne s'en point aperçoit » (*PA*, 125). On note aussi des tournures qui produisent des effets archaïques, telles que des désignations solennelles, « Fils de Mailloux » (*M*, 22) et « Fils d'Armand Beaumont qui mourut comme un homme » (*PA*, 119), et plusieurs verbes au subjonctif présent ou imparfait, avec parfois des perturbations orthographiques : « que je pognasserais sans cesse en me regardant dans un miroir » (*M*, 117), « afin qu'il soye » (*M*, 124) et « on-t-eusse dusse, ou plutôt, dussions-t-on, plutôt non, enfin qu'on s'engelure s'il fallait qu'on s'engelure pis de la marde pis le coffre allait rester fermé » (*M*, 127).

Ce curieux mélange entre une oralité québécoïse et des archaïsmes, combiné à une vulgarité appuyée, semble tendre vers la reconstitution du sociolecte populaire des habitants de la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean. Outre les nombreux traits énumérés

précédemment, le signe plus récurrent de ce sociolecte nous semble être la conjugaison des verbes en « oye » avec les verbes être, envoyer et voir. Dans *Numéro six*, le personnage principal patine au son de l'« Envoye ! Envoye ! Envoye ! Envoye ! Envoye ! Envoye ! Envoye ! Envoye ! Envoye ! » (NS, 15), tandis que les enfants jouent au ballon sous le même impératif : « Allez, on dit envoye! Envoye! Envoye! Envoye! » (M, 28). D'autres exemples – « afin qu'il soye » (M, 124), « Faut que tu voyes » (M, 125), « Je voulais qu'on me voye et je voulais me cacher » (NS, 13), « La belle-sœur venait de lui dire qu'il faudrait qu'elle remette sa robe pour qu'on voye mieux si la gaine lui faisait une belle ligne » (M, 90) – montrent bien la récurrence de ces types de conjugaison. Comme le note Langevin, ces marqueurs régionaux ne sont pas identifiés et sont utilisés de manière uniforme dans les différents niveaux de narration, autant par le narrateur que par les personnages :

Les idiolectes et les sociolectes mobilisés dans la syntaxe et le lexique pourraient aisément être lus comme autant de marques de la régionalité. Ces marques sont pourtant glissées dans la trame de la langue du récit, car elles vont sans explication, sans guillemets, comme affranchies de leur différence ou de leur exotisme¹⁶⁵.

L'absence de soulignement indique que la langue de Bouchard, comme les intrigues de ses récits, n'ont pas pour but d'établir un rapport mimétique avec le réel, mais bien d'inventer une langue et un univers.

2.7. Changements de registres

Si les changements de formes génériques et les changements de niveaux de narration provoquent des effets de distanciation, l'hétérogénéité des langages produit des changements de registres dans l'œuvre. Ainsi, plusieurs situations triviales sont élevées, chez Bouchard, par ce que l'on pourrait appeler un traitement lyrique du quotidien ou une « mythologie de l'ordinaire¹⁶⁶ ». Par exemple, l'expédition des deux orphelins dans *Parents et amis* en « Onratorion » (PA, 129) est transformée en récit épique par les tournures archaïques :

¹⁶⁵ Francis Langevin, *loc. cit.*, p. 42.

¹⁶⁶ Alexandre Cadieux, *loc. cit.*

Fils d'Armand Beaumont qui mourut comme un homme et de Lainéla Manchée née Imbeault, fils des coulées et des monts, étrangers, et vous portiers à deux jambes, lingères à genoux, chiens et chiennes, va-sans-tête, missionnaires saisonniers et porteurs de torsos en réclame, reconnaissez en nous vos frères habités. [...] Nous parlons en même temps que vécurent les crucifiés pour rien, nous parlons en même temps que vécurent les drappiers de l'imagination [...]. Il est impossible de connaître la signification de ce que nous disons, comme il est impossible de prononcer des paroles qui ne signifient pas. Marde. Nous avons encore tout à conter, il nous faut encore tout redire. Nous parlons en même temps que vivront les vendeurs du temps et leurs clients demandeurs de morceaux de mur qu'on brisa pour le vendre. Nous sommes des princes, nous sommes des chiens. Nous parlons en même temps que ces morts qui coururent pour rien. (*PA*, 119-121)

La désignation solennelle et le temps des verbes au passé simple participent au ton épique de ce début de chapitre. Le traitement grandiloquent d'actions quotidiennes est également représenté par la contradiction suivante : « Nous sommes des princes, nous sommes des chiens ». Les personnages qui peuplent cette épopée sont augmentés par de nombreux compléments du nom : « portiers à deux jambes, lingères à genoux, chiens et chiennes, va-sans-tête, missionnaires saisonniers et porteurs de torsos en réclame [...] ». Notons également le sacre « Marde » qui interrompt l'envolée lyrique des orphelins. Ces types de chevauchement de registres sont typiques de Bouchard où chaque envolée est susceptible de se renverser vers le bas.

Dans *Numéro six*, l'entrée du personnage dans le monde du hockey mineur a une connotation religieuse. Ainsi, le personnage de Régiment Cornouiller est décrit comme une apparition par le Numéro six : « il attendait son heure assis dans la neige dans tout ce bruit-là./Il était équipé et je ne l'étais pas » (*NS*, 16). Ce traitement solennel se poursuit et plusieurs mots sont remplacés par un vocabulaire issu de l'épopée, « armure » (*NS*, 18) à la place d'équipement et, dans la description de la patinoire, des « luminaires si haut qu'il fallait Dieu pour s'y rendre » (*NS*, 21). Ce récit d'initiation au hockey est donc décrit dans des termes relevant de l'imaginaire épique. Plusieurs autres éléments connotent la légende, par un ton grandiloquent : « l'eau verte du temps » (*M*, 157), « Quand j'aurai déchiré le fond de tous les sacs de poubelles de la rue et que j'aurai ri de la merde des hommes et de la colère des dieux » (*M*, 160).

Les changements de registres interviennent dans des situations précises et se retrouvent aussi à l'échelle du livre. Par exemple, la parole de la mère Mailloux manifeste

une oralité très marquée dans certains passages de *Mailloux* : « je t'ai dit que t'allais rester proche de moé, Jacques Mailloux, tu sais ce que ça veut dire de rester proche de ta mère, tu vas rester proche de ta mère pis comme ça j'vas pas te parde, t'as-tu compris ? » (M, 87). Au début du livre, elle est aussi représentée dans un registre familial : « sauve-toé », « m'as t'manger » (M, 10). Toutefois, lors du premier passage théâtral du roman, sa langue passe du registre populaire au registre plus soutenu :

C'est pour ça que tu pisses dans le carré à patates ? Ver de terre ! Ver de terre ! Pisseux de marde ! Père Mailloux ! Père Mailloux ! Je meurs s'il nous tue ! Je meurs ! L'autre nuit j'ai rêvé que j'étais paisible, seule ici avec toi, Père Mailloux. Tout était nettoyé. La maison était nettoyée. Tout ce qu'elle contient était nettoyé. Nos corps étaient propres, nous n'avions plus faim et la vaisselle était faite. Nous pouvions nous aimer, les enfants n'étaient pas, nous ne nous touchions pas. Tour était dans sa chambre. Tu avais le visage de mon frère mort noyé. Nous n'avions rien à faire et nous ne bougions pas. Nous respirions l'air. Rien n'était sale. C'était le paradis et, au milieu du salon, l'arbre de la connaissance était un citronnier. (M, 65)

Ce fantasme d'un retour à l'Origine, où aucune faute n'a encore été commise, est exprimé dans un registre lyrique par la mère Mailloux. Elle adopte un langage grandiloquent et exagéré par rapport à la situation. Les personnages ne sont donc pas rattachés à leur parole, qui peut être pourvue ou pas de marques d'oralité.

2.8. Quelques maîtres mots

Finalement, même si la langue de Bouchard est très hétérogène, plusieurs mots sont utilisés de manière répétitive, soulignant ainsi l'appartenance des récits à une seule œuvre. Ceux-ci sont alors signifiés différemment et constituent des métaphores filées. Par exemple, « flots », « coulée », « défilé », « tube du cesse-respir » (M, 27) et « merde » qui renvoie à la « boue » et constitue de ce fait une référence beckettienne. L'analyse de trois de ces termes montre la mécanique de ces procédés et leurs différentes significations dans l'histoire. Le mot « flots » peut ainsi désigner les enfants : « des flots de dix et d'onze » (M, 12), « J'ai vu les flots glisser, j'étais l'un de ceux-là » (NS, 16) et une masse d'eau qui s'écoule, comme dans cette description du « ruisseau descendant à la rivière » :

Sans gêne passant parmi les flots les noyés de la genèse sont difficiles à atteindre avec des pierres. Et Ils passent, et ce sont des malheurs qu'on entend, des mots qu'on voit réduits à la douleur qu'ils font naître et qui disparaissent quand on ouvre la

bouche. C'est muet qu'on souffre. Et mourir est un cri. Regarder passer les flots, toujours les mêmes comme des moutons sur l'onde. Où tout change. (*M*, 136)

La polysémie du mot est aussi mise de l'avant dans cet extrait : « une pose de chef de barque défiant les flots et il faisait tourner son fouet » (*NS*, 49). Les « flots » représentent à la fois les membres de l'équipe de hockey et une masse d'eau qui fonctionne avec la métaphore de « chef de barque ». Par sa désignation comme « masse d'eau », « flots » se rapporte à la « coulée », terme abondamment employé par Bouchard. Celle-ci est parfois représentée comme un lieu, qui borde les maisons des personnages : « la nuit semblait plus dense encore dans la coulée où se trouvaient les deux flots » (*M*, 61), « Je chantonnais dans la coulée » (*PA*, 55), « Au-delà c'était des friches et des coulées, la grand-route au sud, le boulevard à l'ouest, puis l'usine » (*PS*, 10). Toutefois, la « coulée » et le « défilé » se rapportent également à l'acte de transmission de la parole, qui passe par les corps des personnages. Ainsi, Mailloux mentionne « le mot « coulement » (*M*, 17, 19) qui représente « l'abominable défilé » (*M*, 17) des mots, c'est-à-dire la transmission de la parole.

