

Université de Montréal

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

par

David Beaudin-Gagné

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française
option recherche-crédation

Août 2013

© David Beaudin-Gagné, 2013

Résumé

La première partie du mémoire consiste en un court texte théâtral intitulé *Procès-Verbal*. Il met en scène un récit fragmentaire et explore les idées d'éclatement identitaire, de rupture de la mémoire et de mimétisme. Ces thèmes sont mis en relation avec des mécanismes de répétition, un traitement formel minimaliste et d'abondants silences, représentatifs de l'effacement identitaire des personnages.

La seconde partie du mémoire, intitulée *Filiation(s) rompue(s) : mémoire en pièces et tissus de parole*, porte sur le traitement des thèmes de la mémoire et de l'héritage dans le roman *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard. L'analyse vise à mettre en lumière le lien entre la fragmentation textuelle et la rupture filiale, et s'attarde spécifiquement à la dislocation de la parole, qui témoigne d'une construction identitaire problématique.

Mots-clés : création littéraire, littérature québécoise, théâtre contemporain, roman contemporain, filiation, héritage, Hervé Bouchard

Abstract

The first part of this thesis consists of a short theatrical text entitled *Procès-Verbal*. It features a fragmentary story and explores the ideas of burst identity, broken memory and mimicry. These themes are related with mechanisms of repetition, minimalist formal treatment and abundant silences, representative of the faded identity of the characters.

The second part of the thesis, entitled *Filiation(s) rompue(s) : mémoire en pièces et tissus de parole*, gets into the themes of memory and heritage in Hervé Bouchard's novel *Parents et amis sont invités à y assister*. The analysis aims to highlight the link between textual fragmentation and disrupted legacy. It focuses specifically on the dislocation of speech, indication of a broken identity.

Keywords : creative writing, Quebec literature, contemporary novel, contemporary theatre, filiation, inheritance, Hervé Bouchard

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Remerciements.....	iv
Première partie	
<i>Procès-Verbal</i>	1
Seconde partie	
<i>Filiation(s) rompue(s) : mémoire en pièces et tissus de parole</i>	61
Introduction.....	62
1. Une mise en scène de la rupture :	
Un tissu familial et culturel déchiré.....	64
Une mémoire en pièces.....	73
Une langue et une parole rompues.....	77
2. Une entreprise de rapiécage :	
Un tissu familial fabriqué.....	82
Un passé recomposé.....	85
Une langue ravaudée.....	94
Conclusion.....	97
Bibliographie.....	99

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Catherine Mavrikakis, et ma co-directrice, Martine-Emmanuelle Lapointe, pour leur soutien et leur patience indéfectibles.

Je remercie également le Conseil de Recherches en Sciences Humaines pour son soutien financier.

Première partie

Procès-Verbal

Un enfant, qui porte une cicatrice au visage, le principal d'un orphelinat et un instituteur. Le bureau du principal.

PRINCIPAL. La fugue n'est pas une solution. Surtout à ton âge. Tes parents doivent te chercher partout. Quel est ton nom ?

Silence.

L'INSTITUTEUR. Tu dois avoir un nom. Tout le monde a un nom. *Silence.* Même sans papiers. Sans famille.

Silence.

PRINCIPAL. D'où viens-tu ? Où habites-tu ?

Silence.

Le principal s'approche de l'enfant. Se penche à sa hauteur. Lui fait face.

PRINCIPAL. Quel est ton nom ? François ? Vincent ? Philippe ?

L'ENFANT. François ? Vincent ? Philippe ?

PRINCIPAL. Que dis-tu ?

L'ENFANT, *l'imitant.* Que dis-tu ?

Le principal se redresse.

Silence.

PRINCIPAL. Ne te moque pas.

Court silence.

L'ENFANT, *sur le même ton.* Ne te moque pas.

PRINCIPAL. Tends la main.

L'enfant tend sa main.

Le principal frappe.

PRINCIPAL, *élevant la voix*. Quel est ton nom ?

L'ENFANT, *hurlant*. François ! Vincent ! Philippe !

La cour d'école. L'enfant se tient près de deux écoliers plus vieux. Il les observe. Les écoliers se retournent et l'abordent.

ÉCOLIER 1. Nous te voyons.

ÉCOLIER 2. Toujours à nous suivre.

ÉCOLIER 1. À nous épier.

Les écoliers le dévisagent avec fascination.

ÉCOLIER 2. Qu'est-il arrivé à ton visage ?

ÉCOLIER 1. Un accident ? Une correction ?

Bref silence.

ÉCOLIER 2. Une malformation.

ÉCOLIER 1. Sans doute.

Les écoliers continuent de le dévisager.

ÉCOLIER 2. Tu ne nous ressembles pas.

ÉCOLIER 1. Tu ne ressembles à personne.

Silence.

ÉCOLIER 2. Il ne veut pas répondre.

ÉCOLIER 1. Il ne comprend pas. Il ne se souvient pas.

Silence.

ÉCOLIER 1. Ou alors il se moque de nous.

ÉCOLIER 2. Tu as raison.

Ils sortent.

Une salle de classe. Le garçon fixe le sol. Sa main est posée à plat sur le pupitre. Les coups ponctuent les phrases de l'instituteur.

L'INSTITUTEUR. Le plagiat est une faute grave.

Silence.

L'INSTITUTEUR. Nous n'avons qu'une réponse.

Il frappe la main.

L'INSTITUTEUR. Pour le vol.

Il frappe.

L'INSTITUTEUR. Le mensonge.

Il frappe.

L'INSTITUTEUR. La tricherie.

Il frappe.

Silence.

L'enfant retire sa main et la tient contre son ventre.

L'INSTITUTEUR. Vous copierez cent fois les mots « Le plagiat est une faute grave. »
Silence. C'est la seule façon pour vous d'apprendre.

L'enfant ne répond pas.

L'INSTITUTEUR. Tendez la main.

L'enfant ne réagit pas.

L'INSTITUTEUR, *plus fort.* Tendez la main !

L'enfant tend à nouveau le revers de sa main en tremblant. L'instituteur la retourne et y dépose un crayon. L'enfant s'assoit et commence à écrire.

Le dortoir de l'orphelinat. L'enfant, les écoliers. Ils dorment dans un lit superposé, à trois étages, dans une position identique.

ÉCOLIER 1. Où sont tes parents ?

ÉCOLIER 2. Ils sont morts ?

ÉCOLIER 1. Ils t'ont abandonné ?

Silence.

ÉCOLIER 2. Probablement.

Silence.

ÉCOLIER 1. Tu ne leur ressemblais pas.

ÉCOLIER 2. Ils t'ont oublié.

ÉCOLIER 1. C'est naturel.

ÉCOLIER 2. Inévitable.

Silence.

ÉCOLIER 2. Tu ne réponds pas parce que tu es fâché. *Silence.* Mais tu n'aurais pas dû tricher.

ÉCOLIER 1. Nous avons dû te dénoncer.

ÉCOLIERS, *récitant.* C'est une faute grave.

Silence.

ÉCOLIER 2. Et puis tu l'as mérité. Tu n'apprends rien.

ÉCOLIER 1. Tu oublies tout.

ÉCOLIER 2. Les dates. Les noms.

Silence.

ÉCOLIER 1. Même le tien.

La salle de classe. L'instituteur est debout, face à l'enfant, qui tient sa main droite au creux du ventre, comme un animal blessé.

L'INSTITUTEUR. Debout ! Tenez-vous droit !

L'enfant se lève. Il se tient droit.

L'INSTITUTEUR. Vous avez mal orthographié « plagiat ». Cent fois, vous avez répété cette erreur sans la voir. Tendez la main.

Il frappe. Une fois. Deux fois. Trois fois.

L'INSTITUTEUR. Prenez un crayon ! Recommencez !

L'enfant prend le crayon. Il recommence.

L'INSTITUTEUR. Votre main tremble. C'est illisible. Maîtrisez-la. Contrôlez-la.

L'instituteur sort. L'enfant tient le crayon à deux mains. Il écrit.

La cour d'école. Les jumeaux debout près de l'enfant. Lui recroquevillé à leurs pieds.

Écolier 1 s'approche et lui touche d'épaule.

ÉCOLIER 1. Touché. *Silence.* Tu es mort.

L'enfant ne réagit pas.

ÉCOLIER 2, *plus fort.* Tu es le mort. *Silence.* C'est ton tour.

Il ne réagit toujours pas.

ÉCOLIER 1. L'idiot.

ÉCOLIER 2. Il ne joue pas.

ÉCOLIER 1. Il fait le mort.

ÉCOLIER 2. Tu crois ?

Écolier 2 le frappe. L'enfant reste immobile.

ÉCOLIER 2. Tu as raison.

ÉCOLIER 1. Il joue bien.

Écolier 1 frappe à son tour.

L'enfant ne bronche pas.

Silence.

ÉCOLIER 1. Il voudrait bien qu'on l'oublie.

ÉCOLIER 2. Il se cache. Il veut partir.

ÉCOLIER 1. Disparaître.

ÉCOLIER 2. Il a raison. *Silence.* Il devrait.

Les écoliers le frappent d'un même mouvement.

Silence.

ÉCOLIER 1. Tu n'es rien.

ÉCOLIER 2. Une ombre.

ÉCOLIER 1. Une erreur.

ÉCOLIER 2. Efface-toi.

La cloche sonne. Ils ne le quittent pas des yeux.

ÉCOLIER 1. Tu parlais à quelqu'un ?

ÉCOLIER 2. Je ne crois pas.

ÉCOLIER 1. Je ne vois personne.

ÉCOLIER 2. Moi non plus.

ÉCOLIER 1. Allons-nous en.

Ils sortent.

L'enfant ne bouge pas.

Le bureau du principal. En pleine nuit. Le principal debout derrière son bureau. L'instituteur devant lui.

PRINCIPAL. Ça ne devait pas arriver.

INSTITUTEUR. Je ne comprends pas.

PRINCIPAL. Une clôture neuve.

INSTITUTEUR. En parfait état.

PRINCIPAL. Trop haute pour un enfant.

INSTITUTEUR. Pas de brèche.

PRINCIPAL. Infranchissable.

Silence.

INSTITUTEUR. Appeler la police ?

PRINCIPAL. Impensable.

INSTITUTEUR. À cause de l'enquête.

PRINCIPAL. À cause du blâme.

Silence.

PRINCIPAL. De toute façon, qui était cet enfant ?

INSTITUTEUR. Personne ne sait.

PRINCIPAL. Voilà.

INSTITUTEUR. Voilà ?

DIRECTEUR. Pas de registre, aucun papier, aucun document.

INSTITUTEUR. Aucune preuve.

DIRECTEUR. Comme s'il n'était jamais venu.

INSTITUTEUR. Comme s'il n'existait pas.

Guerre. La conscription. Un officier, une liste de noms à la main. Les jeunes conscrits en file.

OFFICIER. Thomas.

UN GARÇON. Ici.

OFFICIER. Thommy.

UN GARÇON. Là.

OFFICIER. Tom.

Silence.

OFFICIER Tom ?

Silence.

Il lève la tête.

OFFICIER. Personne ?

Silence.

OFFICIER. Où est-il ?

GARÇONS, *d'une voix.* On ne sait pas.

Il les dévisage un à un.

OFFICIER. La liste est la liste.

Silence.

OFFICIER. Une liste ne ment pas.

Silence.

Il désigne un jeune homme qui porte une cicatrice au visage.

OFFICIER. On t'a nommé ?

Il ne répond pas.

OFFICIER. Tu as des papiers ?

Silence.

OFFICIER. Tu seras Tom.

Il raie le nom.

Entraînement. Des soldats alignés. Frappant un ennemi imaginaire. Le soldat à la cicatrice nettement visible dans un coin, infirme, trop lent. Un officier se tient en retrait.

OFFICIER. L'ennemi est là.

Ils frappent le vide devant eux.

OFFICIER. Il a mille visages.

Ils frappent.

OFFICIER. Mille voix.

Ils frappent.

OFFICIER. Mille formes.

Ils frappent.

OFFICIER. Vous n'êtes pas comme lui.

Ils frappent.

OFFICIER. Ici je ne vois qu'un visage.

Ils frappent.

OFFICIER. Et je n'entends qu'une voix.

Ils frappent.

OFFICIER. Un soldat n'a qu'une parole.

Ils frappent.

OFFICIER. La trahison. Le doute. La peur. *Silence.* Vous ne connaissez pas ces mots.

Ils frappent.

OFFICIER. Un soldat est homme de peu de mots.

Ils frappent.

OFFICIER. Donnez-moi votre parole.

SOLDATS, à *l'unisson*, *fort*. Vous l'avez.

Soldats à l'affût, armés. Combattant des ennemis invisibles.

SOLDAT 1. Où sont-ils ?

SOLDAT 2. Pas très loin.

SOLDAT 3. Je ne vois rien.

SOLDAT 1. Moi non plus.

SOLDAT 2, *pointant du doigt*. Là-bas !

Ils tirent.

Silence.

Échos de leurs propres tirs.

SOLDAT 3. Ils sont partis ?

SOLDAT 2. Je crois.

SOLDAT 1. Rien n'est sûr.

Ils tirent au hasard.

Silence.

Échos.

SOLDAT 3. Il n'y avait personne.

SOLDAT 2. Tais-toi. *Silence*. Ils sont tout près.

SOLDAT 1. À l'écoute.

Ils se déplacent, aux aguets.

Soldat 3 sursaute.

SOLDATS 2 et 3, *d'une voix*. Je les vois.

SOLDAT 1. Où ça ?

Bref silence.

SOLDATS, à l'unisson. Là !

Ils tirent dans trois directions opposées.

La frontière. Trois soldats patrouillent le long d'une ligne imaginaire. Soldat 2 tente de déchiffrer une carte.

SOLDAT 1. Je ne vois pas la moindre frontière. *Silence.* Je ne vois rien du tout. Toutes les collines se ressemblent. *Silence.* Tout est pareil.

SOLDAT 2, *déchiffrant la carte.* Tu parles trop. *Silence.* Nous y sommes.

Ils examinent les parages.

SOLDAT 3. Ça ne me dit rien.