Le mot « merde » revient très souvent dans l'œuvre et désigne un sacre qui interrompt la narration, les excréments – « La merde sortie de Mailloux, comment diable est-elle sortie du maillot? » (*M*, 24) –, ou la mort. Ce mot et ceux de « proute » et « ftougne » servent également à énoncer l'innommable, tel que l'erreur et la mort. Par exemple, dans *Mailloux*, lorsqu'un Mailloux et un Bène d'onze vont patiner sur la glace, leur fin tragique est annoncée par ce détour sémantique :

C'est un cours d'eau sinueux et plutôt tranquille qui pue vraiment la merde. Une couche de glace le recouvre sauf à l'endroit où il passe sous la route dans un tunnel d'acier et de béton. Il semble qu'on puisse patiner sans crainte sur une assez longue portion du ruisseau. Mais si un mauvais lancer fait que la rondelle se perd dans l'eau vive à l'entrée du tunnel, c'est la merde. Et bien entendu la merde arrive. [...] C'est Busse qui a plongé le premier dans le drame qui allait donner la proute à sa tante et à plein d'autres (*M*, 58)

L'horreur de la mort et de la noyade est ramenée au bas corporel par les mots « merde » et « proute ». Bouchard a aussi recours à des néologismes qui prennent la forme d'onomatopée pour énoncer l'erreur :

et je me suis retrouvé sur le dos./Il faisait non de la tête comme un qui cherche un outil pour achever un animal fini./C'est comme si le bout de ma lame dans la glace trop molle pénétrait jusqu'au ftougne./Tout allait pourtant bien jusqu'au ftougne./J'ai connu la peur du ftougne » (NS, 32)

L'innommable est également représenté par une onomatopée dans *Mailloux* :

c'est un Mailloux qui pue, qui est sans doute une merde lui-même, qui a tout le mérite des pires noms. Oui, une longue série de noms affreux inspirés de son mot d'heurque de la veille, du dégoût horrible à l'origine de son mot d'heurque de la veille. (M, 51)

Bouchard emploie donc un réseau de métaphores où les signifiants prennent plusieurs sens. L'irreprésentable trouve ainsi le moyen de s'énoncer par un « heurque », un « ftougne » ou en disant simplement « la merde arrive ». Finalement, comme le théâtre met en évidence la dimension fictionnelle de l'histoire racontée, la langue chez Bouchard est soulignée par différentes stratégies qui tendent à donner l'illusion de la reconstitution d'un sociolecte propre à la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean. À la fois familière et étrangère, la langue chez Bouchard revêt plusieurs masques qui permettent de la faire sortir du cadre référentiel. Elle transforme le sociolecte saguenéen en idiolecte de l'œuvre, les altérations linguistiques apparaissant comme autant de marques de l'unité de l'œuvre et d'une signature de Bouchard.

2.9. Onomastique

Les noms des personnages font preuve de la même inventivité et reprennent quelques procédés stylistiques déjà signalés. Tout comme la toponymie, les noms des personnages sont en partie d'origine québécoise¹⁶⁷. À quelques exceptions près, la plupart des noms de personnages font partie des anthroponymes répandus : Mailloux, Ouellet pour « Ouelle » (M, 12, 58), « Fille Beaulieu » (M, 13, 42), « Potvin » (M, 16), « brancardier Charron » (PA, 86), « le père Beaumont » (PA, 18), « Louise Côté » (M, 142), « Sonia Duval » (M, 142), « enfant grand Gagnon » (M, 23), Sauvageau pour « le père Sauvage » (PS), Cournoyer pour « Régiment Cornouiller » (NS, 15), « Cheval

¹⁶⁷ « Les 1 000 premiers noms de famille selon le rang, Québec », *Institut de la statistique Québec*, http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/caracteristiques/noms_famille_1000.htm. Consulté le 15 mai 2018.

Dallaire » (*NS*, 25) et « le surveillant Pilon » (*NS*, 48), pour ne nommer que ceux-là. Ces noms s'accordent donc bien avec le lieu de l'action, la région du Saguenay–Lac-Saint-Jean, au Québec, et sont ancrés dans le réel. Comme nous pouvons déjà le constater dans ces quelques exemples, plusieurs de ces noms sont raccourcis par des surnoms qui marquent leur oralité. « Ouelle » est le diminutif de Ouellet et « Bène » (*M*, 31) pour « Ben » est transcrit phonétiquement. Certains sont davantage inventifs : dans l'équipe du Numéro six, il y a « Tourbille Rapide » (*NS*, 28) et « L'Eczéma, celui qui était préposé au grattage de son bras » (*NS*, 32). Dans *Mailloux*, le nom de « Mazout » est explicité par le narrateur : « Mazout tient son nom d'une tache brune qui lui colore l'épaule, une tache brune de naissance qui a la forme d'une coquille de Shell, une épaule de Noir d'Afrique que ça lui fait sa tache » (*M*, 28). Les noms des personnages sont ainsi motivés par leur prononciation ou leur rapport avec les sujets qui les portent. Par ce procédé, Bouchard ajuste le nom en fonction du personnage et relie le signifiant au réel : « Mailloux » renvoie au personnage qui mouille son lit tous les matins, comme en témoignent certains jeux de mots qui connotent la noyade, la « mouillade » (*M*, 48) et mouiller qui s'entend dans le nom « mouilloux » (*M*, 48). Le terme évoque également le maillot de Mailloux, rappel de l'épisode traumatisant de « la merde [...] sortie du maillot ? » (*M*, 24). La veuve est Manchée car elle est « *mal amanchée*¹⁶⁸ » et n'a plus de bras, « *Si elle est manchée, c'est qu'on ne voit pas ses bras* » (*PA*, 11), suivant littéralement l'expression « les bras m'en tombent ». Le rôle d'entraîneur est une épithète de « l'entraînon Drolet » (*NS*, 25) et les gémissements de la « tante Génisse » (*M*, 112) se font entendre dans son nom. Ce rapprochement des noms des personnages avec leur rôle se retrouve également dans la liste finale de *Parents et amis* (*PA*, 233-237). Alors qu'un nom propre n'est généralement pas motivé dans la réalité sociale, Bouchard pousse à l'extrême ce fantasme de faire correspondre le plus exactement possible le nom au personnage.

Ceux-ci sont sujets à des permutations de syllabes, de mots et de nature. Les exemples les plus significatifs à cet égard sont ceux de Mailloux et du Grand chef montreur de choses dans *Numéro six*, dont l'utilisation des noms ne cesse de changer à

¹⁶⁸ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau, op. cit.*, p. 18.

travers les textes. Dans le cas de Mailloux, son nom change de nature. Il est ainsi utilisé à maintes reprises comme substantif, « renversé tout l'Mailloux » (*M*, 13), « il se noit l'Mailloux » (*M*, 45) et « se crosser le Mailloux sur le tapis » (*M*, 107) et son prénom est conjugué en tant que verbe, « Mailloux déjacques d'un seul coup » (*M*, 22). Ce nom est aussi pourvu d'un nombre afin de décrire d'autres personnages, « un Mailloux sans nombre (qui ne compte donc pas) » (*M*, 121). Les variations du nom, « Grand chef montreur des choses » (*NS*, 10, 12), sont d'un autre ordre et se rapportent à des additions, soustractions et changements de mots : « Grand chef montreur des choses » devient successivement « Grand chef montreur des choses du monde » (*NS*, 11), « Grand chef des choses » (*NS*, 12), « le grand-chose en chef » (*NS*, 13), « Grand chef » (*NS*, 13), « grand chef montreur » (*NS*, 14), « le grand montreur des choses en chef » (*NS*, 15), « Grand chef montreur du dire autant que des choses » (*NS*, 15), « Le grand chef entier des choses montrées » (*NS*, 15), « Grand montreur des choses en sauce » (*NS*, 17), « le chef en sauce du moment » (*NS*, 18), « montreur du chef a dit » (*NS*, 19), « Montreur entier des choses » (*NS*, 21) et « le montreur en tête dure du char » (*NS*, 43). Ce jeu de mots et de déclinaisons de surnoms se retrouve dans « Noiraud raide au cul bas » (*NS*, 50) et « Cul bas noiraud » (*NS*, 51). Dans *Parents et amis*, le nom du « brancardier Charron » (*PA*, 86) est aussi remanié : « brancardier du chardon » (*PA*, 87), « Brancardier Chardron », « Canardier Branchon, peu importe ton nom » (*PA*, 88). Ces permutations font varier le nom des personnages, mais ils sont toujours reconnaissables. Le signifiant se détache du signifié par des jeux de sonorité et par la déformation du nom¹⁶⁹.

Dans certains récits, l'identité des personnages se rattache à un nombre alors utilisé comme « vecteur d'identité¹⁷⁰ ». Dans Mailloux, ce nombre est fonction de l'âge des

¹⁶⁹ C'est aussi ce que remarquent David Beaudin-Gagné à propos des ruptures syntaxiques : « un processus de déconstruction radicale du langage, réduit à un jeu de sonorités qui n'est pas soumis aux préceptes fondamentaux de la signifiante et de la structuration syntaxique », *op. cit.*, p. 80 et Laurance Ouellet Tremblay, par rapport à la liste de descriptions du corps du père Beaumont : « 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 [...] et de plus en plus à voir avec un souci rythmique qui s'attarde à déconstruire toute représentation finie et assurée de ce corps [...] », « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁰ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 44.

personnages : « Bène d'onze » (*M*, 31), « Cyr de dix » (*M*, 15) et permet d'identifier Mailloux à différents stades de sa vie : « Jacques de six » (*M*, 92) et « un Mailloux de mon nombre » (*M*, 116), alors que, dans *Parents et amis*, le nombre des orphelins se rapporte à leur rang de naissance, puisque le dernier né est l'orphelin de père numéro six. Dans *Numéro six*, le nombre se réfère au numéro que les joueurs de hockey portent sur leur chandail : « Pendant ce temps-là le douze Danny mit la rondelle derrière Dandin une nouvelle fois aidé du quinze et du trois » (*NS*, 29). Bien que les noms des personnages aient une connotation québécoise réaliste, les nombreuses transformations qu'ils subissent créent des effets de distanciation, typiques de la poétique de Bouchard. Une voix singulière se dégage ainsi de l'œuvre qui franchit à la fois les niveaux de narration et les seuils des différents livres, en plus de témoigner de la grande maîtrise des codes linguistiques de l'auteur.

3. Figures de l'auteur

L'œuvre de Bouchard forme un tout très cohérent par la stabilité de la langue et les nombreux liens tissés entre les histoires qui la composent. Les figures de l'auteur constituent également un moyen de construire cette unité. L'intégration du nom de l'auteur à l'avant-dernière phrase de *Parents et amis*, ainsi que sa signature particulière comment citoyen de Jonquière ont été soulignées par la critique et il s'agit d'un trait récurrent dans l'œuvre de Bouchard, constitutif de la dimension métatextuelle de sa poétique. Comme nous l'avons montré, l'écriture de Bouchard s'évertue à franchir les niveaux narratifs. La figure de l'auteur dans une œuvre littéraire participe également à ce brouillage narratif, par la formation d'une métalepse qui produit un discours autoréflexif :

Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une répétition et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. [...] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère¹⁷¹.

¹⁷¹ André Belleau, *Le romancier fictif, essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, [1980], p. 23.

À la révélation de l'acteur derrière le personnage succède donc celle de l'auteur derrière la fiction, comme un dernier seuil à franchir entre la fiction et le réel. Cette métalepse contribue à briser l'illusion mimétique et s'inscrit dans ce mouvement de révélation propre à Bouchard. Les figures de l'auteur peuvent se rapporter à la personne même de Bouchard, comme écrivain et citoyen de Jonquièrre, mais aussi représenter l'autorité de l'écrivain dans la fiction, comme instance de contrôle sur les personnages.

3.1. Les manifestations de l'auteur biographique

Les renvois à la personne réelle de Bouchard provoquent des effets de référentialité. Le nom réel de l'auteur apparaît ainsi à des endroits significatifs dans l'œuvre. Alors que le paratexte porte normalement le nom de l'auteur séparé du titre, celui de Bouchard fait partie du titre même de la première édition de *Mailloux* chez l'Effet pourpre : « *Mailloux, histoires de novembre et de juin racontées par Hervé Bouchard citoyen de Jonquièrre*¹⁷² ». L'auteur se positionne ainsi au cœur de la fiction, comme un personnage de son œuvre. Dans *Harvey*, le titre montre aussi un lien avec le prénom de l'auteur, « Hervé », par la ressemblance phonique, mimant ainsi les variations de noms propres typiques de Bouchard. Dans les éditions de *Mailloux* et de *Parents et amis* suivantes, la signature est séparée du texte, mais toujours suivie de l'épithète, « citoyen de Jonquièrre » qui la personnalise et la fictionnalise. Dans *Mailloux*, de multiples occurrences font signe vers l'auteur réel. Dans la liste des Jacques, l'un des Jacques porte le même nom de famille qu'Hervé Bouchard, « Jacques Bouchard » (*M*, 133). Le livre joue avec le pacte autobiographique par plusieurs concordances temporelles et géographiques entre l'œuvre et la vie de l'auteur. Selon la notice du Quartanier, Bouchard est « [n]é à Jonquièrre en 1963¹⁷³ ». L'action dans *Mailloux* se déroule dans les années soixante, soixante-dix, comme l'indique ce passage : « *Mailloux* doit avoir quinze mois sur la photo. Ou plus exactement vingt-sept. [...] C'est la première partie des années soixante » (*M*, 46). Cette temporalité correspond à la date de naissance de Bouchard. Un autre extrait vient renforcer cette impression : « Chaque soir et chaque matin de l'enfant

¹⁷² Hervé Bouchard, *Mailloux, histoires de novembre et de juin, racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquièrre, op. cit.*

¹⁷³ « Hervé Bouchard », *Le Quartanier, loc. cit.*

Mailloux jusqu'à Mailloux quarante » (*M*, 49). Si la première édition de *Mailloux* à l'Effet pourpre a été publiée en 2002, Bouchard était donc âgé d'environ quarante ans lors de sa rédaction, comme l'indique le sujet énonciateur dans le passage précédent.

L'œuvre souligne le rôle de Bouchard dans son œuvre, en tant qu'écrivain : « mais là on joue à faire une histoire alors j'appelle les mots comme si j'étais un écrivain » (*M*, 14). Le rapprochement avec Mailloux est d'ordre autobiographique, comme si les récits de Mailloux étaient le propre récit de l'auteur. Dans *Parents et amis*, le nom complet et la fonction de l'écrivain sont nommés dans l'avant-dernière phrase de la liste finale : « Dans le rôle de sa vie, Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière à carnet » (*PA*, 237). L'écrivain se révèle alors de manière plus affirmée, sa signature initiale et son nom encadrant l'entièreté du roman. La figure de l'auteur réelle est donc un fil conducteur, puisque plusieurs indices montrent que l'œuvre peut se prêter à cette lecture autobiographique.

3.2. L'auteur comme démiurge

Outre ces liens référentiels entre la personne réelle et l'œuvre, les figures de l'auteur se manifestent par des figures contrôlantes, l'écrivain dans les textes étant donné comme une entité qui possède un contrôle absolu sur la fiction. Cette posture confère aux personnages le droit de parler et d'exister dans la fiction, sans qu'elle soit remise en question. Cette présence de l'auteur se manifeste par la *voix off* qui semble diriger l'énonciation de Mailloux dès le début de ses histoires. Celle-ci peut être analysée comme un discours du narrateur à lui-même, une sorte de dédoublement du personnage qui s'adresserait à une version plus jeune de lui-même. Dans le cadre de notre analyse, nous postulons qu'il s'agit là de la voix de l'auteur, qui s'affirme dans la fiction en dirigeant l'énonciation de ses personnages :

J'ai été Jacques Mailloux, comédien de naissance, enfant sans drame, dehors tout le temps./Raconte./Je me suis échappé d'un traîneau. [...] Raconte encore./J'ai conté ma première histoire dans un manteau fait pour l'automne, un juin pourtant, c'était un déguisement. [...] Continue. (*M*, 9-16)

L'alternance entre ces deux instances énonciatives, dont l'une adopte le temps de l'impératif présent, a pour effet de compresser la parole de Mailloux, comme si sa parole

était soumise aux ordres de l'auteur. Cette instance impérative se retrouve aussi imbriquée à celle de l'énonciateur dans *Numéro six*, à la différence qu'elle ne dirige pas la fiction, mais souligne le caractère fictif de ce qui est raconté au lecteur. Ces incitations prennent souvent la forme de « Voir ça » (*NS*, 8), « Faut l'imaginer » (*NS*, 9) et « Imaginer ça » (*NS*, 16). La figure de l'auteur s'affirme ainsi par cette instance énonciative qui donne ses commentaires et directives sur la fiction. De manière générale, les didascalies dans *Mailloux*, *Parents et amis* et *Le faux pas* témoignent aussi de cette autorité, puisqu'elles encadrent et scénographient l'action des personnages.

Dans *Parents et amis*, la présence implicite de l'auteur comme autorité de la fiction n'est jamais remise en doute par les personnages. Dans cet extrait, l'auteur est donc « celui qu'on ne voit pas » et qui tire toutes les ficelles. À la suite des didascalies du troisième tableau, L'orphelin de père numéro deux s'exclame :

J'ai pensé que ça ne finirait jamais les indices cascalons. Tout pour nous mêler, nous maintenir dans l'angoisse de n'avoir nulle part où être tellement il n'y a pas d'espace. Où est ma mère ? Ce n'est pas du jeu. 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*, 167)

Les « indices cascalons » bloquent la parole de l'orphelin et représentent une lutte entre sa propre parole définie par son impuissance, et celle de l'auteur. Le personnage est conscient d'être coincé dans la fiction et de dépendre de l'auteur qui lui impose ses idées. Cette maîtrise du déroulement de la fiction se manifeste aussi par l'hybridité générique de la prose narrative avec le théâtre. Les nombreux changements de registres et de genres pointent alors vers la voix de l'auteur :

on assiste à la mise en scène d'une écriture narrative qui affiche pleinement ses mécanismes et ses rouages. La narration, parce qu'elle donne également à voir la réflexion des personnages sur leur propre situation d'énonciation, offre un accès direct à la voix de l'auteur qui s'interroge sur les procédés d'écriture fictionnelle¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Cynthia Boulanger, *op. cit.*, p. 94.

La présence de l'auteur s'affirme par les didascalies, les commentaires adressés aux lecteurs et les directives données aux personnages. Cette voix qui unit les différentes formes qu'adoptent les œuvres de Bouchard correspond à la figure du rhapsode dans la fiction¹⁷⁵. Selon Jean-Pierre Sarrazac, la figure du rhapsode permet l'émancipation du drame en montrant la dimension autoréflexive du théâtre. La théâtralité chez Bouchard s'apparente ainsi à la métathéâtralité, où la romantisation du drame permet d'en faire ressortir le caractère théâtral et d'explorer les limites du théâtre :

De cette façon, le jeu met devant les spectateurs la fabrique de l'acte théâtral, procédant à une métathéâtralité qui va bien au-delà du procédé de « théâtre dans le théâtre » : il s'immisce dans la conscience du spectateur, parfois outragé, parfois complice au risque de démystifier l'acte théâtral. Le théâtre dénonce alors ce qui fait qu'il fait théâtre, se tournant davantage vers son propre dehors, hors de ses limites, vers ce qui fait qu'il cesse d'être du théâtre. En somme, il s'agit de faire du théâtre en sortant du théâtre, en se tenant sur une lisière, une frontière d'où le jeu peut être tout à coup anéanti¹⁷⁶.

Les nombreux changements de registres et de genres analysés précédemment ne seraient qu'une manière de rendre compte de cette voix de l'auteur. L'auteur se met donc en scène comme un démiurge de sa fiction.