Ils se retournent.

SOLDAT 1. Il ne sait pas lire. *Silence.* Il s'est encore trompé.

SOLDAT 2, *lisant la carte.* Vous êtes dessus !

Ils regardent partout.

SOLDAT 3. Ni mur.

SOLDAT 1. Ni clôture.

Bref silence.

SOLDAT 3. Pas la moindre trace.

Deux paysans entrent côté cour.

Les soldats les mettent en joue.

SOLDAT 2. Qui va là ?

Les paysans s'arrêtent. Un paysan entre innocemment côté jardin.

SOLDATS. Fuyard !

Ils l'abattent.

Soir. Les trois soldats, mal à l'aise. Les corps de soldats alliés à leurs pieds. Long silence.

SOLDAT 1. C'est ta faute.

SOLDAT 2. Quoi ?

SOLDAT 1. Tu as dit : tirez.

SOLDAT 2. Je n'ai pas dit ça.

SOLDAT 3. J'ai cru que c'était toi.

SOLDAT 2. Non. *Silence.* Je n'ai rien dit du tout.

Bref silence.

SOLDAT 1. Je n'ai pas rêvé.

SOLDAT 3. Moi non plus.

Silence.

SOLDAT 1. Tu as bien dit : feu.

SOLDAT 3. C'est vrai. Je m'en souviens.

SOLDAT 2. Peu importe. *Silence.* Ils sont morts ?

Soldat 1 touche un des corps du bout du pied.

SOLDAT 1. Morts. *Silence.* Bien morts.

Silence.

SOLDAT 2. Et maintenant ?

Long silence.

Ils fixent toujours les corps.

SOLDAT 1. Nous ne sommes pas ici.

SOLDAT 3. Nous n'avons rien vu.

Bref silence.

SOLDAT 2. Disparaissons.

Ils sortent.

Nuit. Un bivouac. Les trois soldats, debout, se tiennent mutuellement en joue.

SOLDAT 1. Vous devriez dormir.

Ils brandissent leurs armes.

SOLDAT 2, *tremblant*. Vous cherchiez à fuir ?

Bref silence.

SOLDAT 3. En pleine nuit.

SOLDAT 2. Sans un mot.

Bref silence.

SOLDAT 1. Comme des lâches.

Ils sont de plus en plus nerveux.

SOLDATS 2 et 3, *plaintif*. Lâchez vos armes !

Ils ne bougent pas.

SOLDAT 1. Rendez-vous.

SOLDAT 3. C'est la règle.

Silence.

SOLDAT 2, *s'énervant*. Je ne joue pas !

Ils ne bougent pas.

SOLDAT 1, *implorant*. Obéissez.

Bref silence.

SOLDAT 3, *implorant*. Un ordre est un ordre.

Personne ne bouge.

SOLDAT 1, *bégayant*. Je compte jusqu'à trois.

Silence.

SOLDAT 1. Un !

Bref silence.

SOLDAT 2. Deux !

Bref silence.

SOLDAT 3. Trois !

Ils tirent.

Ils tombent.

Un camp de détention militaire. Le directeur du camp en uniforme d'officier. Des détenus alignés, jeunes blessés de guerre, portant tous une large cicatrice au visage.

DIRECTEUR. Tout le monde a un nom. Vous avez tous un nom. Malgré l'absence de preuves. Et l'un d'entre vous est Tom.

D'un même mouvement, les détenus échangent un regard.

DIRECTEUR. Nous avons fouillé toute la région. Interrogé tout le monde.

GARDIEN. Vérifié les identités.

DIRECTEUR. Tom est parmi vous. Il ne peut être ailleurs.

GARDIEN. Qu'il s'avance.

Personne ne bouge.

DIRECTEUR. Tant pis.

Il sort.

Une pièce sombre. Deux gardiens en uniformes militaires. Les mêmes détenus assis côte-à-côte, menottés les uns aux autres, aux poignets et aux chevilles. Les mouvements de l'un entraînent ceux des deux autres.

Les gardiens s'avancent. Les dévisagent un à un.

GARDIEN 1. Un traître. *Silence.* Un espion. *Silence.* Disparu sans un mot.

GARDIEN 2. Une cicatrice au visage. Un signe qui ne se cache pas.

GARDIEN 1. Qui ne s'oublie pas.

Les détenus échangent un regard.

Silence.

GARDIEN 1. Le silence n'est pas un refuge. Le silence n'a jamais sauvé personne.

GARDIEN 2. Le mensonge non plus.

DÉTENUS, *à l'unisson.* Je suis innocent !

GARDIEN 1. C'est toujours la même histoire. « Je suis innocent ! » J'ai entendu cette phrase mille fois.

DÉTENUS. C'est la vérité !

GARDIEN 2. La vérité n'est pas une parole. La vérité est un cri.

Ils frappent. Les détenus poussent un cri.

GARDIEN 1. Qui est Tom ?

DÉTENUS, *se désignant mutuellement.* C'est lui !

Les gardiens échangent un regard.

GARDIEN 1. Ils n'ont pas compris.

GARDIEN 2. Répétons.

Ils frappent.

Une cellule. Les trois détenus.

DÉTENU 1. Qui est Tom ?

DÉTENU 2. Je ne sais pas.

DÉTENU 3. C'est toi ?

DÉTENU 2. Bien sûr que non.

DÉTENU 1. Peut-être qu'il n'existe pas.

DÉTENU 2. Qu'il est mort.

DÉTENU 3. Voilà.

Silence.

DÉTENU 1. Après tout, ce n'est qu'un nom.

DÉTENU 2. Un mot.

DÉTENU 3. Rien d'autre.

Silence.

Une voix s'élève dans les coulisses, côté cour.

VOIX 1, à voix basse. Je suis Tom.

Silence.

DÉTENU 1. Qui a dit ça ?

DÉTENU 2. Je ne sais pas.

DÉTENU 1. J'ai cru que c'était toi.

DÉTENU 2. Non.

Silence.

VOIX 1, plus fort. C'est moi.

DÉTENU 1. Qui est là ?

VOIX 1. Je l'ai dit. *Silence.* Tom.

Silence.

DÉTENU 1. Il se moque de nous.

DÉTENU 2. Tu crois ?

VOIX 1. Pas du tout.

Silence.

Une seconde voix s'élève, côté jardin.

VOIX 2. Il ment. *Silence.* Je suis Tom.

Silence.

DÉTENU 1. Je ne comprends pas.

VOIX 2. C'est moi. *Silence.* C'est Tom. *Silence.* Je m'appelle Tom.

VOIX 1. Tais-toi. *Silence.* Tom est ici.

VOIX 2. Non, il est là.

Le nom de « Tom » se répète en échos, à différentes intensités, sur différents tons.

Silence.

VOIX 4, *côté cour, moins fort.* Ignorez-les. *Silence.* Ils répètent n'importe quoi. *Silence.* Ils sont plusieurs ainsi. *Silence.* Fous.

DÉTENUS, *effrayé.* Aidez-nous !

VOIX 4. Il n'y a qu'une issue : avouez. Admettez tout, répétez leurs moindres mots. Jouez leur jeu. Soyez convainçants.

Long silence.

DÉTENU 1. Nous jouerons le jeu.

La cour du camp. Exercice. Des détenus, tous atrophiés, défigurés, infirmes ou manchots, tournent en rond, coordonnés, liés par les chevilles et les poignets.

Un détenu trébuche et entraîne ses voisins dans sa chute.

GARDIEN 1. Debout !

GARDIEN 2. Ne l'aidez pas.

GARDIEN 1. Frappez-le plutôt ! Il vous abandonne !

Ils le frappent. La ronde se poursuit.

GARDIEN 1. Le silence est une injure. *Silence.* Une attaque.

GARDIEN 2. Une trahison.

Silence.

GARDIEN 1. Vous connaissez notre réponse.

Bref silence.

GARDIEN 2. Elle n'a pas changé.

Ils frappent.

Un détenu s'effondre.

Ses codétenus le frappent à leur tour.

Il ne se relève pas.

Les détenus dans leur cellule.

DÉTENU 1. Ça ne peut pas continuer.

DÉTENU 2. Nous n'en pouvons plus.

DÉTENU 3. Ils ne veulent pas nous croire.

DÉTENU 1. Nous jouons le jeu, pourtant.

DÉTENU 2. Il a dit : celui qui dénoncera Tom sera épargné, récompensé.

LES DÉTENUS, *d'une même voix*. J'ai dit que c'était moi.

DÉTENU 1. Il ne m'a pas cru.

DÉTENU 3. Moi non plus.

Silence.

Le son des exécutions leur parvient depuis la cour du camp.

VOIX. En position !

Échos.

VOIX. Chargez !

Échos.

VOIX. Feu !

Coups de feu.

Échos.

Cour du camp. Travaux forcés. Des détenus exténués se succèdent, portant chacun le corps mort d'un autre détenu. Les gardiens en retrait.

GARDIEN 1. Plus vite !

GARDIEN 2. C'est interminable !

Un détenu s'effondre.

GARDIEN 1. Lui aussi !

GARDIEN 2. Qu'il disparaisse !

Deux nouveaux détenus, aussi exténués, entrent pour emmener les deux corps. Les deux nouveaux venus s'effondrent à leur tour.

GARDIEN 1. Ça ne finira jamais !

GARDIEN 2. Hors de ma vue !

Quatre autres détenus entrent et emmènent les corps.

Pièce sombre. Le directeur et les gardiens. Les trois détenus enchaînés et pendus par les poignets et les chevilles, à la manière de marionnettes. Le directeur fait les cent pas.

DIRECTEUR. Je ne comprends pas. *Se tournant vers eux.* Ils ont résisté ?

GARDIEN 1. Oui.

DIRECTEUR. Leur état ?

GARDIEN 2. Morts ou presque.

DIRECTEUR. Déjà ?

GARDIEN 1. Oui.

DIRECTEUR. Ils ont pu parler ?

GARDIEN 2. Oui.

DIRECTEUR. Qui est Tom ?

Silence.

GARDIEN 1. On ne sait pas.

Silence.

DIRECTEUR. Ils ont avoué ?

GARDIEN 1. Oui.

DIRECTEUR. Mais vous ne savez pas.

Silence.

GARDIEN 2. Non.

Silence.

DIRECTEUR 1. Ils se moquent de vous.

Bref silence.

GARDIEN 2. On ne croit pas.

Bref silence.

GARDIEN 1. Ils ont juré.

GARDIEN 2. Supplié.

DIRECTEUR. Leur parole ne vaut rien. *Silence.* Menacez-les.

GARDIEN 1. Nous l'avons fait.

DIRECTEUR. Recommencez !

GARDIEN 2. C'est sans effet !

Silence.

DIRECTEUR. Qu'ils sortent.

La cour du camp. Peloton d'exécution. Les trois détenus ont les yeux bandés. Le directeur, les gardiens et trois soldats armés de fusils.

DIRECTEUR. Un mot peut vous sauver. *Silence.* Un simple aveu.

GARDIEN 1. Ce n'est rien.

GARDIEN 2. Presque rien.

Les détenus bafouillent de manière incohérente.

Silence.

Le directeur se retourne.

DIRECTEUR, *aux soldats.* Prêts ?

DÉTENUS, *d'une voix.* Oui.

DIRECTEUR. Silence !

Il s'éloigne.

DIRECTEUR, *aux soldats.* En avant !

Les soldats s'avancent.

DÉTENUS. En position !

DIRECTEUR. Silence ! *Aux soldats.* En position !

Ils se positionnent.

DIRECTEUR. Chargez !

Ils chargent les armes.

DIRECTEUR ET DÉTENUS, *d'une voix.* En joue !

Ils les mettent en joue.

DIRECTEUR ET DÉTENUS, *d'une voix.* Feu !

Noir.

Plein jour. Tribunal d'après-guerre. Des soldats, des gardiens alignés, menottés. Les juges brandissent leur marteau à la manière d'une arme.

JUGE 1. La procédure commence à peine. *Silence*. La justice n'est pas une lutte comme les autres. *Silence*. Nous étudierons tout. Les rapports. Les archives. *Silence*. Le moindre détail.

DES SOLDATS, DES GARDIENS, *d'une voix*. Je suis innocent !

Violent coup de marteau. Juge 2 brandit un document.

JUGE 2. La liste des accusations est longue. *Lisant*. Les massacres.

DES SOLDATS, DES GARDIENS, *d'une voix*. Des rumeurs !

JUGE. Le pillage.

DES SOLDATS, DES GARDIENS, *d'une voix*. Des ouï-dire !

JUGE. La torture.

DES SOLDATS, DES GARDIENS, *d'une voix*. Des ragots !

JUGE. Silence !

Coup de marteau.

Bureau. Un commissaire et ses adjoints. Deux ex-détenus, blessés, défigurés, qui n'ont plus toute leur tête.

COMMISSAIRE. Nous voulons des traces. *Silence.* Des faits. Quelque chose de tangible.

Ils ne répondent pas. Les adjoints jettent un coup d'œil à leurs notes.

ADJOINT 1. Ces hommes. *Lisant.* Ces gardiens.

ADJOINT 2, *citant.* Tortionnaires.

ADJOINT 1, *citant.* Bourreaux.

COMMISSAIRE. Décrivez-les.

Les ex-détenus échangent un regard hésitant.

ADJOINT 1. Un tatouage ?

ADJOINT 2. Une cicatrice ?

COMMISSAIRE. N'importe quoi.

ADJOINT 1. Même une vétille.

COMMISSAIRE. Tout peut aider.

Silence.

Ex-détenu 1 pointe adjoint 2 du doigt.

EX-DÉTENU 1. L'un d'eux vous ressemblait.

Les adjoints se tournent vers l'adjoint.

COMMISSAIRE, *aux adjoints.* Notez.

Ex-détenu 2 désigne adjoint 1.

EX-DÉTENU 2. Non, à lui.

Le commissaire et les adjoints échangent un regard.

COMMISSAIRE. Vraiment ?

EX-DÉTENUS, *d'une voix*. Oui !

Les adjoints notent.

COMMISSAIRE. Son nom ?

Silence.

Les ex-détenus réfléchissent.

EX-DÉTENU 1. J'ai oublié.