3.3. Les avatars de l'auteur

Le rhapsode peut aussi se manifester par un personnage dans la fiction : « Mais l'intervention rhapsodique la plus fréquente prend la forme du personnage-témoin, de l'agent-double, du compagnon du personnage qui reste à distance, bien souvent avatar autobiographique qui renvoie à un autre temps que le temps présent [...]»¹⁷⁷. Dans le cadre de notre analyse, nous nommerons ces figures récurrentes les avatars de l'auteur, car bien que ceux-ci ne soient pas à proprement parler des écrivains, ils participent à la mise en route de la fiction. Dans *Numéro six*, *Le père Sauvage* et *Le faux pas*, ces figures

¹⁷⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 293.

¹⁷⁶ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », dans « Dossier critique : L'aventure "Poétique" », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, novembre-décembre 2012, <http://www.fabula.org/acta/document7404.php>. Consulté le 15 janvier 2016.

¹⁷⁷ *Ibid.*

autoritaires prennent le relais de l'auteur et se déclinent sous différentes formes, qui ont comme fonction de guider l'énonciation des personnages et le récit.

Alors que les didascalies et la *voix off* guident formellement le déroulement de l'histoire, certains personnages endossent explicitement le rôle de l'auteur dans la fiction. Dans *Le faux pas*, le directeur contrôle la parole de l'actrice et dirige son énonciation. La pièce instaure ainsi une mise en abyme du processus créatif de l'auteur :

Directeur seul à savoir laquelle parmi les répliques qu'il dira lui appartient./Aucune en vérité ne le désigne tel qu'en lui-même, mais son jeu consiste en gros à faire celui qui dissimule ce qu'il est par l'action de forcer l'actrice à être ce qu'elle est./Les noms que le directeur ne choisira pas, les conserver le temps qu'il faut pour composer son caractère./Au moment où il désire parler, le directeur doit avoir le réflexe de ne pas le faire. (FP, 16)

Le déroulement du récit se présente comme entièrement soumis aux indications du directeur qui « forc[e] l'actrice à être ce qu'elle est ». Tout comme l'auteur dans *Parents et amis* est qualifié par son absence, « celui qu'on ne voit pas », le directeur doit aussi s'appliquer à disparaître, à être « celui qui dissimule ce qu'il est ».

Le récit enchâssé dans *Le faux pas, Histoires de Momo*, présente également une figure autoritaire, celle de la professeure de diction à « l'École des apprentis comiques » (FP, 133). Sa fonction est d'encadrer les personnages et de leur apprendre à dire, afin qu'ils deviennent comédiens :

Madame Poum Dentier, c'est elle qui donne le cours, Madame Poum Dentier porte des collants, pas de chaussures, des collants noirs et un col roulé noir, elle ne sait pas qu'on l'appelle Madame Poum Dentier./C'est une actrice professionnelle./Elle demande qu'on forme un cercle puis elle parle en faisant des étirements, elle exige qu'on fasse comme elle, elle dit qu'on doit mettre le corps entier en état de parler, sinon les paroles ne jailliront que de tête et ainsi ne seront que de faible portée. (FP, 139)

La technique qui vise à positionner son corps d'une certaine manière pour se mettre en état de créer se retrouve également dans *Mailloux*, dans cet extrait déjà cité de sa première histoire :

je me suis renversé tout l'Mailloux dessus en équilibre sur la tête le nombre de minutes qu'il fallait pour faire descendre les mots de l'histoire. Ouelle a dit que c'était niaiseux comme méthode. Peut-être que c'est niaiseux, j'ai répliqué, mais là on joue à faire une histoire alors j'appelle les mots comme si j'étais un écrivain [...]. (M, 34)

Ces positions du corps traduisent l'état dans lequel les personnages doivent se placer, dans une sorte de contraction du corps qui se rapporte à leur exposition sur une scène de théâtre. L'écrivain applique une pression sur les personnages par les nombreux changements de forme et sa présence affirmée dans le texte. La poétique de Bouchard se révèle ainsi à travers ces figures qui contractent la parole afin de la libérer.

Selon notre définition des figures dirigeantes, la psychologue Sabine Rioux de *Parents et amis* et du *Faux pas* exerce également un contrôle sur l'énonciation de l'actrice et de la veuve Manchée, par la méthode de l'hypnose. Dans cet extrait, le rôle de la psychologue guide la parole grâce à la passivité du corps de la veuve :

soyez patients, je vais raconter, je ne vois pas quand je finirai, ça fait partie de mon traitement que de parler, la madame Rioux m'encourage à le faire tout le temps, [...] elle est venue l'autre jour en fin d'après-midi et elle m'a, elle m'a hypnotisée, [...] et j'ai glissé vers mon enfance, c'est sorti comme ça, de la terre de moi, elle est pas, elle n'est pas doctresse pour vrai, elle est doctresse pour rien, je lui fais passer le temps, ce qui l'intéresse c'est les morts que je dis quand je dors, les paroles de détresse, les contes d'abandon [...]. (PA, 97)

Par l'hypnose, Sabine Rioux permet à la parole enfouie de se révéler. Le verbe « glissé » dans « glissé vers mon enfance » reflète ainsi la position passive de la veuve par rapport à cet exercice. Ce rôle se compare à celui du directeur, qui dirige les acteurs et renvoie à la poétique bouchardienne, selon laquelle une pression doit être exercée sur les personnages afin qu'ils révèlent leur récit intérieur. Dans *Numéro six*, les actions des joueurs de hockey obéissent à l'« entrainon » (NS, 15) qui les dirige sur la patinoire. Le père du Numéro six, Grand chef montreur de choses, a aussi comme fonction dans l'histoire de guider et d'initier le protagoniste au jeu de hockey. Finalement, le personnage du père Sauvage, qui tient à empêcher les passants de passer par chez lui, incarne également cette posture contrôlante. Il tente de différentes manières d'exercer un contrôle sur les autres, afin de modifier leur habitude. Cet inventaire des personnages montre qu'il y a toujours une figure dirigeante qui orchestre l'histoire et prétend ainsi exercer un contrôle sur les actions des personnages et leur énonciation. La récurrence de ces figures nous indique que l'autorité de l'écrivain est inscrite en filigrane dans l'œuvre, même s'il n'est pas expressément nommé. L'auteur ne cesse de s'affirmer comme instance de contrôle de la fiction et il souligne sa prégnance à travers ses avatars.

3.4. Les voix de l'auteur

Une telle présence de la figure de l'écrivain dans l'œuvre de Bouchard contraste vivement avec les figures décrites par David Bélanger, soit l'écrivain négatif, l'écrivain frauduleux et l'anti-écrivain, caractérisées par leur refus de la posture d'auteur :

Cette omnipotence auctoriale fait en sorte que *Nous autres ça compte pas* jure quelque peu avec la représentation du romancier de son époque, dans laquelle l'auteur tend plutôt à disparaître. En effet, on constate généralement que l'auteur se trouve aux prises avec une instance étrangère qui menace son autonomie, son autorité, son auctorialité, et le geste inhabituel du roman de Blais, celui de rejeter l'*autre*, s'il est original, ne se déroule que dans l'espace d'une lutte théorique et pragmatique balisée par nombre de critiques. [...] En conséquence de quoi, et c'est l'hypothèse du présent article, on observe plus que jamais des romanciers fictifs qui perdent ou bien la parole ou bien leur autorité sur celle-ci. Rares sont ceux qui repousseront du texte l'autre envahissant pour « rappeler qui est le patron » : ils devront trouver un nouvel équilibre pour exister¹⁷⁸.

Bélanger constate que, dans le roman québécois contemporain, la parole auctoriale tend à disparaître, puisqu'elle est toujours aux prises avec les voix des autres qui l'empêchent de prendre sa place : « Comment l'écrivain fictif peut-il batailler avec ces voix de l'autre – critiques, institutionnelles, sociales – qui sapent son discours ?¹⁷⁹ »

Chez Bouchard, « les voix des autres », intertextualité revendiquée, ne menacent pas l'authenticité et l'autorité de la parole de l'auteur, mais participent au contraire à sa propre poétique. Comme nous l'avons analysée, la figure de l'auteur, constamment soulignée, se définit par son rôle de régisseur de la fiction : « Je suis l'interprète de tous mes personnages et de tout ce qui est dit. 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 voix. Tous mes personnages sont des acteurs, ils sont tous pris par le dire¹⁸⁰ ». Si Bouchard donne la parole à ces personnages, il revendique que la sienne lui vient aussi d'ailleurs : « Je ressasse des mots de Heidegger, de Benjamin, de Novarina, de la Bible, de Mark

¹⁷⁸ David Bélanger, « En contre-jour : la représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain », dans Francis Langevin et Raphaël Baroni (dir.), « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », *Arborescences*, n° 6, septembre 2016, p. 54-71, <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037504ar/>. Consulté le 15 mai 2018.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 81.

Twain, de ma mère¹⁸¹ ». Il rend ainsi visibles les autorités littéraires (ou pas) auxquelles il est lui-même soumis. Il se réapproprie les paroles des écrivains qui l'ont précédé. Selon l'analyse de Bélanger, Bouchard se distingue dans le paysage littéraire contemporain, puisqu'il assume que sa propre parole est guidée, contrôlée par les discours qui passent à travers lui. Ces discours se manifestent par l'intégration de plusieurs références intertextuelles.

3.5. Intertextualité

Comme l'ont déjà souligné plusieurs critiques, les figures de Beckett, Mallarmé et Novarina reviennent dans l'œuvre de Bouchard, mais d'autres références telles que le discours religieux, Rousseau et Baudelaire font aussi des apparitions ponctuelles :

Ce murmure d'une autorité, d'une altérité qui travaille l'œuvre, ce bruissement infini de la langue des pères dans les livres de Bouchard peut devenir pour le critique littéraire qu'est Inkel « un travail de reprisage intertextuel » dans lequel Mallarmé et Beckett occupent une place très importante¹⁸².