Silence.

EX-DÉTENU 2. Il ne l'a pas dit.

Ils réfléchissent.

EX-DÉTENU 1, *levant la tête*. Tom !

COMMISSAIRE. Tom ?

EX-DÉTENU 2. C'est vrai. Tom.

EX-DÉTENU 1. C'est le nom.

EX-DÉTENU 2. C'est lui.

Les adjoints notent.

Bureau. L'inspecteur et ses adjoints, les deux ex-détenus. Des ex-soldats et des ex-gardiens entrent et sortent en une lente procession.

COMMISSAIRE. Regardez bien.

ADJOINT 1. Chacun d'eux.

ADJOINT 2. Souvenez-vous. *Silence.* Est-il ici ?

Les deux ex-détenus pointent immédiatement le soldat qui se trouve devant eux.

EX-DÉTENUS, *d'une voix.* Lui !

COMMISSAIRE. Qu'il s'avance.

La procession s'interrompt. Le détenu s'avance.

INSPECTEUR. C'est bien lui ?

EX-DÉTENUS, *d'une voix.* Oui !

Bref silence.

ADJOINT 1. Pas de doute ?

Les ex-détenus échangent un regard hésitant.

Bref silence.

COMMISSAIRE. Qu'il sorte.

Le soldat repart. La procession continue.

COMMISSAIRE. Regardez bien.

ADJOINT 1. Regardez mieux.

ADJOINT 2. Réfléchissez.

Les deux ex-détenus pointent immédiatement deux hommes différents.

EX-DÉTENUS, *à l'unisson.* C'est lui.

Asile psychiatrique. De jeunes patients, anciens criminels de guerre, sont attachés et miment la folie.

INFIRMIER 1. Sous-hommes.

Il frappe.

INFIRMIER 2. Moins que rien.

Ils frappent.

INFIRMIER 1. Meurtriers.

Ils frappent.

PATIENT 2, *suppliant*. Qui êtes-vous ?

Ils frappent.

PATIENT 1, *suppliant*. Où sommes-nous ?

Ils frappent. Les patients font mine de s'évanouir.

INFIRMIER 2. Nous n'avons qu'un remède.

Ils frappent.

INFIRMIER 1. Pour les acteurs.

Ils frappent.

INFIRMIER 2. Les simulateurs.

Ils frappent.

INFIRMIER 1. Les lâches.

Ils frappent. Les patients n'en peuvent plus. Ils se tordent. Ils crient.

PATIENT 3. Une embuscade !

PATIENT 2. Fuyez !

Ils s'évanouissent pour de bon.

Une chambre de l'asile. Trois lits côte-à-côte, trois patients entassés sur chaque lit individuel. Patients 1 à 3 sur le lit central. Patient 4 recroquevillé par terre, entre deux lits. Une cicatrice sur le visage.

PATIENT 1. Comment savent-ils ? Vous avez parlé ?

PATIENT 2. À qui ?

PATIENT 1. Peu importe.

PATIENT 3. Je n'ai rien dit.

PATIENT 1. Pas un mot ?

PATIENT 2. Pas un souffle.

PATIENT 1. Rien de rien ?

PATIENT 3. Non !

Silence.

PATIENT 2. Peut-être qu'ils ne savent pas.

PATIENT 3. Qu'ils font semblant.

Silence.

Ils se lèvent en douce et jettent un coup d'œil au bout du couloir.

PATIENT 1. Personne ?

PATIENT 2. Non.

Bref silence.

Patient 3 désigne patient 4.

PATIENT 3. Et lui ?

Silence.

PATIENT 1, à patient 4. Ils sont partis.

PATIENT 2. Lève-toi. Tu peux parler.

Il ne bouge pas. Il ne répond pas.

PATIENT 2. Il se méfie.

PATIENT 1. Même de nous.

PATIENT 3. Tant pis. Laissons-le.

PATIENT 2. Qu'il reste ici.

Ils sortent.

Le hall de l'asile, en pleine nuit. Les médecins, les infirmiers, qui tiennent les trois patients par le collet.

MÉDECIN 1. C'est la troisième fois. *Silence.* Surveillez-les.

MÉDECIN 2. Maîtrisez-les.

Bref silence. Les infirmiers fixent le sol.

INFIRMIER 1. Ils sont trop rusés.

Les médecins s'impatientent.

MÉDECIN 2. Regardez-les !

MÉDECIN 1. Des aliénés.

MÉDECIN 2. Sans cervelle.

MÉDECIN 1. Pires que morts.

PATIENTS, *marmonnant.* Pires que morts.

INFIRMIERS, *à l'unisson.* Silence !

Ils leur assènent un coup de pied.

MÉDECIN 1. Ramenez-les !

MÉDECIN 2. Et ne les frappez plus.

Ils sortent.

Une salle capitonnée. Les patients en camisole de force.

INFIRMIER 1. Pleurez. Criez comme vous voudrez.

INFIRMIER 2. Ils ne viendront pas.

INFIRMIER 1. Personne ne viendra.

Ils pleurent. Ils crient.

INFIRMIER 1. À nos yeux vous êtes tous les mêmes.

INFIRMIER 2. Des criminels.

INFIRMIER 1. Des monstres.

Bref silence.

INFIRMIER 2. Malades ou non.

Ils font mine de les frapper, mais interrompent leur geste à temps.

Les patients poussent un cri de douleur.

Les infirmiers éclatent de rire.

INFIRMIER 1. Regardez-les.

Bref silence.

INFIRMIER 2. Inutile de les toucher.

Ils recommencent. Nouveaux cris.

Tribunal. Les trois médecins dans le box des témoins.

MÉDECIN 1. Nous avons fait l'impossible. *Silence.* Mille examens. Mille traitements.

Bref silence.

MÉDECIN 2. Tous les rapports coïncident. *Silence.* La démence.

MÉDECIN 3. La psychose.

MÉDECIN 1. L'amnésie.

JUGE. Vraiment ?

MÉDECIN 3. Ils oublient tout.

MÉDECIN 2. Les dates, les jours.

MÉDECIN 1. Jusqu'à leurs noms.

Bref silence.

JUGE. Un remède ?

MÉDECIN 1. Rien.

MÉDECIN 1. Ils sont perdus.

MÉDECIN 2. Reclus.

MÉDECIN 3. Emmurés en eux-mêmes.

Silence.

JUGE. Qu'ils y restent.

Coup de marteau.

Salle d'interrogatoire¹. Le commissaire et ses adjoints. D'autres criminels de guerre, plus âgés, assis en face d'eux. Les fonctionnaires derrière, qui brandissent des magnétophones à la manière de pistolets.

COMMISSAIRE, *aux accusés*. Nous nous sommes renseignés. Nous avons fouillé partout. *Silence*. Scruté les dossiers. *Silence*. La paperasse.

Bref silence.

ADJOINT 1. Vous n'existez pas.

Ils observent les accusés.

COMMISSAIRE. Qui êtes-vous ?

Ils ne répondent pas.

COMMISSAIRE. Les témoins nous ont donné un nom.

ADJOINT 1, *précisant*. Un prénom.

Adjoint 2 jette un coup d'œil à ses notes.

ADJOINT 2, *citant*. Tom.

Les accusés échangent un regard.

COMMISSAIRE. Qui est-ce ?

Ils ne disent rien.

COMMISSAIRE. Ils ne savent pas.

ADJOINT 1. Bien sûr.

ADJOINT 2. Ils ne savent rien.

Silence.

Ils jettent les dossiers sur la table.

ADJOINT 1. Qui donnait les ordres ?

¹ Des avis de recherche sur un mur, le mot TOM visible partout. Un miroir destiné à l'observation

Ils ne répondent pas. Les adjoints frappent la table.

ADJOINT 1, *plus fort*. Qui dirigeait ?

Accusé 1 désigne accusé 2, qui désigne accusé 3, qui désigne accusé 1.

Le commissaire et les adjoints échangent un regard.

Silence.

ADJOINT 1, à *accusé 2*. C'est toi, n'est-ce pas ?

ACCUSÉ 1. Oui !

COMMISSAIRE, *levant la main*. Laisse-le parler.

ACCUSÉ 3. Il ment.

COMMISSAIRE, *plus fort*. Ne réponds pas pour eux !

Long silence.

Le commissaire soupire.

COMMISSAIRE. Vous allez devoir l'écrire.

Les adjoints leur jettent une poignée de crayons.

ADJOINT 1. Votre rôle.

ADJOINT 2. Vos crimes.

COMMISSAIRE. Le moindre geste.

Bref silence.

ADJOINT 1. Tous comptent.

Ils sortent.

Cellule. Les trois accusés assis l'un derrière l'autre, utilisant le dos du précédent pour écrire, à la manière d'une chaîne humaine.

ACCUSÉ 1, lisant par-dessus l'épaule d'accusé 2. Je ne trouve pas les mots.

Ils continuent d'écrire.

ACCUSÉ 2. Ces choses-là ne se disent pas. *Silence.* Ne s'écrivent pas.

Ils continuent d'écrire.

ACCUSÉ 2, lisant par-dessus l'épaule d'accusé 3. Tu déformes tout. Je n'ai jamais dit ça.

ACCUSÉ 3. Ne me lis pas.

Silence.

ACCUSÉ 1. Je cherche un mot.

Accusé 2 lit par-dessus l'épaule d'accusé 3.

ACCUSÉ 2. Et tu ne sais pas écrire.

ACCUSÉ 3. Ne me dis rien.

ACCUSÉ 2. C'est indéchiffrable.

Silence.

ACCUSÉ 1. Le mot ne vient pas.

Il réfléchit. Puis hausse les épaules.

ACCUSÉ 1. Peut-être qu'il n'existe pas.

Ils continuent d'écrire.

Salle d'interrogatoire. Le commissaire, les adjoints, les trois accusés. Le commissaire brandit une pile de feuilles.

COMMISSAIRE. Vous devez être fous.

Les adjoints survolent les témoignages.

ADJOINT 1. Vos versions sont identiques.

Bref silence.

ADJOINT 2. Chaque ligne.

ADJOINT 1. Chaque mot.

ADJOINT 2. Les erreurs.

COMMISSAIRE. La moindre virgule.

Silence.

Le commissaire leur jette les feuilles, qui s'envolent dans tous les sens.

ACCUSÉ 1, *haussant les épaules*. Nous ne sommes pas des hommes de lettres.

Cellule. Accusés. Trois avocats, debout, le nez dans leurs dossiers.

AVOCAT 1. Une affaire de routine. *Silence.* Nous avons l'habitude.

AVOCAT 2. Ils n'ont rien contre vous.

Ils tournent les pages.

AVOCAT 3. Des rumeurs.

AVOCAT 2. Des échos.

Bref silence.

AVOCAT 2. Que des mots. *Silence.* Du vent.

Ils lèvent la tête.

AVOCAT 2. Nous sommes désormais vos voix.

AVOCAT 3. Ne dites plus rien. Ne parlez à personne.

Bref silence.

AVOCAT 3. Le silence est la meilleure arme.

Ils referment les dossiers.

AVOCAT 2. Il faut nous croire.

Ils s'éloignent.

AVOCAT 3. Nous sommes des hommes de parole.

Tribunal. Le juge, les procureurs. Les avocats se tiennent devant les accusés.

PROCUREUR 1. Nous avons cherché partout.

PROCUREUR 2. Les listes. Les registres.

JUGE. Des résultats ?

PROCUREUR 3. Des Tom, par dizaines.

PROCUREUR 1. Tous en règle.

PROCUREUR 2. Irréprochables.

Les procureurs s'avancent.

PROCUREUR 3, *désignant les accusés*. Le coupable est parmi eux.

PROCUREUR 1. Il ne peut être ailleurs.

PROCUREUR 2, *aux accusés*. Qu'il parle !

AVOCAT 1, *se levant*. Reformulez.

AVOCAT 2. Ils n'ont pas compris.

ACCUSÉ 1, *désignant accusé 2*. C'est lui !

Avocat 2 se place devant lui.

AVOCAT 2, *se levant*. Il ne voulait pas dire ça.

ACCUSÉ 2, *à accusé 1*. menteur !

AVOCAT 1, *se levant*. C'est un malentendu.

ACCUSÉ 3, *à accusé 2*. Mouchard !

AVOCAT 3, *se levant*. Une simple erreur.

Les accusés s'empoignent. Les avocats tentent de les dissimuler.

JUGE, *fort*. Qu'ils sortent !

Cellule. Les trois accusés, menottés aux poignets et aux chevilles. Un jeune policier, menotté à eux, les dirige.

POLICIER. Avancez !

ACCUSÉ 1. On ne voit rien.

POLICIER. Vos yeux s'habitueront. *Silence.* Vous aurez du temps.

La grille s'ouvre.

POLICIER. Vous n'en sortirez peut-être plus.

Les accusés échangent un regard. Hochent la tête.

Accusé 1 agrippe le policier et lui appuie un crayon contre la gorge.

Sirènes. Les trois accusés en fuite, toujours enchaînés et menottés au jeune policier, censé les retenir, épuisé, traîné par eux. Évadé 2 tient l'arme du policier.

Les sirènes s'éloignent.

Ils s'arrêtent. Ils reprennent leur souffle.

POLICIER, *soufflant*. Vous êtes cernés. Ne bougez plus.

Il ne se passe rien.

POLICIER, *mollement*. Ils sont partout.

ÉVADÉ 1. Ils sont partis.

ÉVADÉ 2. Tu crois ?

POLICIER. Non !

Évadé 1 tire sur la chaîne pour le faire taire. Le policier pousse un cri.

POLICIER, *protestant*. Pas un geste !

ÉVADÉ 2, *soupirant*. Il recommence.

POLICIER. C'est un ordre !

ÉVADÉ 3, *l'interrompant*. Tais-toi.

Ils se déplacent.

POLICIER, *à bout de souffle*. Arrêtez-vous.

Évadé 2 lui met la main sur la bouche. Ils scrutent les alentours en reprenant leur souffle.

ÉVADÉ 1. Ils finiront par s'en aller. Ils se fatigueront.

ÉVADÉ 2. Ils n'en peuvent plus.