Dans tout le travail encore à faire d'exploration de l'intertextualité chez Bouchard, nous nous limiterons à quelques références qui mériteraient d'être davantage explorées, retenues ici parce qu'elles viennent conforter la figure de l'auteur. Dès le paratexte, les différents livres affichent un lien avec ces auteurs et marquent la volonté de Bouchard de mettre de l'avant un certain code de lecture ou une certaine conception de la littérature à laquelle ils sont associés. L'exergue de *Mailloux* contient une citation de Beckett, qui établit un parallèle entre la couleur safran et la « pisse » de Mailloux qui le hantera tous les matins, alors que celui de *Parents et amis* est un extrait de « Conflits » de Mallarmé. Le titre même du *Faux pas* est tiré d'une citation du même poète, elle est aussi placée en exergue et soulignée par la référence :

À ce nouveau supplice la détente viendrait de quelques possibilités de rire, abondamment, avec une salle entière, si un incident y aidait, par exemple le faux pas de l'actrice dans sa traîne ou une double entente tutélaire d'un mot./Stéphane Mallarmé/« Planches et feuillets », 1893. (*FP*, 7)

¹⁸¹ Laurance Ouellet Tremblay, « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », *loc. cit.*, p. 14.

¹⁸² Stéphane Inkel, [*op. cit.*, p. 35], cité dans Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 114-115.

La citation établit un parallèle entre « le faux pas de l'actrice dans sa traîne » et l'univers symbolique, un mot qui serait mal compris, un quiproquo. Les effets de ces deux éléments sont les mêmes et provoquent une distanciation avec la représentation. Cette citation fait donc signe vers la poétique de Bouchard, qui délimite des cadres prescriptifs afin de s'en affranchir et de montrer la tension entre la représentation et ses rouages. De manière plus précise, à l'échelle du livre, la citation rappelle le passage où « l'quelconque en verve » (*FP*, 128) monte sur scène, dépourvu du récit qu'il voulait dire et exposé au regard du public. Cet empêchement crée un hiatus dans la représentation, permettant ainsi la révélation du récit intérieur du personnage.

En plus de ces exergues, les œuvres de Bouchard intègrent des citations et des références explicites à d'autres textes ou auteurs. Dans *Mailloux*, le protagoniste fait appel à Rousseau alors qu'il craint que l'enfant grand Gagnon ne révèle son secret aux autres : « Ô Rousseau!/Mon frère de crainte dans l'heurque./Ô poulaïsse castrée! Ô poltronyme!/Fuyons! Fuyons! Fuyons! Fuyons! » (*M*, 75). Un peu plus loin, le texte cite un poème de Baudelaire, « La destruction », des *Fleurs du mal* :

Tellement loin d'avoir oublié le maillot traître et la fuite désespérée et ces vers de Baudelaire :

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable. (*M*, 80)

Bien que ces auteurs possèdent un fort capital symbolique, ces références ne se présentent pas comme des hommages, mais plutôt comme une matière propre à l'écriture de Bouchard. Dans son article sur *Parents et amis*, Mavrikakis commente cet « héritage assumé¹⁸³ », où l'œuvre affiche ouvertement la provenance des mots qui la forment :

il tente bien plutôt de multiplier les indices de l'emprunt, du plagiat, de la citation afin de donner à écouter la langue des écrivains qui l'ont précédé, en laissant aux mots leur aspect usé de refrain répété, pillé¹⁸⁴.

¹⁸³ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 113.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 115.

Outre ces emprunts ponctuels, des passages des textes sont des réécritures de certaines œuvres. Dans son article sur *Parents et amis*, Camus analyse l'incipit de l'œuvre, réécriture détournée de Mallarmé¹⁸⁵. L'on retrouve aussi des analyses plus ou moins importantes de l'intertexte mallarméen dans l'analyse d'Inkel¹⁸⁶, ainsi que dans la thèse de Ouellet Tremblay¹⁸⁷. Cette dernière étudie également *Parents et amis* en comparaison avec le livre *Devant la parole* de Valère Novarina, soulignant les multiples parallèles et références qui relient ces deux œuvres. Dans l'entretien déjà cité du *Paradoxe de l'écrivain*, Bouchard reconnaît également sa filiation avec Beckett, notamment à travers les personnages de la vieille dans *Mal vu mal dit* et de Winnie dans la pièce *Oh les beaux jours* !¹⁸⁸ De plus, les œuvres comportent des références fréquentes à *Comme c'est* de Beckett, tels que « Ça commence, c'est déjà commencé » (*PA*, 165) ou encore les nombreux passages où les personnages rampent dans la boue ou les excréments : « Les deux rampant pour jouer dans la boue » (*FP*, 14) et « J'ai la teneur de la boue » (*M*, 17). De même, dans *Mailloux*, le nom du protagoniste, Jacques, renvoie possiblement à la figure de Jean-Jacques Rousseau, explicitement nommé dans le texte, présente aussi, comme on l'a dit, dans la signature « citoyen de Jonquièrre ».

Bouchard s'approprié ces textes de manière à les faire siens, mais certaines références sont détournées¹⁸⁹. Par exemple, les prières catholiques sont parfois parodiées : « Notre mère en bois./Que ta cavité soit faite./Tu ne nous diras rien qu'on ne sache déjà [...] » (*FP*, 33), mais le texte religieux peut être cité afin de donner un caractère sacré à un événement quotidien. C'est le cas dans *Numéro six*, lors de l'initiation du personnage au hockey : « J'étais nu et tu m'as équipé » (*NS*, 17). Dans *Mailloux*, un moment de parfait bonheur dans la Citroën jaune est aussi comparé à la Sainte Famille :

D'ici là nous étions la sainte famille, le confort nous était refusé, Mais, ô miracle, nous étions dans l'amour. Comme le petit Jésus était dans le ventre de Mailloux mère

¹⁸⁵ Audrey Camus, *loc. cit.*, p. 140.

¹⁸⁶ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁷ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 43-45 et p. 49-53.

¹⁸⁸ Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 98.

¹⁸⁹ David Beaudin-Gagné développe plus amplement sur ces références intertextuelles dans *Parents et amis* : « les allusions aux grands récits antiques et bibliques prolifèrent et côtoient un cadre historique et linguistique assimilable au Québec contemporain », *op. cit.*, p. 91-92.

et que cela faisait d'elle la Marie de la scène, le père Mailloux m'a laissé jouer Joseph. Lui a fait à la fois le bœuf et l'âne. (*M*, 128)

À la suite de ce passage, le ton solennel et sacré est abruptement rompu par l'arrivée de l'oncle Mailloux : « En un quart de seconde le bonheur a fui note char et le malaise a repris sa place dans l'habitable » (*M*, 128). Le retournement de la situation se manifeste aussi par le déplacement de la signification de l'âne afin de désigner le père Mailloux : « Ç'a mis de la rage dans la mère Mailloux envers son âne de mari » (*M*, 128). L'âne est ici connoté négativement, alors qu'auparavant il se rattachait à un intertexte religieux positif. Les changements de registres se produisent donc en fonction des intertextes qui peuvent être pris au sérieux ou parodiés et détournés. Mavrikakis mentionne cette ambivalence du texte : « le lecteur devant un texte de Bouchard se sent tiraillé entre le tragique et le comique, sans jamais pouvoir sentir une stabilité de l'effet que produit le texte¹⁹⁰ ». Le traitement des intertextes contribue donc à produire cet effet.

L'insertion des mots des autres dans les textes a ainsi comme fonction de souligner les paroles qui sont en dialogue avec Bouchard et qui constituent la sienne propre. Tout comme le remarque Mavrikakis, ces références intertextuelles ne sont pas représentées dans un rapport d'hommage, car Bouchard se les réapproprie en les intégrant à son discours :

Si dans le travail d'appropriation, d'absorption « sauvage » de l'autre que se permet Bouchard, on entend la parole des morts, il ne s'agit pour lui, on l'aura compris, d'être complètement fidèle à cette parole. Chez Bouchard, il y a toujours détournement, déformation et reprise grotesque¹⁹¹.

Ce travail de détournement est tel que la hiérarchie des références intertextuelles et du texte de Bouchard est inversée. Selon Mavrikakis, la parole autre est donnée à voir comme si ce n'était pas Bouchard qui citait les grands noms de la littérature, mais eux qui le citent, dans « un jeu audacieux et libre avec le passé¹⁹² ». Bouchard s'affranchirait complètement de cette filiation : « “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 du

¹⁹⁰ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 117.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹² *Ibid.*

Hervé Bouchard” ?¹⁹³ » Cette absence de hiérarchie entre les œuvres se rapporte aussi à la conception de la réalité dans les textes qui ne la représentent pas mais la forment : « il y a des œuvres que l’on sent parfois comme si justes et si vraies qu’il semble que ce soit le monde qui s’y réfère et non pas l’inverse¹⁹⁴ ». Dans la poétique bouchardienne, l’intertextualité participe au mouvement de révélation de l’origine de la parole en plus d’appuyer l’authenticité de celle de l’auteur. Comme les personnages sur la scène de théâtre, l’auteur montre les autres récits qui forment sa parole en les soulignant à outrance.

3.6. La disparition de l’auteur

Cette posture assumée de l’auteur présente une contradiction avec le discours de Bouchard. Dans son entretien avec Inkel par exemple, il condamne les écrivains qui se prennent trop au sérieux et soutient que l’auteur n’est pas si important : « Mais “moi”, ce n’est pas important. Ce n’est pas moi qui suis important. Moi, mon histoire, comme contenu, c’est sans intérêt¹⁹⁵ ». Il veut mettre de l’avant sa lutte avec la parole et non lui-même en tant que personne, technique qu’il compare au jeu théâtral : « C’est comme pour le jeu théâtral. Dans le jeu théâtral, à partir du moment où le comédien se croit, se considère important et se prend au sérieux, c’est fini. On n’aura pas l’histoire ni le personnage¹⁹⁶ ». Ce propos se retrouve aussi dans son texte « Abrasifs » où il affirme : « l’auteur est sans importance¹⁹⁷ ». Cette conception de l’auteur se rapproche de celle du comédien de Diderot, comme le mentionne Bouchard dans son entretien avec Keimed : « il a lui-même les qualités du comédien que décrit Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* : il peut être tout justement parce qu’il n’est rien. C’est aussi un peu comme cela que je me définis moi-même¹⁹⁸ ». Bouchard prétend donc que l’auteur doit disparaître afin de laisser l’œuvre advenir. Dans ces différents entretiens, il semble alors suivre les postulats des auteurs avec lesquels il est en dialogue. Alors que Mallarmé prône la

¹⁹³ Stéphane Inkel, [op. cit., p. 113.], cité dans *ibid.*, p. 120.