POLICIER. Ils reviendront. *Soufflant*. Par dizaines. *Il souffle*. Ils se relayeront.

Évadé 1 tire sur la chaîne pour le faire taire : le policier tombe et entraîne évadé 2 dans sa chute, qui entraîne évadé 3, puis 1.

Nuit. Les évadés couchés côte-à-côte, sur le dos. Observant le ciel.

POLICIER. Vous auriez dû rester. *Silence.* Ils vous auront.

Les évadés font mine de dormir.

POLICIER. Ils vous tueront. *Silence.* C'est la règle. *Silence.* Tirer à vue.

ÉVADÉ 2. Je n'entends rien.

Silence.

POLICIER. C'est toujours la même histoire.

ÉVADÉ 1. Fais-le taire.

POLICIER. Ce n'est pas nouveau.

ÉVADÉ 3. Tais-toi !

Il brandit le pistolet. Bref silence.

POLICIER. Vous n'êtes rien pour eux.

Bref silence.

POLICIER. Une erreur à rectifier.

Bref silence.

POLICIER. Un dossier dans un tiroir.

Bref silence.

ÉVADÉ 1. Ils nous croient morts.

ÉVADÉ 2. Exilés. Disparus.

POLICIER. Vous rêvez.

Bref silence.

POLICIER. D'ailleurs ils sont là.

ÉVADÉ 3. Bien sûr.

POLICIER. Écoutez.

Silence.

ÉVADÉ 1. Personne.

Silence.

ÉVADÉ 2. Rien.

POLICIER. Ça a cessé.

ÉVADÉ 1. Il n'y avait personne.

POLICIER. Comme vous voudrez.

Silence.

Aube. Les évadés et le jeune policier, agenouillé à leurs pieds. Évadé 2 brandit le pistolet du policier.

POLICIER. L'heure est venue.

Silence.

ÉVADÉ 3. Tu as deviné.

Le policier ferme les yeux.

Silence.

Il ne se passe rien.

ÉVADÉ 1. Tire.

Il ne bouge pas.

ÉVADÉ 3. Tire. Tu l'as fait cent fois.

Silence.

POLICIER. Ça ne finira jamais.

Ils ne bougent pas.

Long silence.

POLICIER. Où irez-vous ensuite ?

Ils ne répondent pas.

POLICIER. Vous ne savez pas. Vous n'y avez pas pensé. Vous ne pensez pas.

ÉVADÉ 1, à évadé 2. Dépêche-toi.

POLICIER. Des hommes de main. *Silence.* C'est dans votre nature.

Bref silence.

ÉVADÉ 3. Je m'en vais.

Évadé 2 brandit l'arme.

POLICIER. Vous irez sans but. Condamnés à fuir.

Les évadés échangent un regard.

POLICIER. Vous devrez vous trahir.

Évadé 2 lui met l'arme dans la bouche et tire.

Ville. Trois cabines téléphoniques, dont la structure rappelle celle de cages. Évadés² 1 et 2 occupent celles du centre et de droite, celle de gauche est vide. Ils font mine de parler dans le récepteur. Ils jettent un coup d'œil vers la cabine vide.

ÉVADÉ 1. Où est-il ?

ÉVADÉ 2. Je ne sais pas.

ÉVADÉ 1. Il n'a rien dit ?

ÉVADÉ 2. Non.

Silence.

ÉVADÉ 1. C'est bien l'heure ?

ÉVADÉ 2. Oui.

ÉVADÉ 1. C'est l'endroit ?

ÉVADÉ 2. Aussi.

Silence.

Évadé 1 est de plus en plus nerveux.

ÉVADÉ 1. Il ne viendra pas.

ÉVADÉ 2. Il vient toujours.

ÉVADÉ 1. Tu ne le connais pas.

ÉVADÉ 2. Toi non plus.

Silence.

ÉVADÉ 1. Il l'a fait.

ÉVADÉ 2. Quoi ?

² Les évadés partagent le costume du jeune policier : évadé 1 porte la chemise, évadé 2 le pantalon et la casquette. Des avis de recherche partout, où apparaît le nom de TOM, parfois à l'envers (MOT). Évadé 1 s'arrête.

ÉVADÉ 1. Il nous a vendus.

Silence.

ÉVADÉ 2. Bien sûr que non.

Bref silence.

ÉVADÉ 1. Il a parlé.

Silence.

ÉVADÉ 2, *inquiet*. Tu délires.

Silence.

ÉVADÉ 1. On nous remarque. *Silence*. On nous dévisage.

Évadé 2 scrute les alentours.

ÉVADÉ 1. Là-bas. Un homme. *Silence*. Il s'est arrêté.

Ils regardent dans des directions opposées.

ÉVADÉ 2. Je le vois.

Une sirène au loin.

Évadé 2 est de plus en plus nerveux. Évadé 1 ne tient plus en place.

ÉVADÉ 1. Partons.

ÉVADÉ 2. Une minute.

ÉVADÉ 1. Une seule ?

ÉVADÉ 2. Pas plus.

La sirène se rapproche.

Sifflets, voix.

Ils laissent tomber le combiné.

ÉVADÉ 1. On ne s'est jamais vus.

ÉVADÉ 2. On ne se connaît pas.

ÉVADÉ 1. Chacun pour soi.

Ils sortent ensemble.

Prise d'otage. Sirènes. Évadé 1 a pris évadé 2 pour otage et bouclier humain. Deux policiers les tiennent en joue.

ÉVADÉ 1. Il va mourir !

ÉVADÉ 2. Reculez !

Bref silence.

ÉVADÉ 2, *moins fort*, à évadé 1. Tu vas m'abattre.

ÉVADÉ 1. Je vais l'abattre !

D'autres policiers entrent et les mettent en joue à leur tour.

POLICIER 1. Nous voulons Tom.

POLICIER 2. Qu'il s'avance.

Bref silence.

ÉVADÉ 1. Nous ne sommes pas Tom.

ÉVADÉ 2. Allez-vous en !

D'autres policiers entrent.

POLICIER 1. Le nom n'importe pas.

POLICIER 2. Tom.

POLICIER 1. Tim.

POLICIER 2. Tout le monde s'en moque.

POLICIER 1. Nous allons tirer.

Plus de policiers entrent.

Les évadés échangent un regard.

Évadé 1 pousse évadé 2.

ÉVADÉ 1. D'accord, il se rend !

ÉVADÉ 2. Il ment !

ÉVADÉ 1. Je l'envoie.

Évadé 2 résiste.

POLICIER 1. Nous ne répétons plus.

ÉVADÉ 1. Je le tiens !

POLICIER 2. C'est la dernière fois.

ÉVADÉ 2. Partez !

ÉVADÉ 1. Il est à vous.

Évadé 1 le pousse de toutes ses forces. Évadé 2 trébuche, tente de s'enfuir.

Évadé 1 l'abat d'un coup de feu.

ÉVADÉ 1. Je l'ai eu !

Un temps.

Les policiers échangent un regard.

Ils l'abattent à son tour.

Tribunal. Plein jour. Jugement de contumace. Les sièges des accusés vides.

Trois coups de marteau.

JUGE 1. Le verdict ?

Le greffier s'avance, tend une feuille à juge 3, qui la tend à juge 2, qui la tend à juge 1.

JUGE 1. Les massacres.

JUGE 2. Coupables.

Coup de marteau violent.

JUGE 1. Le pillage.

JUGE 3. Coupables.

Coup de marteau.

JUGE 2. Coupables.

Juges 1 et 3 se tournent vers lui.

JUGE 2. Reprenez.

JUGE 1. Les supplices.

JUGE 2. Coupables.

Coup de marteau.

JUGE 1. Coupables par contumace.

Le greffier sort.

Silence.

Les juges s'adressent aux condamnés invisibles.

JUGE 1, *grave*. Vos crimes dépassent l'imagination.

Silence.

JUGE 2, *grave*. Nous sommes sans voix.

Silence.

JUGE 3, *grave*. Les mots nous manquent.

Silence.

JUGE 1. Nous parlons au nom des disparus.

JUGE 2. Des victimes, anonymes.

JUGE 3. Réduites au silence.

Long silence.

JUGE 1. Leur combat prend fin.

Marteaux.

Les juges se lèvent et sortent.

L'éclairage diminue.

Projecteur sur les trois chaises vides.

On les empile.

On les emporte.

Noir.

Rideau.

Seconde partie

*Filiation(s) rompue(s) : mémoire en pièces
et tissus de parole dans Parents et amis
sont invités à y assister d'Hervé Bouchard*

Introduction

Si la position de rupture du roman de la Révolution tranquille apparaît aujourd'hui comme un lieu commun de la critique, le roman québécois contemporain entretiendrait un rapport beaucoup moins bien défini avec son héritage, une problématique soulignée par Laurent Demanze, pour qui les « ruptures modernes qui mettaient à bas les autorités du passé » ont résolument fait place à des récits « se ressaisissant des œuvres antérieures pour se chercher au miroir de leurs intercesseurs³. » Cette évolution, dont les effets sont d'ailleurs particulièrement marqués dans les littératures québécoise et française⁴, reconfigure radicalement le principe de transmission (familiale, identitaire et culturelle) mis en scène dans l'espace romanesque, qui se présente comme le théâtre d'une réflexion élargie sur la filiation, d'une tentative d'en cerner la singularité, les possibilités, les limites.

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 singulière⁵ ».

À cet égard, l'œuvre d'Hervé Bouchard constitue l'un des exemples les plus marquants du genre. Selon Stéphane Inkel, Bouchard touche précisément au paradoxe à l'origine de cette transmission :

³ « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », sous la direction de Laurent DEMANZE et de Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, p. 6.

⁴ *Idem.*

⁵ DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, p. 11.

Bouchard rejoint et possiblement dépasse le problème essentiel qui définit le roman québécois contemporain qu'on peut désigner du nom de *filiation rompue*. Quel est le sens d'un tel problème ? Comment interpréter cette volonté réitérée de rompre le fil de la continuité, *mais sans jamais renier l'aire mémorielle dont le sujet est issu* ? Ce paradoxe d'un refus de la transmission opéré à même les signifiants de sa propre mémoire mérite d'être interrogé plus avant et constitue assurément la tâche qui incombe aux lecteurs de cette littérature dans les années à venir⁶.

C'est en partie la tâche qui fera l'objet de ce travail, et le paradoxe qui constituera le cœur de notre étude. L'analyse portera spécifiquement sur le second roman publié de Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister*, sous-titré *Drame en quatre tableaux avec six récits au centre*; dans un premier temps, nous nous attarderons à la question de la rupture filiale et identitaire telle qu'elle est mise en scène dans la fiction, et aux propriétés formelles qui la caractérisent. À cet égard, une attention particulière sera apportée à la structure chronologique, révélatrice d'une rupture mémorielle, et à la déconstruction langagière qui y est associée dans l'œuvre. Dans un second temps, l'analyse visera à montrer comment cette rupture est à l'origine d'une entreprise de rapiéçage et de reconstruction identitaires ; nous nous intéresserons d'abord aux figures de substitution et aux mécanismes mimétiques, de même qu'aux transgressions narratives, qui témoignent d'une représentation travestie de la mémoire et du temps. Enfin, nous nous pencherons sur la structure langagière et sur l'utilisation d'une parole composite, à l'image de cette identité familiale recomposée.

⁶ INKEL, Stéphane, *Le paradoxe de l'écrivain (entretien avec Hervé Bouchard)*, Québec, La Peuplade, 2008, p. 61.

Déchirement du tissu familial et culturel

La structure familiale : des disparitions réelles et figurées

L'ensemble du récit familial mis en scène dans *Parents et amis sont invités à y assister* repose sur la disparition originelle du père ; sa mort se présente comme la donnée initiale du drame exposé, la cause d'un processus de deuil sans fin : « Mon père est mort. On ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons. On ne mangera jamais à l'heure. J'ai faim, je vais vomir, je vais mouiller mon pantalon⁷. » Dès lors la mort du père, événement traumatique, interrompt le passage à l'âge adulte et toute possibilité d'apprentissage. Alors que le père jouait le rôle de transmetteur de la langue des adultes (idée suggérée par le constat « on ne saura jamais parler aux hommes »), son absence entraîne la régression de l'orphelin vers une étape antérieure de l'enfance, limitée aux besoins les plus primaires (« j'ai faim, je vais vomir, je vais mouiller mon pantalon »).

Cette absence de la figure paternelle est d'ailleurs au cœur de la scène initiale du roman, alors que les orphelins assistent aux obsèques : l'orphelin numéro cinq, trop petit pour apercevoir l'intérieur du cercueil, n'y a accès que par l'intermédiaire des réactions d'autres membres de la famille : « Je peux à peine voir mon père dans son cercueil. [...] Je peux à peine voir mon père dans les paroles de ceux qui défilent et qui viennent un temps se poster derrière moi. Tantôt blême, tantôt rose, tantôt sévère, tantôt blanchi, tantôt lui, tantôt méconnaissable, tantôt bien, tantôt ah ! tantôt oh !, tantôt propre comme jamais, tantôt gris comme toujours » (p. 13) Ainsi la figure du père se révèle-t-elle doublement inaccessible :

⁷ BOUCHARD, Hervé, *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier, 2006, p. 19. Les numéros des pages cités seront désormais indiqués entre parenthèses.

l'ultime trace physique de son existence (le corps) est invisible aux yeux de l'héritier, pour qui elle demeure *physiquement* hors de portée.

En ce sens, l'absence de la figure paternelle se traduit également par l'idée d'une vie sans envergure, d'un individu sans caractère distinctif, un anonymat justement révélé par les obsèques : « On se projette devant la foule, au moment de son service funèbre en l'église entourée d'échafauds des Saints-Tombés-du-Temple-Haut, chargé des authentiques derniers mots de ce mort proche, et on sait qu'il sera difficile, sans mentir, de rendre hommage à si peu. Toute la peine qui vient est là, dans cette insignifiance. Une mort bien ordinaire qu'il a, une mort pas très honorable. » (p. 144, 145) L'absence du père ne s'amorce donc pas au moment de sa mort, elle lui préexiste : la vie du père apparaît si limitée qu'il est impossible d'en tirer un témoignage ou d'en présenter la moindre rétrospective (« il sera difficile, sans mentir, rendre hommage à *si peu* »).