¹⁹⁴ Hervé Bouchard dans son entretien avec Stéphane Inkel, op. cit., p. 98.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁷ Hervé Bouchard, « Abrasifs », loc. cit., p. 97.

¹⁹⁸ Olivier Keimed, loc. cit., p. 81.

« disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots¹⁹⁹ », Beckett met en œuvre une « lente mise en scène de la mort de l'auteur, cette mort longue, ascétique, indéfinie, qui s'entend bien plus comme une annulation dans la neutralité de la parole²⁰⁰ ». Contrairement à ses discours et à ce qu'il revendique, Bouchard s'affirme pourtant dans son œuvre par de nombreux liens avec sa personne, par l'utilisation de son nom et par ses avatars qui contrôlent la fiction. En prétendant disparaître, Bouchard ne fait qu'apparaître avec encore plus de force.

3.7. La fusion de l'auteur avec son œuvre

Tout comme il s'insère dans la fiction de ses personnages, celle-ci s'insinue aussi dans les discours de l'auteur. Dans son entretien pour *Voix et images*, Bouchard adopte le langage de ses personnages dans ce qu'il conviendrait d'appeler une fusion de l'auteur avec son œuvre²⁰¹. Plusieurs traits linguistiques propres à l'œuvre se retrouvent dans cet entretien, telle la création de néologismes par la modification des mots : « On sent l'éprouve. On sent le jouisse²⁰² » ou le développement de l'onomastique, par laquelle un personnage est toujours affublé d'épithètes ou d'un groupe prépositionnel : « mon père sans mot²⁰³ ». De même, Bouchard se qualifie du même nom que l'un de ses personnages, le Grand chef montreur de choses dans *Numéro six* : « Je suis peut-être un écrivain de la parole, mais j'écris en cinéaste du muet. Je me prends pour un montreur de choses²⁰⁴ ». Dans sa syntaxe, plusieurs répétitions et une sorte d'empêchement se font sentir dans l'agencement des phrases :

C'est aussi simple que ça. Je voudrais que ce soit aussi simple que ça. C'est ça que je veux faire, c'est ça que j'essaie de faire. C'est ça que je pense faire. Je voudrais

¹⁹⁹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 366.

²⁰⁰ Antoine Compagnon, cours « Dixième leçon : La disparition élocutoire du poète », *Fabula, la recherche en littérature*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>. Consulté le 15 mai 2018.

²⁰¹ Bouchard utilise aussi des expressions semblables à celles du *Faux pas de l'actrice*, « le théâtre est la machine à mettre en état de raconter » (*FP*, 26) par exemple, alors qu'il décrit sa pratique d'écriture : « Le texte est le moteur de la machine à conter./La description est le moteur de la machine à produire les images. », Hervé Bouchard, « Je suis un écrivain local », *op. cit.*

²⁰² Laurance Ouellet Tremblay, « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », *loc. cit.*, p. 15.

²⁰³ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

que ce soit toujours aussi simple que ça, mais je suis vaniteux autant que je suis naïf et je pense savoir ce que je fais²⁰⁵.

La répétition de « ça » et la série de phrases courtes sont typiques des formulations syntaxiques de l'œuvre. Finalement, l'auteur utilise sensiblement les mêmes mots que la veuve Manchée dans *Parent et amis* et *Le faux pas*, « ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez » (*PA*, 105), en conservant la même signature syntaxique : « Ça peut toujours continuer. On peut toujours ajouter quelque chose. La vie ne meurt jamais²⁰⁶ ». En insérant ainsi son œuvre dans un contexte non fictionnel, Bouchard souligne les frontières poreuses entre ces deux univers. Il pousse ainsi la cohérence de son œuvre jusqu'à parler lui-même comme ses personnages et à reprendre certaines de leurs tournures si particulières.

Mettre en scène des figures de l'auteur, c'est donc dévoiler le contrôle exercé sur la fiction, mouvement de révélation propre à la poétique de Bouchard. Par le procédé métatextuel de la représentation de l'auteur, Bouchard se présente comme le créateur de ces textes et met en valeur ses origines, c'est-à-dire les mots des autres qui passent à travers lui et qui forment sa propre parole. Bien que Bouchard affirme « disparaître », la figure de l'auteur se manifeste sous différentes formes. Toutes les œuvres de Bouchard présentent ainsi différentes manifestations de la figure de l'auteur, reliées par leur présence implicite ou explicite. Alors que l'écrivain québécois contemporain est représenté « dans son radical refus de la parole ou dans sa construction négative de celle-ci²⁰⁷ », Bouchard se démarque de cette tendance par l'affirmation, constamment réitérée dans ses œuvres, de son auctorialité.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁷ David Bélanger, *loc. cit.*

Conclusion

Bien plus que de simples effets de distanciation ponctuels, les ruptures et procédés métatextuels constituent un moteur diégétique et reflètent la poétique de Bouchard qui se construit par une succession d'empêchements, de luttes et de résistances. Notre analyse a révélé que les effets de distanciation et de ruptures se manifestent de plusieurs manières et se retrouvent autant dans les propos des personnages que dans la mise en forme des textes, en plus de leur rôle dans la constitution de l'unité de l'œuvre. Non seulement les procédés métatextuels, par leur fonction de révélation, renvoient aux thèmes explorés par Bouchard, tels que la honte, le deuil et les tabous de l'enfance, mais ils témoignent également des choix formels de l'écrivain, qui interroge les limites de toute forme de représentation, dont le théâtre et le langage. L'exploration formelle se manifeste par l'hybridité générique où les différentes dimensions du théâtre sont exploitées afin de mettre en scène cet empêchement de dire des personnages et de le rendre visible par surexposition. Ainsi, les nombreuses digressions, interruptions et références intratextuelles structurent l'entièreté de l'œuvre de Bouchard en formant le cœur de sa poétique. La récurrence de certains personnages, d'événements et du lieu de Jonquière en appelle à un horizon légendaire, auquel se rattacherait toutes ces histoires. On observe de ce point de vue une véritable volonté de la part de l'auteur de souligner la cohérence de son œuvre. Dans ce même mouvement, il se met en scène et revendique sa liberté, autant dans ses références intertextuelles que dans ses liens avec le réel.

Dans le premier chapitre, nous avons analysé les différentes déclinaisons du théâtre et en avons conclu que la théâtralité est le véhicule principal de la métatextualité dans l'œuvre. Celle-ci apparaît dans une mise en forme théâtrale, dans une mise en abyme du théâtre comme lieu et dans l'utilisation métaphorique du théâtre comme cadre prescriptif. La théâtralité permet de matérialiser la résistance des personnages envers la fiction et constitue l'un des fils conducteurs de l'œuvre. Cette analyse nous a permis de montrer que l'œuvre récupère certains éléments du théâtre, tels que la délimitation entre deux niveaux de narration, dans diverses situations, afin de souligner ce qui échappe à ces cadres prescriptifs. L'œuvre de Bouchard se démarque donc des autres textes qui intègrent la

théâtralité par son exploitation du théâtre comme procédé métatextuel et par la récupération de ces instances de contrôle dans l'ensemble de son œuvre.

Bien que notre analyse accorde une grande importance au théâtre comme vecteur métatextuel, l'empêchement de dire des personnages et la surconscience de leur propre énonciation et de leur rôle ont également des répercussions sur la syntaxe et la structure des textes. Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé les ruptures syntaxiques et structurales des textes de Bouchard. La syntaxe adopte un rythme changeant, avec des répétitions, des accélérations, des ellipses et des inversions. D'une part, ces changements de la forme syntaxique coïncident parfois avec des moments de dépossession des personnages et, d'autre part, ceux-ci paraissent laisser de côté la fonction communicative et représentationnelle de la langue pour dériver vers des jeux d'assonance et de répétition, rendant ainsi visible la matérialité de la langue. La fonction de révélation assurée par l'entrelacement des deux niveaux de narration du théâtre se poursuit alors dans la syntaxe. Ces empêchements se reflètent également dans la structure de l'œuvre qui met en place plusieurs changements de niveaux de narration, des récits métadiégétiques et des digressions. Les récits des personnages dévient alors de leur trame principale afin d'explorer les limites de la représentation.

La troisième partie de notre analyse a montré les liens de continuité dans l'œuvre. Les interruptions, les évitements et les digressions sont autant d'amorces de petites histoires dont la somme constitue, à la manière de fragments, l'œuvre dans son ensemble ; sa cohérence est fortement et intentionnellement soulignée par les références intratextuelles qui dessinent, parfois implicitement, un récit plus vaste, légendaire, auquel se rapporte l'univers de Bouchard. Finalement, l'analyse des procédés poétiques nous a permis de montrer comment la figure de l'auteur revient sous différentes formes : autobiographique, à travers des personnages et dans un dispositif parfois ironique d'affirmation d'autorité. Alors que les personnages ont souvent de la difficulté à accepter leur rôle dans la fiction, l'auteur y assume pleinement le sien. En effet, malgré le discours de Bouchard sur son œuvre, et à l'encontre de ce que note Ouellet Tremblay – « 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)²⁰⁸ » –, notre analyse révèle pourtant une certaine présence dans l'œuvre de figures plus ou moins autoritaires.