Par ailleurs, la disparition de la figure paternelle s'accompagne, de manière symbolique, de celle de la mère, absorbée à sa suite par le deuil :

Chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, il me manque deux bras, les deux que j'avais à la place du cœur, et puis j'ai mal dans le dos, chaque fois que je me réveille je me rappelle qu'ah ouais, mon dos me le dit : Laïnée, Laïnalinée, t'es mal amanchée. Je dors dans ma robe en bois comme l'esclave coupée d'un magicien. J'ai la tête pleine de sacres. Et puis mes jambes, mes jambes, ça fait longtemps que je les ai pas vues. Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer ? qu'on lui tue le mari ? (p. 47)

L'absence symbolique de la mère se présente ainsi comme une véritable dissolution anatomique : le démembrement du personnage (« il me manque deux bras », « l'esclave coupée d'un magicien »), qui s'accompagne d'une dégradation progressive de l'état du corps (« t'es mal amanchée ») se présente comme le signe matériel d'une déchéance proprement relationnelle : la mère ne dispose plus de bras pour « aimer », avoir des contacts avec ses fils,

et s'acquitter des tâches traditionnellement associés à la *fonction* maternelle : elle n'est plus mère.

De la même façon, la dissolution des figures familiales est réitérée par la description des générations antérieures, spécialement de la mère de la Veuve Manchée :

Elle a pas de couleur de peau, elle fait pas un bruit quand elle marche, faut pas qu'elle fasse un bruit, elle polit son plancher en glissant dessus, faut nettoyer, pas faire de bruit, pas faire de marde. Elle accouche sans le dire dans des feuillets de gazette en lavant le plancher, en vidant les poissons, en pilant des patates, en roulant de la monnaie. [...] Ma pauvre mère vous en saurez jamais rien. (p. 66, 67)

Le rôle de la grand-mère est ici à l'image de celui joué par sa fille : de manière paradoxale, elle se définit par l'effacement, le silence, une discrétion constitutive. La description de son apparence physique se limite ainsi à une simple négation (« pas de couleur de peau »), et les activités quotidiennes les plus banales (« vider les poissons », « piler des patates », « rouler de la monnaie », etc.) sont mentionnées au même titre que l'enfantement (« elle accouche sans le dire dans des feuillets de gazette en lavant le plancher »), événement apparemment dénué de toute valeur symbolique ou émotionnelle, et réduit au statut de tâche ménagère ou d'acte purement mécanique, dont la femme s'acquitte dans la discrétion. De la même façon, la Veuve Manchée, par la déclaration « Ma pauvre mère vous en saurez jamais rien », renforce l'idée d'un être entièrement caractérisé par l'absence, qui échappe à toute forme de connaissance ou de mémoire.

Dégradation matérielle de l'espace familial

La rupture de la structure familiale, incarnée par la disparition de ses membres, se traduit également dans le roman par la dégradation matérielle du domicile familial, symbole d'une condition affective problématique :

La t.v. a disparu. Il y a plus de coussins nulle part, les fauteuils sont nus, il y a plus de table basse non plus, et le tourne-disque est sans bras. Le grand mur de l'entrée est tapissé de notices nécrologiques découpées dans les journaux. [...] Il y a un dégât d'eau dans la chambre de bains. Les tablettes de la lingerie ont été enlevées, la porte de la pharmacie aussi. Il y a un rasoir pendu à la prise électrique. Il y a plus de rideau de douche. Des carreaux de céramique sont décollés autour de la baignoire et la plinthe au bas du mur ouest commence à friser. (p. 51)

Les différents meubles du domicile, qui se morcellent et se disloquent jusqu'à disparaître (le tourne-disque « sans bras » n'est pas sans rappeler l'image de la veuve « manchée »), et le grand mur de l'entrée, « tapissé de notices nécrologiques découpées dans les journaux », accentuent l'idée d'une dégradation du contexte familial : le décor ruiné du domicile est substitué par un véritable décor « de la mort », comme si le deuil avait physiquement pénétré la pièce et imprégné les matériaux, désormais signes ostentatoires d'un traumatisme intérieur.

La description de la chambre de l'orphelin numéro six suit un esprit similaire : « Plafond pas très haut mais blanc, murs nus peints en vert, un drôle de vert qui rappelle les murs des hôpitaux. Les meubles en placage drabe pointillé de brun font plutôt bon marché, les poignées en faux laiton sont ternies et le fini des commodes et de la tête du lit ne luit plus. » (p. 141) Ici encore, les différents meubles (« poignées ternies », « la tête du lit ne luit plus ») trahissent un état d'usure avancé, mais l'extrait introduit également l'idée d'un environnement caractérisé par son artificialité : les meubles « en placage drabe [...] bon marché » et le « faux

laiton » évoquent la construction d'un environnement familial factice, quelconque, de faible valeur. La peinture d'un « drôle de vert qui rappelle les murs des hôpitaux » insiste par ailleurs sur le caractère maladif du lieu (et, par extension, de ses occupants), et se révèle annonciatrice du destin familial, marqué par une série ininterrompue de deuils. La suite de la scène suggère de surcroît l'inexistence d'une identité familiale propre : « Il y a d'autres photos sur le rebord des fenêtres, sur l'unique table de chevet, sur l'autre commode. Les sujets de ces photos sont des corps d'inconnus, des paysages étrangers, des natures sans vie comme on en trouve dans les grandes surfaces. » (p. 141, 142) Si les « photos de famille » incarnent généralement une mémoire physique de ses membres et le témoignage de leur expérience commune, les cadres exposent plutôt des « corps d'inconnus » et des « paysages étrangers », signes d'une famille anonyme et symboliquement inexistante, sans lieux ou espaces partagés. Les « natures sans vie comme on en trouve dans les grandes surfaces » accentuent d'ailleurs cet anonymat familial : leur seule représentation réside dans un modèle familial d'emprunt, neutre et commercial.

Dissolution des traditions et des rites

La décomposition du rapport filial se situe également dans le roman à une échelle culturelle, un phénomène relevé plus largement par Francis Langevin dans la production romanesque contemporaine : « la question identitaire sociale, individuelle et collective [...] est [...] de peu d'efficacité interprétative pour lire ces romans québécois qui inventent une ruralité

tant cette déviation est atténuée par un registre parodique⁸. » En ce sens, dans *Parents et amis sont invités à y assister*, la religion catholique, qui constitue la principale trame historique dans laquelle le récit est ancré, perd son statut de rite authentique et immuable, au profit d'un travestissement : « Des déguisés comme nous font la même chose que nous dans une salle identique à côté. Mais leur mort est plus vieux. [...] 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. » (p. 15) Le rituel funèbre, précisément destiné à célébrer la mémoire d'un individu, est réduit au statut de mécanique vide de contenu, reproductible à l'infini et répétée sans véritable égard à l'identité du mort, exception faite de son âge, détail qui, plutôt que de contribuer à les distinguer, accentue l'effet de répétition par une gradation machinale. De la même manière, l'utilisation du terme « déguisés » accentue l'artificialité du rite, joué ou mimé, plutôt que vécu, expérimenté. La suite de la scène s'attache également à cette nature factice :

Dans le placard derrière la porte en accordéon, il y a un autre mort, celui-là n'appartient à personne, il est sans âge. C'est un mort sans famille. Si une famille vient dans l'une des salles et qu'elle est sans mort, elle prend celui-là. Si une famille perd son mort, elle prend celui-là. [...] Au mort fourni, on donne alors l'âge et l'allure qu'il faut. (p. 16)

Le passage accentue l'idée d'un rite essentiellement formel, où le mort est réduit au simple statut d'*accessoire* dans un décor et un protocole où les liens familiaux sont tout à fait dissous : « un mort sans famille » et une « famille sans mort » sont les variations inversées d'une rupture identitaire et familiale soustrayant toute valeur au rite.

⁸ LANGEVIN, Francis, « Vers un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et Images*, vol. 36, no.1, 2010, p. 77.

De ce point de vue, le prêtre, figure omniprésente au fil du roman et incarnation symbolique du catholicisme, se présente de prime abord dans une forme décomposée : alors que la parole représente le principal outil de transmission des valeurs catholiques, la mutilation de sa langue, « coupée en Pologne » (p. 20), l'empêche de prononcer clairement les sermons et les messes. L'organe tranché constitue d'ailleurs un personnage à part entière, désigné par la didascalie « La langue coupée du prêtre », qui s'obstine à répéter : « Dijons un çapelet. » (p. 17, 19, 23) La parole déformée et sa décomposition physique évoquent bien sûr un acte de communication problématique ; alors que le prêtre *est* parole (ou à tout le moins un individu dont la fonction primaire réside en cette parole), l'articulation déficiente tourne en dérision l'acte de transmission culturelle. De même, l'articulation de chapelet (« çapelet »), outil destiné à structurer et à faciliter la répétition des prières par le pratiquant, renforce l'idée d'une religion caractérisée par des rituels oraux chancelants, et par des actes dont la mécanique se révèle défaillante.

L'hommage à l'orphelin mort prononcé par le prêtre témoigne de surcroît de son inclination pour le mensonge, valeur fondamentalement incompatible avec les enseignements catholiques :

Est décédé à l'âge de pierre Jean Maculé, né Poutrelle, qui vécut en homme de paille. À l'âge de fer Jean Calculé, né Chamaille, qui vécut en chas d'aiguille et perdit. Laisse dans le deuil un cortège de faux de mères dansant pour rien. Elles bougent tant qu'il nous est impossible de savoir laquelle d'entre elle est endeuillée. Le prêtre est là qui ment, qui parle sacrifice, parle de joie auprès du père, parle de joie auprès du fils, il s'en met partout. [...] Dites cette prière neuf fois neuf fois par jour neuf jours de suite [...] même si vous n'y croyez pas. (p. 117)

En plus de la mention explicite « le prêtre est là qui ment », le rituel religieux est réduit à son aspect le plus formel, à un acte mécanique dénué de toute substance : la prescription « répéter

neuf fois par jour neuf jours de suite » « même si vous n’y croyez pas », représente une contradiction du principe même de la prière, rite spécifiquement destiné à entretenir et à stimuler la foi du croyant.

L’identité comme jeu distancié : un théâtre de soi

Le titre du roman, *Parents et amis sont invités à y assister*, évoque d’emblée le thème de représentation : l’espace familial, ainsi que tous les rituels qui y sont associés (ici, les rites funèbres), se structure à la façon d’une *mise en spectacle* (les performances des sœurs de la veuve, évoquées plus tôt, en sont d’ailleurs peut-être l’exemple le plus significatif). Cette thématique est également le produit de la forme composite du roman, qui emprunte au genre théâtral sa forme dialoguée ; le récit est en effet entièrement livré à travers les répliques de personnages qui *se racontent*, mettant en scène leur propre vie : « Nous avons encore tout à conter, il nous faut encore tout redire. [...] Nous parlons en même temps que nous-mêmes vivant loin de nous-mêmes. Nous sommes loin de chez nous mais nous sommes chez nous. » (p. 120, 121) Cette théâtralité crée une véritable division identitaire chez les personnages, déchirés entre deux positions en apparence incompatibles, celle d’un spectateur-énonciateur livrant le récit, et celle de l’acteur-protagoniste censé l’expérimenter. Le paradoxe engendre alors un sentiment « d’étrangeté » et accentue le mécanisme de distanciation, auquel il confère une dimension presque géographique (« loin de nous-mêmes », « loin de chez nous »).

Sur le plan thématique, la distanciation traverse l'ensemble du roman : les personnages, en rupture avec leur environnement familial et social, assistent à leur propre existence sans réellement y participer :

Regarde-toi voir tous les chars passer, et sens-toi les envier parce qu'ils rentrent ou parce qu'ils vont. J'ai voulu voir toutes ces sortes de choses et m'entendre dire toutes ces sortes de choses et éprouver tout ça, mais il n'y avait rien, que la tristesse qui étend son propre dire sur les choses qui semblent. Comment pourraient-elles ressembler à ce qu'elles sont, sans commandeur à mes sensations ? (p. 39)

L'orphelin numéro cinq, de manière autoréflexive, devient ainsi le spectateur indifférent de sa propre existence. Il cherche en vain à renouer avec le réel de manière à « éprouver tout ça », le réel se limite au statut de simple *surface*, les choses « semblent » et « ressemblent » plutôt qu'elles ne sont. L'orphelin de père numéro un entretient un rapport comparable avec le réel :

C'était une période très consciente, il prenait soin de prononcer, dans sa tête au moins, il prenait soin de prononcer chaque geste aussi insignifiant soit-il, évaluant à mesure qu'il énumérait la cohérence de son action. Descendant de vélo par exemple, il disait Je descends de vélo, et le soin qu'il prenait pour dire était le même qu'il prenait pour agir, une extrême surveillance de lui par lui, une extrême attention aux phrases qui composaient le texte où il était. (p. 178)

Ainsi la parole devient-elle la base d'une *auto* mise en scène où le personnage, tourné vers lui-même, dirige et commente sa propre existence, par un processus de dédoublement involontaire et infini, où l'acteur, également observateur, devient à son tour l'observé (« le soin qu'il prenait pour dire était le même qu'il prenait pour agir »). L'orphelin, non seulement en rupture avec sa propre parenté, est donc aussi étranger envers lui-même.

Ce rapport distancié est à l'origine d'un constat d'échec énoncé plus tard par la Veuve Manchée : « Maintenant que mes parents ne sont plus, c'est moins difficile on dirait, de m'avouer vaincue. Je peux rester là au centre sans l'impression d'être à la place de quelqu'un d'autre, vous voir là tous en rond autour de moi sans me sentir coupable d'être pas émue.

J'éprouve rien. De quoi mon père est mort, je m'en souviens plus ni quand, j'étais pas là. » (p. 210) La veuve constate rétrospectivement son incapacité à entretenir un lien avec ses parents, ou plus précisément à jouer le rôle de fille : son identité individuelle devrait se structurer et se concevoir *en fonction* du lien familial, mais ce procédé apparaît ici inopérant. De ce point de vue, l'indifférence envers la mort du père et le sentiment d'absence au cœur même de l'espace familial (« je m'en souviens plus ni quand, j'étais pas là ») sont emblématiques d'une distanciation et d'une rupture identitaire comparables à celles mises en scène chez les différents orphelins.

Une mémoire en pièces

Rupture de la chronologie et circularité

Dans ce roman où la généalogie apparaît comme un concept fondamentalement équivoque, le rapport au temps des personnages et la chronologie représentent bien sûr des notions problématiques. Selon Stéphane Inkel, « un enjeu [...] capital [...] a trait au *temps vécu* des orphelins du père, c'est-à-dire à la temporalité telle qu'elle est ressentie, subie, organisée. Historicité du roman qui a aussi peu à voir avec le calendrier que la temporalité du rêve avec celle d'une montre à ressorts⁹. » Ainsi le roman se structure-t-il en fonction d'une temporalité « vécue », d'une représentation intériorisée du temps, au fil d'une pensée affranchie des impératifs physiques et logiques, et multipliant les ellipses et les ruptures

⁹ INKEL, Stéphane, *op.cit.*, p. 38.

chronologiques. Nous rappelons à cet égard la définition de Ricœur, dont nous empruntons les principes :

Des personnages irréels, dirons-nous, font une expérience irréelle du temps. Irréelle, en ce sens que les marques temporelles de cette expérience n'exigent pas d'être raccordées à l'unique réseau spatio-temporel constitutif du temps chronologique. Pour la même raison, elles ne demandent pas à être raccordées les unes aux autres, comme des cartes de géographie mises bord à bord : l'expérience temporelle de tel héros n'a pas besoin d'être référée à l'unique système de datation et à l'unique tableau de toutes les dates possibles, dont le calendrier constitue la charte¹⁰.

L'exemple le plus éloquent de cette expérience « irréelle du temps » réside dans le personnage de l'orphelin numéro six, qui se situe dans un espace-temps particulièrement nébuleux : « 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. Je suis celui dont il faudra identifier les os. Je suis celui dont l'histoire masquera l'histoire. Roulerai vélo à la recherche de moi, roulera vélo tout seul à la recherche de lui ». (p. 145) L'extrait, tiré du monologue précédant le « suicide à vélo » de l'orphelin, est marqué par une distorsion temporelle de nature incertaine, qui s'apparente davantage à la projection mentale qu'à la prolepse : le personnage, propulsé vers sa propre mort par la gravité (qui n'est pas sans évoquer une forme de déterminisme tragique), se représente déjà comme un corps sans vie, en imagine le processus d'identification judiciaire, vit prématurément l'accident comme s'il s'agissait d'un fait accompli. De même, les trois brèves phrases « Ça ira. Ça n'ira pas. Ça ne va déjà plus » accentuent l'importance de cette ambivalence chronologique en concentrant ses effets : la succession de constats logiquement incompatibles révèle une circularité temporelle et une dislocation de l'ordre naturel du temps.

¹⁰ RICŒUR, Paul, *Temps et récit 3*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 230.

La rupture temporelle est réitérée de manière éloquente dans la suite de la scène : « Je me souviens de mon suicide comme de ma dernière action avant de, avant de, avant de, avant de. Je descendrai sans freiner la côte Shipshaw et je raterai le pont en bas. Je ne verrai que moi. » (p. 147) Le passage met en scène une posture énonciative paradoxale, caractérisée par une forme d'omniscience temporelle, de désincarnation : l'orphelin « se souvient de son suicide » comme si la mort constituait un événement de nature usuelle qu'il était possible de commenter au même titre que les autres souvenirs évoqués plus tôt ; la répétition de la préposition « avant de », sans objet, renforce l'idée d'une temporalité fragmentée et répétitive où l'ordre des événements apparaît comme fondamentalement indéterminé, soumis à une mémoire ou un flux de pensée intériorisé. Les dernières lignes de ce sixième « récit du centre » introduit en outre un rapport explicite au système calendaire et au principe du temps historique¹¹ défini par Ricœur :

Je n'aurai même pas un regard pour les pierres qui m'accueilleront, je garderai la sensation de mes mains sur le guidon. Je suis celui demain qui sera, je suis celui qu'on retrouvera, je suis celui dont on dira qu'il eut pour père tout un troupeau, je suis celui dont on cherchera la tête de veau, je suis le bras aimant de ma mère, je suis l'étrangleur au fil blanc, je suis le dernier né du premier jour de l'an prochain, je suis l'attendu, l'espéré, le fêté de fin juin, le noyé de fin mai, le découvert d'avril, le tombé de mars, ça devrait aller comme ça. (p. 149)

Les références à l'ordre calendaire ne contribuent pas ici à ancrer le récit dans une structure temporelle objective et partagée, mais se présentent plutôt comme un outil d'*identification personnelle*. En effet, les différents « titres » de l'orphelin (« le noyé de fin mai, le découvert d'avril, le tombé de mars ») ne permettent pas de véritable repérage chronologique et s'apparentent davantage à une série d'identités détournées, parodiques ; les indices calendaires se révèlent en effet inopérants, coupés de tout cadre référentiel partagé ou identifiable.

¹¹ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 189-192.

La fragmentation du temps et de la mémoire est spécifiquement présente dans une scène de remémoration problématique entre la veuve et l'un des fils :

[La Veuve Manchée] répète les noms comme si elle cherchait à y associer des corps ou des actions, puis elle en sort d'autres, d'autres noms, de personnes que je ne connais pas, et elle se lance dans des énumérations généalogiques, c'est comme si elle tentait de redire un vieux texte ou de classer des photos anciennes et floues [...] [elle] cherche dans mon regard la confirmation de son témoignage. Mais je ne sais rien de ce qu'elle dit. [...] je lui conte ma vie et celle de mes frères, je lui remets ses filles en mémoire, etc. Mais elle réagit à peu près comme moi, ça ne semble pas lui évoquer grand-chose. (p. 222, 223)

La fragmentation mémorielle se développe sur un double plan : à l'échelle individuelle, d'une part, alors que la Veuve Manchée tente maladroitement de restituer le lien entre « les noms » et « des corps ou des actions », initiative comparée au classement de « photos anciennes et floues », signe d'un passé désarticulé ; à l'échelle familiale, d'autre part, alors que la mémoire constitue une matière non partagée, incommunicable (« je ne sais rien de ce qu'elle dit », « elle réagit à peu près comme moi, ça ne semble pas lui évoquer grand-chose »).

Déhiérarchisation des événements d'ordre biographique

Par ailleurs, la rupture de la mémoire dans le roman ne se limite pas à une dimension structurelle. Il en va de même de la nature des événements, qui sont parfois rapportés sans égard à leur valeur émotionnelle, humaine et familiale, à la manière d'une énumération mécanique :

Je sautai des haies, je lançai le javelot, je mis de l'huile aux roues des paniers chantant faux. Je revins dans le coin pour assister de loin à l'enterrement de mon père et je vis des bras te manquaient. Dans le stationnement chez J.A.T. une femme m'apprit le masculin de l'asphalte dont le devant m'avait

toujours caché la vérité. Je trouvai une école en vert pâle, un manège militaire en démolition où je travaillai. (p. 92)

Les différents emplois de l'orphelin sont ainsi nommés de façon machinale, au fil d'une liste où la réparation de paniers est recensée au même titre que la mort du père, événement qui ne suscite aucune émotion apparente, et qui n'inspire pas le moindre commentaire. De la même manière, les bras « manquants » de la mère en deuil font l'objet d'une remarque succincte, aussitôt éclipsée par le récit d'un apprentissage grammatical (« le masculin de l'asphalte »). La mémoire apparaît donc ici comme le rassemblement déhiérarchisé et non discriminatoire de souvenirs auxquels la parole n'impose ni organisation, ni critères de sélection apparents.

Une langue et une parole rompues

Mutisme et parole disloquée

Dans un autre ordre d'idées, la parole occupe, dans le roman de Bouchard, une place qui dépasse le statut de simple thème : elle devient la condition préalable à l'apparition même des personnages, qui n'existent que par le biais de leur propre énonciation, suivant un processus « d'autocréation » textuelle, un mécanisme détaillé par Inkel : « Après tout, qu'est-ce que l'Incarnation ? C'est l'intrication de la parole (du Verbe) et de la chair, des effets de la parole sur le corps, voire de la préséance de la parole sur le corps. S'il n'y a de parole qu'incarnée, il faut dire aussi comment il n'y a pas de corps (propre) qu'en tant qu'il est *marqué*, c'est-à-dire appelé, par la parole qui lui préexiste¹². » Ainsi y a-t-il préséance, voire

¹² INKEL, Stéphane, *op.cit.*, p. 31.

« préexistence » de la parole sur le corps dans l'espace de la fiction. Le rapport logique situant le corps avant la parole est inversé ; le corps et l'identité du personnage sont entièrement tributaires d'une voix qui les crée autant qu'elle les identifie, suivant un processus de « marquage » inhérent à cette prise de parole. Cette notion constitue d'ailleurs un axiome récurrent chez les orphelins : « Il est impossible de ne rien dire puisque nous sommes en vers. » (p. 120) La proposition « nous sommes en vers », en plus de confirmer cette préséance, reprend le principe de « l'intrication de la parole (du Verbe) et de la chair » évoqué par Inkel, en le chargeant d'une portée résolument physique, voire matérielle.

Ce principe se traduit naturellement par les emprunts formels à l'art théâtral, où les personnages n'existent que par la prise en charge de la voix d'un acteur ; néanmoins, le roman neutralise d'emblée le pouvoir de représentation de la parole : « Parle mieux, mens plus, plus vite. On voit rien, on entend rien. » (p. 39) Les orphelins de père numéro trois et quatre exhortent ici l'orphelin numéro cinq à « mieux parler », lui reprochant de ne « rien voir », affirmant donc l'échec de la *mimésis* : la parole du personnage ne permet pas de se représenter les scènes et les événements énoncés, elle n'a pas le pouvoir de produire des images, de recréer le récit.

Dans la même logique, la parole de certains personnages se révèle peu à peu privée de sens ; suivant le principe de « l'Incarnation » défini par Inkel, cette insignifiance est à l'origine de la disparition symbolique et d'une certaine liquidation identitaire de l'orphelin numéro six :

Il sentait les paroles le traverser et l'assujettir, elles lui paraissaient creuses en plus, de plus en plus, il aurait voulu qu'elles cessent, il était dans leur flot, pris dans leur flot, il était leur flot. Mais elles lui échappaient, il était là de moins en moins puis il n'était plus là du tout, il n'y avait absolument rien à faire parmi les noms qui défilaient ni rien à reconnaître, et, en même temps, c'était comme si tout était lui. (p. 178)

La « préséance » de la parole sur le corps semble ici manifeste : les paroles « traversent et assujettissent » l'orphelin, il est « pris dans leur flot, il est leur flot », et devient donc l'esclave d'un langage qui module et détermine sa nature. De même, puisque le sens des mots se défile, puisqu'il ne « reconnaît » plus les noms prononcés, il « n'est plus là du tout » et ne se reconnaît plus lui-même (« c'était comme si tout était lui »). La dislocation de la parole se révèle donc globalement la source d'une dissolution identitaire presque totale de la figure de l'héritier.

La langue démembrée

Cette dislocation de la parole se retrouve également sur le plan strictement linguistique. En effet, *Parents et amis sont invités à y assister* multiplie les ruptures sémantiques et cultive la fragmentation syntaxique, les contresens et les tautologies : « Tous les morts qu'il connaît sont morts et il les connaît. » (p. 35) Le roman exploite ainsi les contradictions structurales du langage, avec l'introduction de phrases inachevées ou répétitives, s'ouvrant et se refermant sur elles-mêmes, à l'image d'une parole dont le sens se dérobe au fil de son déploiement.

Ce principe apparaît également dans les différents sous-titres du roman : « *Suite de ce qui précède. Comment la Veuve Manchée se rendit là où elle devait se rendre.* » (p. 83) Plutôt que d'organiser le récit et de fournir une indication sur son déroulement, le titre parodie sa propre fonction en la vidant de toute substance : suivant une structure tautologique, la phrase « Suite de ce qui précède » ne livre en effet aucune information substantielle au lecteur. Le procédé apparaît également dans la suite du titre, « *Comment la Veuve Manchée se rendit là où elle devait se rendre* », qui recèle une même impasse sémantique, alors qu'aucune précision

relative à la destination n'est révélée ; le titre neutralise ici toute signification en pastichant son propre usage.

Par ailleurs, la dislocation de la langue se traduit dans le roman par de fréquentes ruptures syntaxiques : « *Allez. Ceux qui chantent faux feront comme si. Ceux qui sentent chaud seront comme qui.* » (p. 166) Ces indications scéniques apparaissent ici inopérantes, car la structure lacunaire des phrases contrarie leur fonction informative (diriger la performance des acteurs). Ainsi, si l'instruction « Ceux qui chantent faux feront comme si » peut être interprétée comme une incitation à mimer l'acte du chant, l'indication « Ceux qui sentent chaud seront comme qui » révèle un processus de déconstruction radicale du langage, réduit à un jeu de sonorités qui n'est pas soumis aux préceptes fondamentaux de la signification et de la structuration syntaxique.

La décomposition du langage est également poussée jusqu'au registre des sons les plus primitifs :

Un gémissement de temps en temps, sans expression, sans regard pour l'accompagner, le faire dire, mais comme un désir de parler. Ce n'est pas facile à reproduire, un gémissement comme ça de presque mort. Essayez. Privés que vous êtes de l'usage de vos bras, vous devriez y arriver. Uhergh. Mahrgh. Anhzgh. Ehgneh. Arhfhzh. Entendant ça, on croit qu'il parle. Mais c'est toujours le même rôle. On ne comprend rien. (p. 143)

Les « gémissements » émis par le père se situent désormais en deçà du langage et de toute forme de communication ; la rupture se situe alors à l'échelle même du mot (« Uhergh. Mahrgh. Anhzgh. Ehgneh. Arhfhzh. »), réduit à la simple onomatopée, à l'association approximative et aléatoire de lettres. Cette déconstruction, en mettant en scène la forme la plus rudimentaire de l'expression, ouvre la voie à des interprétations floues (« comme un désir de

parler », « on croit qu'il parle »), et marque peut-être le niveau le plus élémentaire du sens et d'une langue réduite à sa forme démembrée.