Malgré les nombreux traits de continuité dans l'œuvre, nous pouvons observer une évolution de certains procédés métatextuels. L'analyse de la théâtralité confirme une adoption de plus en plus affirmée de la structure dramaturgique. Alors que *Mailloux* contient deux scènes de théâtre, l'une insérée à même la narration et l'autre constituant un chapitre, *Parents et amis* se déroule explicitement dans un théâtre et contient « quatre tableaux ». *Numéro six* utilise métaphoriquement la patinoire comme lieu théâtral et *Le faux pas* est l'œuvre qui s'applique le plus à détourner les codes théâtraux. Nous pouvons ainsi conclure que l'emprise du théâtre sur l'œuvre se resserre et que les personnages sont de plus en plus portés par cette mise en scène ; la figure de l'actrice qui interprète la veuve Manchée dans *Le faux pas* est emblématique de ce pouvoir de la représentation sur les personnages.

De la même manière, la présence de l'auteur est aussi de plus en plus affirmée. Alors que dans *Mailloux* une mystérieuse *voix off* vient enclencher la narration, cette instance de contrôle se meut en didascalie et en « celui qu'on ne voit pas » dans *Parents et amis* et cette figure autoritaire devient un personnage à part entière, le directeur, dans *Le faux pas*. La parole de l'actrice y est complètement contrainte par le dispositif théâtral. L'évolution de l'œuvre témoigne donc de cette importance grandissante des instances de contrôle. Dans un même mouvement, cette contraction de la parole, cet empêchement, est la condition même de la révélation du personnage qui atteint son apogée dans *Le faux pas*. C'est dans ce dernier roman que la langue est la plus exposée et mise en scène. Ce resserrement est du même ordre que celui qu'on constate autour de l'univers fictionnel du *Petit répertoire jonquiérois des histoires du derrière*, souligné explicitement dans les deux dernières œuvres de Bouchard.

²⁰⁸ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau, *op. cit.*, p. 57.

Finalement, l'élaboration de l'œuvre témoigne d'une évolution de l'hybridité générique et de ces différentes variations. Dans un article du *Devoir*, le premier livre de Bouchard, *Mailloux* est comparé à un Big Bang²⁰⁹ ; cette affirmation nous semble assez juste, comme s'il s'agissait d'un laboratoire d'expérimentation. L'hybridité générique y est la plus diversifiée et le texte adopte plusieurs formes et registres littéraires différents tels que le récit, le théâtre, le faux dialogue, le poème, l'énumération, la chanson ainsi que la tragédie, l'épopée, le lyrisme, etc. De même, il nous semble que l'hétérogénéité de la langue est plus marquée et qu'il y a davantage de jeux de mots dans *Mailloux* que dans les autres livres de l'auteur. D'un point de vue formel, il est possible de concevoir *Mailloux* comme un microcosme de ce qui se développera plus tard dans l'œuvre, le livre agissant ici tel un répertoire des genres et des personnages qui y seront ultérieurement explorés.

Une œuvre codée

L'œuvre de Bouchard affiche une surconscience de plusieurs codes de la littérature, tels les genres, les registres langagiers et l'intertextualité. Toutefois, bien que Bouchard déconstruise les codes de la vraisemblance, il reconduit un code qui repose sur une nouvelle croyance, tout aussi illusoire. Dans l'entrevue qui ouvre le dossier de *Voix et images* qui lui est consacré, Bouchard concède que sa conception du langage repose avant tout sur une croyance : « il s'agit d'une conception mystique pour moi qui suis un naïf. La parole [a], à la fois quelque chose qui m'échappe et une présence évidente²¹⁰ » et « [m]on rapport à l'image est encore une fois très naïf²¹¹ ». Mavrikakis note également ce soulignement de la parole comme système de croyances dans l'œuvre de Bouchard, où elle peut à la fois tout et rien représenter, où elle n'a de sens que si on y adhère : « la communication, le sens, relève de la foi. Rien n'est vérifiable²¹² ». Le discours sur le langage dans l'œuvre peut donc être compris comme un argumentaire, un plaidoyer pour l'œuvre. D'ailleurs, en entrevue, Bouchard fournit des explications très détaillées sur la

²⁰⁹ Alexandre Cadieux, *loc. cit.*

²¹⁰ Laurance Ouellet Tremblay, « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », *loc. cit.*, p. 14.

²¹¹ *Ibid.*, p. 17.

²¹² Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 121-122.

manière dont il construit son œuvre et sur sa conception de la littérature, soulignant la façon dont il veut être lu et établissant un véritable code de lecture.

L’horizon légendaire comme « déploiement de la parole humaine »

Dans notre troisième chapitre, nous avons démontré que l’œuvre de Bouchard se construit en fonction d’un horizon légendaire. Cette conception des livres comme fragments peut se rapporter à l’interprétation que donne Ouellet Tremblay de *Parents et amis*. Selon la chercheuse, le discours sur la parole passe par les personnages qui l’éprouvent et rendent compte du « déploiement²¹³ », de « l’incommensurable de la parole humaine²¹⁴ » qui traverse les corps et qui se transmet de génération en génération. Les nombreuses ruptures que nous avons analysées signalent ce mouvement « incommensurable » de la parole, mais, à l’échelle de l’œuvre entière, elles soulignent également le grand livre qui se présente comme préexistant aux récits. De ce point de vue, chacun des livres peut être considéré comme une actualisation de cet horizon légendaire. La constitution de l’œuvre même mime donc ce grand mouvement de la parole, dans lequel les différents récits et locuteurs s’inscrivent.

Les manifestations de la métatextualité et des effets de distanciation observées dans notre travail sur l’œuvre de Bouchard touchent également l’intrusion des savoirs dans la littérature québécoise contemporaine. Abondamment étudié en littérature française à travers la fiction érudite et encyclopédique²¹⁵, ce phénomène est encore peu abordé par la critique québécoise, alors même qu’une partie de la production actuelle semble privilégier le dialogue avec les savoirs spécialisés. Cette articulation entre savoir et fiction s’inscrit dans le roman, entre autres, par la référence historique, le discours érudit, la citation

²¹³ Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c’est parti pour l’éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l’engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, op. cit., p. 2.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁵ Laurent Demanze, *Les fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015 et Nathalie Piégay-Gros, *L’érudition imaginaire*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009.

savante, la référence scientifique, mais elle se reflète également dans la mise en forme de la fiction qui adopte les codes et les signes du discours savant : liste, inventaire, formation de néologismes et mise en scène de personnages historiques, procédés auxquels Bouchard a recours.

Sans doute faudrait-il également explorer davantage, entre autres, les références intertextuelles pratiquées par Bouchard, notamment en les comparant à l'usage d'autres écrivains contemporains, Éric Plamondon ou Nicolas Dickner par exemple. L'intertextualité produit-elle les mêmes effets de distanciation chez plusieurs écrivains de la même génération ? Comment fonctionne, spécifiquement chez Bouchard, la réappropriation de l'intertexte ? Plus précisément, comment les références savantes entrent-elles en dialogue avec l'expérience subjective ? L'œuvre de Bouchard, par sa toile intertextuelle, ses discours sur la littérature, la mise en forme de listes, s'inscrit, selon nous, dans ces « fiction[s] théorique[s]²¹⁶ » qu'évoque Clain, ou ces « formes-sens²¹⁷ », selon la formule d'Henri Meschonnic, qui, à la fois, racontent une histoire et performant leur propre poétique.

²¹⁶ Maryse Clain, *loc. cit.*

²¹⁷ Henri Meschonnic, [*Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2009 [1982]], cité dans la note de bas de page 38, dans Laurance Ouellet Tremblay, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : *l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau*, *op. cit.*, p. 19.

Bibliographie

I. CORPUS À L'ÉTUDE

1. Corpus primaire

Bouchard, Hervé, *Mailloux, histoires de novembre et de juin*, réédition, Montréal, Le Quartanier, coll. « Ovni », 2006, [2002].

Bouchard, Hervé, *Parents et amis sont invités à y assister, drame en quatre tableaux avec six récits au centre*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2006.

Bouchard, Hervé, *Numéro six, passages du numéro six dans le hockey mineur, dans les catégories atome, moustique, pee-wee, bantam et midget ; avec aussi quelques petites aventures s'y rattachant*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014.

Bouchard, Hervé, *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2016.

Bouchard, Hervé, *Le père Sauvage*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2016.

2. Corpus secondaire

Bouchard, Hervé, *Mailloux, histoires de novembre et de juin, racontées par Hervé Bouchard, citoyen de Jonquière*, Montréal, Éditions de l'Effet pourpre, 2002.

Bouchard, Hervé, « Abrasifs », *Liberté*, n° 277, septembre 2007, p. 89-100.

Bouchard, Hervé et Janice Nadeau, *Harvey, comment je suis devenu invisible*, Montréal, La Pastèque, 2009.

Bouchard, Hervé, « Je suis un écrivain local », *Cousin de personne*, 4 septembre 2013, <https://www.cousinsdepersonne.com/2013/09/je-suis-un-ecrivain-local/>. Consulté le 1^{er} août 2018.

Bouchard, Hervé, « Le propriétaire Sauvage », dans le numéro « Chien », *La Mer gelée*, publiée à Paris par les éditions Le Nouvel Attila, mars 2016, p. 6-14.

II. CORPUS CRITIQUE

1. Études sur l'œuvre d'Hervé Bouchard

Beaudin-Gagné, David, *Procès-verbal ; suivi de Filiation(s) rompue(s) : Mémoire en pièces et tissus de parole dans Parents et amis sont invités à y assister d'Hervé Bouchard*,

mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10701/BeaudinGagne_David_2014_memoire.pdf;jsessionid=2A62723DEF70FB96B27312252708083C?sequence=4. Consulté le 15 septembre 2015.

Camus, Audrey, « “Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée”, la dramaturgie romanesque d’Hervé Bouchard », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses de l’Université de Québec, 2011, p. 137-146.

Canty, Daniel, « Le livre de boue et la robe de bois », *Liberté*, n° 277, septembre 2007, p. 63-78.

Fafard, Marie-Ève, « L’expression du grotesque dans les contes du Saguenay : la version Tchen’ssa d’Hervé Bouchard », dans le cadre du colloque *Il était une fois...? Formes, enjeux et détournement du conte contemporain*, organisé par Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 11 octobre 2017, <http://oic.uqam.ca/fr/communications/lexpression-du-grotesque-dans-les-contes-du-saguenay-la-version-tchenssa-dherve>. Consulté le 20 février 2018.