Une entreprise de rapiécage

Un tissu familial fabriqué

Des figures provisoires, précaires, multiples

Si la rupture de la filiation traverse l'ensemble du roman et en détermine en large partie la forme, *Parents et amis sont invités à y assister* présente également, à l'inverse, différents procédés de recomposition et de réassemblage identitaires, un double mouvement par lequel l'héritier « congédie les formes de la mémoire héritée » et, simultanément, construit une mémoire autobiographique à partir « d'emprunts et de réappropriations¹³. » Dans *Parents et amis sont invités à y assister*, le schéma classique de la disparition du père engendre, chez les orphelins, une interminable succession d'identifications compensatoires (assimilable au principe de « filiations choisies ») ; le texte substitue à la structure familiale conventionnelle un amalgame de figures provisoires, incongrues et interchangeables. L'orphelin numéro six, particulièrement désorienté par la mort du père, entreprend un processus de substitution au rythme frénétique :

Il avait commencé une liste de pères, elle n'était pas terminée, il ne pouvait pas la terminer, il était mort. Il allait de temps en temps la tester dans le kiosque en face du Foyer des loisirs où parfois jouent des fanfares, il y allait quand c'était tranquille. [...] il murmurait devant personne les noms de ceux dont il aurait pu être le fils s'il avait vécu. S'il avait su qui être. En vrai obsédé de l'origine, en pauvre Hamlet qui magasine. (p. 177)

Le processus d'adoption « inversé » entrepris par l'orphelin (il sélectionne lui-même ses propres géniteurs) met en scène une multiplication de figures familiales d'emprunt ; l'orphelin

¹³ DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *op.cit.*, p. 11.

« sélectionne » une série de *candidats* au rôle paternel, comme si ce lien pouvait être conçu arbitrairement. Le motif de la liste, omniprésent dans le roman de Bouchard, accentue le caractère dénaturé et machinal de l'entreprise, de même que le qualificatif « obsédé de l'origine », qui confère à l'initiative de l'orphelin un caractère maladif. De ce point de vue, la lecture à voix haute du texte et la référence à Hamlet, orphelin déchiré par une crise métaphysique et le fratricide de son père, ajoutent à la description une dimension de théâtralité qui tend à désavouer l'authenticité du geste.

Par ailleurs, cette liste, sur laquelle se fonde la totalité du sixième « récit du centre », décrit sommairement chacun des pères « adoptés » par l'orphelin numéro six, en les associant généralement à un événement significatif : « J'eus pour père lui qu'on entendit crier de douleur avant qu'il s'évanouisse voyant coupé un bras qu'il avait jusqu'alors de la même longueur que l'autre attaché au corps. Camion de vidanges lui ayant mangé le susdit » (p. 151). Le démembrement du « père adoptif », référence manifeste à la Veuve Manchée, impose au personnage un caractère fragmentaire, diminué, et suggère d'emblée la désagrégation de la figure de substitution choisie par l'orphelin, vouant l'entreprise à l'échec (une idée réitérée par « le camion de vidanges » arrachant le bras du père, événement qui marque l'homme du sceau de la décomposition et du débris).

De même, la plupart des pères de substitution sont limités par une infirmité physique : « J'eus pour père cet homme-là qu'on vit rentrer chez lui un matin [...] l'œil droit bouché par un tampon [...]. Un minuscule bouillant éclat de métal m'est entré dans l'œil, dit-il » (p. 152, 153), alors que d'autres connaissent une mort violente : « Autre que j'eus par la suite, cestui-là vivant rue, rue Bellay, qu'on vit bondir mille fois sur une Kawasaki enrouée [...] devint mon père parmi les étincelles qu'il fit en glissant avec sa bécane sous un Dodge Ram au repos. »

(p.152) D'une manière générale, ces tentatives de reconstitution de la structure familiale se révèlent infructueuses (et sont souvent à l'origine d'autres événements traumatiques), ou ne sont que provisoirement bénéfiques.

Mimétisme identitaire, répétition, filiation horizontale

Alors que le mécanisme de filiation traditionnel semble enrayé par le deuil, les personnages développent des comportements mimétiques inhabituels, suivant un ordre familial détourné, voire inversé. Dans une lettre adressée à leur mère, les orphelins décrivent en effet le mimétisme insolite de leurs tantes : « Vos sœurs défilent en folles dans la maison où nous vivons, déguisées en nous, elles sont déguisées en nous, avec Rogère en père et un pantin qui vous joue, vous. » (p. 107) La confusion et l'amalgame identitaires traversent ici les horizons générationnels : le mimétisme, mécanisme d'apprentissage fondamental, fait l'objet d'un détournement et devient le symbole d'une structure familiale fondée sur le partage et le ressassement identitaires.

De la même façon, l'orphelin de père numéro un met en œuvre un mimétisme identitaire caractérisé par la versatilité :

J'accepte de jouer tout le monde sans jamais rien éprouver. [...] J'accepte tous les noms qu'on voudra me donner, et certainement celui de Lazare, je vais jouer Lazare à la place de mon frère qui s'est écroulé et refuse de faire le démembré [...]. Désignez-moi comme celui qui sent le mort, comme le premier défigurant, comme la face caché du rond chantant. [...] J'accepte de parler à la place de tout le monde sans dire rien à personne. (p. 170)

L'orphelin affirme ainsi sa capacité à contenir toutes les identités, à accepter « tous les noms qu'on voudra lui donner », à parler « à la place de tout le monde », comme un être sans individualité et apte à assimiler toute parenté, un procédé déjà signalé par Laurent Demanze :

Ces héritiers sont hantés par les figures de l'ascendance qui s'encryptent ou s'insinuent au plus intime de leur être. L'héritier est ainsi à lui seul toute la communauté ancestrale, le recueil des êtres disparus : il est synthèse des temps, puisque le présent de l'individu se mêle aux heures anciennes des ancêtres, et palimpseste des identités, puisque les traits de l'un se mêlent aux inflexions de l'autre¹⁴.

Les personnages se caractérisent donc par une forme de « synthèse » identitaire plutôt que par une unicité individuelle : ils représentent la somme de multiples figures familiales, d'êtres disparus (« Désignez-moi comme celui qui sent le mort »), en un « palimpseste des identités » où les « traits » personnels se mêlent en un amalgame impossible à dénouer.

Un passé recomposé

Une temporalité reconstituée

Si le roman de Bouchard est marqué par une temporalité rompue, il témoigne parallèlement d'une volonté, chez les énonciateurs, de reconfigurer la chronologie en pénétrant les vestiges de leurs prédécesseurs :

Telle est souvent l'expérience du narrateur pour qui la temporalité est à ce point désaccordée qu'il ne semble vivre qu'au passé. C'est alors le règne des couleurs ternes et pâlies, du sépia des vieilles photos ou du gris des dalles funéraires qui assourdissent l'éclat des expériences primitives et des éblouissements de l'enfance.

¹⁴ DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », dans DEMANZE, Laurent et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, p. 14.

L'enjeu narratif de cette vaste œuvre est précisément de réaccorder les temps, de différencier sans cesse le présent et le passé, dans un souci d'inventaire. L'héritier tient le registre des héritages et des legs pour se libérer de l'oppression des générations passées. Pour l'heure, le corps-tombeau dit l'épreuve d'une entrave chronologique qui ressasse mélancoliquement les moments du passé¹⁵.

Il ne s'agit pas ici d'une simple volonté de rétrospection (suivant une logique autobiographique, par exemple), mais d'un récit dont « l'enjeu » même se situe dans le rapport à la temporalité. Les différents énonciateurs cherchent à restituer et à interpréter un passé familial dont ils dépendent tout à fait; l'amalgame et la confusion de ces deux espaces temporels, est le résultat d'une lecture individualisée et subjective du temps (idée ici incarnée par le concept de « corps-tombeau »). Ce double mouvement, l'investigation et le rapprochement du passé, en même temps que la tentative de s'en distancier, constitue ainsi un rapport contradictoire qui module la chronologie du récit. Le passé ne se lit plus comme une succession d'événements unis par un lien de causalité, mais plutôt comme le rassemblement plus ou moins arbitraire, plus ou moins spontané, de « fragments » temporels que la narration tente de réaligner, suivant une logique autonome.

Ce principe de reconstruction du passé par la parole est revendiqué de manière récurrente par le prêtre dans ses sermons :

Je pense qu'on n'a rien vu ni rien entendu parce qu'on ne perçoit pas l'ensemble à travers ce qui se présente séparé, et parce qu'on ne sait plus rien des nombres qui désignent non pas seulement ce que la pierre enlevée laisse voir du tombeau, mais aussi l'odeur de la chair et la bassesse qui permet l'élévation et la confusion terrible de la seule clarté. [...] Mais à la vérité le corps triomphant de la mort est pareil à l'éparpillement du monde révélé dans sa gloire par les paroles qui le raniment et le refont entier. (p. 190)

¹⁵ « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *op.cit.*, p. 17.

L'extrait fait mention d'une incapacité à percevoir « l'ensemble à travers ce qui se présente séparé », de « l'éparpillement du monde », que les « paroles raniment et refont entier » ; il est donc possible de remédier à l'état général de fragmentation du passé et de la mémoire des morts (évoquée par « ce que la pierre enlève laisse voir du tombeau ») par le pouvoir de la parole, qui « le raniment et le refont entier ». Ainsi, non seulement la parole permettrait-elle de restituer une certaine unité de la mémoire, elle redonnerait symboliquement vie à une matière inactive ou perdue, à la manière « d'éclats de passé reçus à même la langue à réinventer pour donner sens au présent, à recueillir, à tailler, à polir¹⁶. »

Relecture du passé

Si la parole permet de conférer à la mémoire une construction nouvelle, elle y impose également le filtre d'une intériorité individuelle : « Voyez-le, disaient d'autres sur d'autres galeries, voyez-le qui pustule comme un bon. J'invente mais c'est ça pareil, c'était mes amis, c'était mes frères, c'était les filles que je connais dont l'une que j'ai failli manger, c'était les mères de ma jeunesse et leurs maris inquiets, et je sais comment ils parlent. » (p. 174) L'orphelin rappelle explicitement le caractère « fabriqué » du récit qu'il énonce, précisant qu'il « invente mais c'est ça pareil », revendiquant la légitimité et la vérité d'une mémoire qu'il crée de toutes pièces. La description des personnages cités révèle en outre une appropriation de leur souvenir (« c'était *mes* amis, c'était *mes* frères, c'était les filles *que je connais* »), à la manière d'un défi lancé au narrataire de mettre en doute l'authenticité de ces

¹⁶ INKEL, Stéphane, *op.cit.*, p. 47.

représentations (« je sais comment ils parlent ») ; l'orphelin agit en véritable souverain de son territoire mémoriel.

Pour Maïté Snauwaert, ce processus d'invention et de recomposition est imputable au statut même du narrateur, dont la position dans le récit de filiation « est celle d'un conteur qui entend faire valoir que la vérité du récit n'est pas celle des faits, mais que les événements empiriques d'une vie, loin d'être objectivables, ne nous sont accessibles qu'au travers de récits, médiatisés par le biais de discours qui les sémantisent en les relatant¹⁷. » Le passé ne constitue donc plus un matériau immuable avec lequel le narrateur entretient un rapport de fidélité, qu'il devrait décrire et transmettre de manière objective : sa parole est désormais la « source même » de ce passé, qui n'existe pas autrement qu'à travers la suite de récits dirigés par son autorité narrative. Il ne s'agit pas là d'un détournement ou d'une réduction de la mémoire, mais du seul passé véritablement « accessible ».

Cette thèse est partagée par Stéphane Inkel : « [Entendre la voix,] c'est aussi se mettre à la disposition d'une mémoire qui dépasse le souvenir et *être* cette mémoire et les mots qu'elle emploie le temps de “dire le conte”¹⁸. » La position d'énonciateur s'accompagne d'une véritable *appropriation* de la mémoire mise en récit, à laquelle le narrateur s'identifie (« *être* cette mémoire et les mots qu'elle emploie »), au point de faire corps avec cette matière mémorielle, de lui imposer un tissu de significations intrinsèquement liées à son *être*.

Suivant cette idée, la « mise en parole » du passé dans le roman s'apparente également aux notions d'interprétation et d'appropriation : « C'est la mémoire qui le plonge dans un labyrinthe qu'il nous donne. Là où il est, écoutez-le qui chante sa vie anonyme qu'il préfère

¹⁷ « Conteurs contemporains : le “roman familial” entre mythologie et généalogie », dans SNAUWAERT, Maïté (dir.), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. “Littératures”, 2009, p. 131, 132.

¹⁸ INKEL, Stéphane, *op.cit.*, p. 46.

aux exploits fameux du grand J. Et c'est à nous maintenant, sa pauvre vie, de la reprendre et de la légender, de l'hurluler, car c'est par sa louange répétée que nous saurons le ranimer et que nous ferons de lui ce qu'il est et nous désigne. » (p. 199) Le terme « labyrinthe » suggère la nécessité de trouver une voie à travers cette mémoire, qui présente des obstacles, une part de mystère et d'incertitude : le prêtre invoque la nécessité de la « légender », c'est-à-dire d'en tirer un récit dont l'authenticité originelle n'importe plus, caractérisé par une part de *fictionnalisation*, de déformation ou d'exagération ; en ce processus réside la source d'une « ranimation » des figures disparues (ici, celle du père).