Godin, Louis-Daniel, « Parler en décâliçant », *Liberté*, n° 315, printemps 2017, p. 45-46.

Godin, Louis-Daniel, « Raccrocher le nom au corps : Une fonction de la parole dans Mailloux d’Hervé Bouchard », dans Lucie Bourassa et Laurance Ouellet Tremblay (dir.), « Dossier : Poétiques de la parole. Le parler dans l’écrit », *Voix et images*, vol. 43, n° 1, automne 2017, p. 43-56.

Inkel, Stéphane, *Le paradoxe de l’écrivain : entretien avec Hervé Bouchard*, Taillon, La Peuplade, 2008.

Kemeid, Olivier, « Lecteurs et amis sont invités à y assister. Entretien avec Hervé Bouchard », *Liberté*, n° 277, septembre 2007, p. 79-88.

Langevin, Francis, « La régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont et François Blais », dans Zuzana Malinová (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Présob, Département de langue et littérature de l’Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des lettres de l’Université de Présob, 2010, p. 36-53.

Mavrikakis, Catherine, « Échos lointains d’une langue de l’origine », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : Le roman québécois (2005-2010)*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2011, p. 113-123.

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*, Présob, 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. 201-217.

Ouellet, François (dir.), « Dossier : Vie littéraire et imaginaire du Saguenay–Lac-Saint-Jean », *Nuit blanche*, n° 150, printemps 2018.

Ouellet, François, « Au nom du père et du six », dans François Ouellet (dir.), « Dossier : Vie littéraire et imaginaire du Saguenay–Lac-Saint-Jean », *Nuit blanche*, n° 150, printemps 2018, p. 30-32.

Ouellet Tremblay, Laurance, « *Ça ne finira pas, c'est parti pour l'éternité, fallait que vous le sachiez* » : l'engendrement par la parole chez Hervé Bouchard, Pierre Perrault et Hector de Saint-Denys Garneau, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2016, https://archipel.uqam.ca/view/creators/Ouellet_Tremblay=3ALaurance=3A=3A.html. Consultée le 15 juin 2017.

Ouellet Tremblay, Laurance, « Écrire la parole : Entretien avec Mathieu Arsenault et Hervé Bouchard », dans Lucie Bourassa et Laurance Ouellet Tremblay (dir.), « Dossier : Poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit », *Voix et images*, vol. 43, n° 1, automne 2017, p. 13-21.

Vidal, Jean-Pierre, « De l'empêchement comme muse : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* d'Hervé Bouchard », *Spirale*, n° 258, automne 2016, p. 85-87.

2. Articles de presse sur l'œuvre d'Hervé Bouchard

« Hervé Bouchard », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/auteurs/bouchard.htm>. Consulté le 15 octobre 2016.

« Le faux pas de l'actrice dans sa traîne », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/catalogue/actrice.htm>. Consulté le 15 octobre 2016.

« Le père Sauvage », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/catalogue/sauvage.htm>. Consulté le 15 octobre 2016.

« Parents et amis sont invités à y assister », *Le Quartanier*, <https://www.lequartanier.com/catalogue/parents.htm>. Consulté le 15 octobre 2016.

« Parents et amis sont invités à y assister (2008) », *Théâtre Cri*, <http://theatrecri.ca/theatrographie/parentsamis-2008/>. Consulté le 15 janvier 2016.

Cadieux, Alexandre, « Hervé Bouchard chez les abrasifs », *Le Devoir*, 26 mars 2016, <https://www.ledevoir.com/lire/466605/herve-bouchard-chez-les-abrasifs>. Consulté le 15 octobre 2016.

Coté, Daniel, « Hervé Bouchard : le titre de recrue de l'année », *Le Quotidien*, 14 novembre 2013, <https://www.lequotidien.com/archives/herve-bouchard-le-titre-de-recrue-de-lannee-cf4b168f4c221325bf843d793c4007e2>. Consulté le 15 octobre 2016.

Côté, Daniel, « Une pièce de théâtre devenue livre », *Le Quotidien*, 24 octobre 2014, <https://www.lequotidien.com/archives/une-piece-de-theatre-devenue-livre-b48e28988d4cbc56523d76d8b995eab4>. Consulté le 15 octobre 2016.

Lefebvre, Pierre, « Qui invitera parents et amis ? », *Jeu*, n° 162, 2017, p. 11.

Lépine, Stéphane, « Hervé Bouchard : des histoires à n'en plus finir... », *Paysages avec figures*, 2003, dans « Dossier de presse », *Le Quartanier*, <http://www.lequartanier.com/catalogue/presse/mailloux.htm>. Consulté le 15 septembre 2014.

Marcoux-Chabot, Gabriel, « De la pertinence d'une lecture à grand déploiement », *Le Devoir*, 16 octobre 2014, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/421200/theatre-de-la-pertinence-d-une-lecture-a-grand-dploiement>. Consulté le 15 octobre 2016.

3. Métatextualité

Clain, Maryse, « Une forme de la fiction théorique dans *Anabel* de Julio Cortázar », dans Alain Tassel (dir.), *La métatextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice et publié avec le concours de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Narratologie », n° 3, 2000, p. 29-41.

Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1992, [1982].

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Limoges, Jean-Marc, *Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma*, thèse de doctorat, Littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval, 2008, <http://hdl.handle.net/20.500.11794/19587>. Consultée le 8 avril 2017.

Lepaludier, Laurent (dir.), *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.

Lepaludier, Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002, p. 25-38.

Tassel, Alain, « Avant-propos », dans Alain Tassel (dir.), *La métatextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice et publié avec le concours de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Narratologie », n° 3, 2000, p. 7-12.

Wagner, Frank, « Du métatextuel à la métatextualité », dans Alain Tassel (dir.), *La métatextualité*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice et publié avec le concours de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, coll. « Narratologie », n° 3, 2000, p. 13-28.

4. Théâtralité

Boulanger, Cynthia, *La théâtralité de la prose narrative dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » de Michel Tremblay*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/5040/Boulanger_Cynthia_2011_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Consulté le 25 janvier 2016.

Garcin-Marrou, Flore, « Le drame émancipé », dans « Dossier critique : L'aventure "Poétique" », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, novembre-décembre 2012, <http://www.fabula.org/acta/document7404.php>. Consulté le 15 janvier 2016.

Huglo, Marie-Pascale, « Le théâtre du roman : *La Compagnie des spectres de Lydie Salvayre* », *Le Sens du récit, pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 115-127.

Larue, Anne, « Avant-propos », dans Anne Larue (dir.), *Théâtralité et genres littéraires, Centre de recherche sur la lecture littéraire*, Poitiers, La Licorne, coll. « Hors série », « Colloques », 1995, p. 3-17.

Pavis, Patrice, « Distanciation », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 125-126.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012.

Viswanathan-Delord, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit, du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000.

5. Narratologie

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, [1972].

Nannicini Streitberger, Chiara, *La revanche de la discontinuité, bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », n° 22, 2009.

6. Intratextualité

Anthony, Sarah Marie-Madeleine, *Les figures de la répétition intratextuelle chez Nathalie Sarraute : Leitmotive, clichés, lieux communs, topoï et stéréotypes*, thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Toronto, 2012, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/67251/1/Anthony_Sarah_MM_201211_PhD_thesis.pdf. Consultée le 1^{er} décembre 2017.

7. Littérature et lieu

Dupuis, Gilles, « De quelques romans régionaux... », *Liberté*, vol. 52, n° 4, juin 2011, p. 28-31.

Lapointe, Martine-Emmanuelle et Samuel Mercier (dir.), « Dossier : Territoires imaginaires », *Spirale*, n° 250, automne 2014.

Urbain, Jean-Didier, « Lieux, liens, légendes », dans Aline Brochot et Martin de la Soudière (dir.), « Autour du lieu », *Communications*, n° 87, 2010, p. 99-107.

8. Figures de l'écrivain

Bélanger, David, « En contre-jour : la représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain », dans Francis Langevin et Raphaël Baroni (dir.), « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », *Arborescences*, n° 6, septembre 2016, p. 54-71, <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037504ar/>. Consulté le 15 mai 2018.

Belleau, André, *Le romancier fictif, essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, [1980].

Compagnon, Antoine, cours « Dixième leçon : La disparition élocutoire du poète », *Fabula, la recherche en littérature*, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>. Consulté le 15 mai 2018.

9. Littérature québécoise contemporaine

Cellard, Karine et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2011.

Dion, Robert, France Fortier et Élisabeth Haghebaert, « La dynamique des genres, suite, conclusion », dans Robert Dion, France Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », n° 27, 2001, p. 351-362.

Gauvin, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

10. Autres textes littéraires cités

Diderot, *Paradoxe sur le comédien* suivi de *Lettres sur le théâtre à Madame Riccoboni et à Mademoiselle Jodin*, édition présentée, établie et annotée par Robert Abirached, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

Novarina, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 2010.

Mallarmé, Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

11. Savoirs dans la littérature

Demanze, Laurent, *Les fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015.

Piégay-Gros, Nathalie, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009.

12. Divers

« Jonquière », *Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/ville/Jonqui%C3%A8re/126087>. Consulté le 15 janvier 2018.

« Lazzi, théâtre », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lazzi-theatre/>. Consulté le 31 juillet 2017.

« Les 1 000 premiers noms de famille selon le rang, Québec », *Institut de la statistique Québec*, http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/caracteristiques/noms_famille_1000.htm, Consulté le 15 mai 2018.

« Saint-Jean-Eudes », *Ressources naturelles du Canada*, <http://www4.mcan.gc.ca/recherche-de-noms-de-lieux/unique/EIADR>. Consulté le 15 août 2018.

Gharbi, Farah Aïcha, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4093/Gharbi_FaraA_2010_these.pdf?sequence=2. Consultée le 1^{er} décembre 2015.

Ricardou, Jean (dir.), *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.