De la même manière, la « mise en récit » de la mort de l'orphelin numéro six par les tantes développe une identité transfigurée par la parole :

Celle qui raconte, elle a maintenant son mort, elle en a fait son fils, elles sont toutes avec elle à en refaire le récit, à se distribuer des mots, à s'assigner des cris. Elle dit mon fils mort beau, mon mien beau mort, mon mien fort bon bis mort fond beau, fond faux bord miss, mort fond beau miss, bord mot fils corps, bien faux corps bis mon tort, et ses sœurs autour d'elle lui répondent par des chaînes de mots semblables et en y mettant des pas qui nous mêlent. (p. 113, 114)

Ainsi la tante s'est-elle créé un lien maternel factice (il est plutôt le fils de la Veuve Manchée) ; elle « en a fait son fils », « *son* mort ». L'énumération inintelligible désignant le fils (« fils mort beau, mon mien beau mort, mon mien fort bon [...] »), insiste d'ailleurs sur une « mise en parole » excessive, abondante, qui fait encore une fois appel à une forme de « fictionnalisation » : les tantes « refont le récit » de la mort de l'orphelin, elles ne se contentent pas d'en décrire objectivement le déroulement, mais créent une série de souvenirs parallèles, en une mémoire véritablement travestie et remaniée par leur narration personnelle.

Une mémoire familiale partagée

Dans un dernier temps, la recomposition du passé se traduit également par un *partage* de la mémoire familiale :

S'interposent de façons diverses mais de plus en plus intriquées les voix et discours des autres dans le discours d'un « je » qui peine parfois à s'en défaire. En intégrant [...] les histoires les plus ténues comme les plus exemplaires de leur mythologie fondatrice, les narrateurs de ces « romans familiaux » fondent leur identité narrative et la constitution même de celle-ci dans la capacité de reprendre, fil à fil et parfois mot à mot, ces récits des ancêtres tout en y imputant leur singularité, celle de leur voix et de leur orchestration¹⁹.

Ainsi le passé devient-il une matière commune, léguée par les ancêtres et partagée par l'héritier, une « mythologie fondatrice » qui n'appartient plus exclusivement à la mémoire des générations antérieures, mais qui peut être « reprise, fil à fil et parfois mot à mot », en un amalgame de souvenirs où les expériences se confondent.

Cette notion est également mise de l'avant par Demanze, pour qui ce partage s'apparente à une forme de possession :

À mesure que l'héritier prend en charge les vies mutilées de l'ascendance, en ménageant la césure d'un écart et la place d'une altérité, son corps semble être habité par une vie antérieure et ses gestes dictés par un fantôme du passé. [...] Il est alors possédé et semble vivre la vie d'un autre, ou continuer les jours de l'ascendance en répétant les gestes des ancêtres, en reconduisant la vie des êtres enfuis²⁰.

L'héritier agirait donc en partie comme une excroissance temporelle des ancêtres, « continuant les jours de l'ascendance » et « habité par une vie antérieure », et ferait ainsi l'expérience d'une mémoire et d'une expérience familiales partagées.

¹⁹ « Conteurs contemporains : le “roman familial” entre mythologie et généalogie », *op. cit.*, p. 134.

²⁰ « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *op. cit.*, p. 16.

Dans *Parents et amis sont invités à y assister*, cet aspect est incarné par la figure de l'orphelin, qu'Inkel décrit comme « un sujet sans identité, s'étant dépouillé de sa mémoire pour faire l'inventaire d'une autre mémoire, plus grande, qui lui préexiste et dans laquelle il cherche à s'inscrire²¹. » L'héritier serait ainsi carrément « dépouillé de sa mémoire », entièrement consacré à « l'inventaire » d'un passé qui ne lui appartient pas et où il doit « s'inscrire », comme s'il ne possédait pas d'expériences indépendantes et individuelles, et ne pouvait exister que par l'intermédiaire d'un héritage mémoriel.

Ce principe se manifeste de façon récurrente dans le roman : « Éternelle est la mémoire/De lui qui s'souvient de rien ;/Tous les passés lui vont,/Même l'mien.//Regardez comme il porte légèrement/Mes fautes./Il craint pas eh l'malheur,/Mais il m'fait peur. » (p. 181.) Cet hommage, prononcé par les tantes aux obsèques de l'orphelin numéro six, révèle la capacité de l'enfant à assimiler « tous les passés », à la manière d'une figure identitaire neutre, apte à intégrer toutes les formes de contenu mémoriel, à porter « légèrement » des « fautes » qui ne lui appartiennent pas. En ce sens, vidé de tout souvenir personnel (« lui qui s'souvient de rien »), l'orphelin est paradoxalement pourvu d'une mémoire « éternelle » : le manque et le vide initiaux le rendent propices à l'adoption d'un passé familial d'emprunt.

Présent trivial et récits antiques : une même échelle

Sur le plan de l'histoire littéraire, *Parents et amis sont invités à y assister* développe un large réseau de références intertextuelles, créant une forme de filiation littéraire. En effet, les

²¹ INKEL, Stéphane, *op.cit.*, p. 51.

allusions aux grands récits antiques et bibliques prolifèrent et côtoient un cadre historique et linguistique assimilable au Québec contemporain :

Nous parlons en même temps que vécurent ces nageurs épuisés que Noé salua en relevant le doigt, nous parlons en même temps que ces larves qui rêvent, en même temps que ces acteurs qui jouent sans avoir rien vécu, nous parlons en même temps qu'on entendra se disperser les cendres du monde [...]. Nous sommes des princes, nous sommes des chiens. » (p. 120)

Ainsi les deux orphelins se réclament-ils de l'ère antique et du registre biblique, en insistant sur la simultanéité de l'existence des personnages sacrés (« nous parlons *en même temps* que vécurent ces nageurs épuisés que Noé salua ») et de celle, beaucoup plus triviale, d'un présent caractérisé par son abjection et sa bassesse (« ces larves qui rêvent »). Par ces rapprochements, le roman rallie les époques, les registres et les œuvres en un assemblage hétéroclite où les personnages sont à la fois « princes » et « chiens ».

Ce type d'assemblage est également présent sur le plan strictement lexical : « Ton souffle, Laurent Sauvé, ton air de bœuf dans mon cou quand je t'imagine me prendre dans ma robe en bois comme une Pasiphaé. Il a ton air, mon petiot. » (p. 59) Ici encore, le texte révèle une association entre le registre antique (le récit de la conception du Minotaure) et le présent de la narration, mais introduit également un double sens par le biais de l'expression « air de bœuf », qui réfère à la fois au souffle du taureau offert par Poséidon à Minos, et à un air revêche ou renfrogné dans le lexique québécois. Cette double signification réitère le parallèle et l'amalgame entre les deux registres, concentrant symboliquement cette relation en un même syntagme. Une association sémantique comparable est employée avec la figure du Christ : « celui que nous mangeons symboliquement depuis deux mille ans était un hostie déjà de son vivant ». (p. 198) Cette déclaration, qui conclut une longue dévalorisation de la figure du Christ (décrit comme un personnage animé par l'égoïsme et les instincts les plus bas), intègre

un double sens liant le registre des « grands récits » et celui du vocabulaire québécois actuel : l'hostie, symbole du corps du Christ, est aussi une injure issue du lexique populaire.

Ce rapport d'intertextualité est énoncé explicitement par le prêtre dans le cadre de la fiction : « Voici qu'un mort à nous, bien à nous, aussi vivement que le fit Du Bellay en se montrant parmi les Grecs et les Romains, audacieux malgré sa petitesse devant leurs palais, attaché comme un clandestin au mats de marbre des héros, répond en langue à nous en s'insérant parmi les récits immortels. » (p. 199) Le passage intègre une mise en abyme du rapport d'intertextualité, la référence à Joachim Du Bellay introduisant une représentation de son propre processus référentiel avec la culture antique (« se montrant parmi les Grecs et les Romains »), par la mise en scène anachronique du poète dans le décor d'un palais (la comparaison « attaché comme un *clandestin* au mats de marbre des héros » insiste sur cet aspect anachronique). Ce type de filiation littéraire est revendiqué par le biais de la figure du prêtre, qui insiste d'ailleurs sur la dimension langagière de ce rapport (« répond en *langue à nous* en s'insérant parmi les récits immortels »). Cette relation entre la « langue à nous » (celle d'un Québec contemporain, vraisemblablement) et les « grands récits » n'est pas sans rappeler les doubles significations évoquées plus tôt (« air de bœuf », « hostie »).

Une langue ravaudée

Une langue familiale, un flux de parole partagée

Sur le plan de la narration, le roman de Bouchard, d'une extrême complexité, suit ici encore la logique du réassemblage et représente une large somme de voix et d'énonciateurs: « la narration est construite de telle façon qu'un indécidable affecte en permanence leurs monologues successifs, ce qui a pour effet de recouvrir d'un voile d'incertitude le moindre geste que le lyrisme incandescent du roman nous propose²² » Cette « incertitude » se traduit généralement par un enchevêtrement des narrations produisant un flux de parole unique et partagé :

J'eus pour père un perruqué qui chantait du Littleton, un trapu tout en tronc avec des bras s'agitant au moment de chanter à Dieu sa louange. Et cherche le visage/le visage du Seigneur/Cherche son image/tout au fond de vos cœurs. Brun du chandail collé au corps d'époque qu'il avait au temps où il était mon père. Mort de quoi. Envoyez vos dons à la Société canadienne de quoi. (p. 160)

L'extrait intègre une succession de basculements narratifs, soudés en un fil unique : l'énonciation de l'orphelin numéro six intègre un discours direct, les paroles du « père perruqué », sans indication textuelle préalable (« Et cherche le visage/le visage du Seigneur/Cherche son image »). De même, le passage introduit une formule vraisemblablement tirée d'une annonce d'obsèques²³ (« Envoyez vos dons à la Société canadienne de quoi. »), interrompant encore une fois l'énonciation de l'orphelin afin d'y insérer intégralement une bribe de texte distinct.

²² INKEL, Stéphane, *op.cit.*, p. 34.

²³ Emprunt qui n'est pas sans rappeler le titre du roman « Parents et amis sont invités à y assister ».

Dans le même ordre d'idées, la narration se présente comme un flux énonciatif outrepassant toute limite identitaire ; dans l'extrait, l'orphelin numéro cinq prend le relais de la narration entamée par l'orphelin numéro un :

Il était déjà mort, la pluie tombait. Ça ne fait rien, il pensa, je sors pareil. Il sort pareil, il part à pied, l'imper sur le dos, la tête au loin dans le capuchon. [...] il se souvient qu'il a été, qu'il a fini en objet qu'on décrit pour dire qu'on est bien là. Il pleure comme on le fait dans les poèmes anciens, afin d'en avoir l'air, afin seulement d'en avoir l'air. » (p. 175)

L'orphelin numéro cinq, qui reprend le fil du récit entamé par son frère, est doté d'une perception omnisciente, d'un accès illimité à son intériorité et à sa pensée (« il pensa, je sors pareil », « il se souvient qu'il a été ») ; ainsi la narration met-elle en scène un flux partagé de conscience et de parole.

Une langue composite

Alors que le roman insère bon nombre de ruptures syntaxiques et sémantiques, cette fragmentation est simultanément à l'origine d'un processus de reconstruction langagière : « Ils ont écouté eux-mêmes l'un après l'autre en se prêtant l'espérétoscote, l'ausclérotospote, le flagranostope, le pardostoposcote, le tube à rien, ils ont écouté rien qui se passait dans le père Beaumont ». (p. 38) Par l'utilisation de mots-valises et de néologismes, le roman construit un réseau de significations qui dépasse le simple jeu sémantique : au moment où les brancardiers s'apprêtent à officialiser la mort du père, le terme « espérétoscote » suggère l'idée d'un « espoir » projeté sur la scène (ou éprouvé par le narrateur qui l'observe). De la même manière, le « pardostoposcote » évoque le souhait ou la possibilité d'un pardon, d'une rédemption, des

principes traditionnellement associés à la mort dans l'imaginaire judéo-chrétien, rappelant la nécessité de l'expiation au moment où la figure du père disparaît.

D'une façon globale, la narration et la langue de *Parents et amis sont invités à y assister* témoignent donc de processus de recomposition et d'assemblage qui permettent d'enrichir et d'appuyer formellement la notion de filiation.

Conclusion

Parents et amis sont invités à y assister présente globalement le lien de filiation comme un processus entravé par le deuil et la disparition des figures familiales, et caractérisé par la volonté d'en recomposer la mémoire en suivant une démarche individuelle. Ainsi pourrait-on décrire le paradoxe sur lequel se fonde, dans une large mesure, le rapport de filiation dans *Parents et amis sont invités à y assister*, et plus largement dans le roman québécois contemporain : dans un premier temps, la précarité du lien filial engendre une rupture, volontaire ou non, avec leur héritage ; dans un second temps, la nécessité d'une inscription identitaire incite l'héritier à reconstituer son passé de façon singulière « à partir des masques, des postures et des souvenirs en éclats de sa parenté, de manière oblique et atomisée²⁴. » Au bout du compte, ces deux mouvements, en apparence paradoxaux, se révèlent complémentaires : c'est par la rupture et la fragmentation d'un patrimoine familial précaire que l'héritier, en quête de repères, repense le lien filial et conçoit une identité composite, personnalisée.

À cet égard, le roman représente selon nous un des exemples les plus probants de la littérature québécoise contemporaine : par le caractère composite de l'œuvre, par ses multiples emprunts formels et référentiels, *Parents et amis sont invités à y assister* constitue une véritable synthèse des traits fondamentaux qui caractérisent les récits de filiation (et plus largement le roman contemporain), et recèle une réflexion qui dépasse le simple cadre familial. En effet, le texte réexplore l'imaginaire associé à la région et élabore un dialogue avec un certain héritage folklorique, signe d'un potentiel décentrement des lieux mis en scène

²⁴ DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *op. cit.*, p. 11.

dans l'espace romanesque actuel, fortement marqué par l'urbanité²⁵. Cette tendance, si elle est confirmée par le temps, pourrait constituer les fondements d'une relecture approfondie de l'héritage historique et culturel québécois.

²⁵ LANGEVIN, Francis, *op. cit.*, p. 60.

Bibliographie

- Texte étudié

BOUCHARD, Hervé, *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier, 2006.

- Sur *Parents et amis sont invités à y assister* et l'œuvre d'Hervé Bouchard

INKEL, Stéphane, *Le paradoxe de l'écrivain (entretien avec Hervé Bouchard)*, Québec, La Peuplade, 2008.

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

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 », *ibid.*, p. 201-217.

- Sur le thème de la filiation dans la littérature contemporaine

CAUMARTIN, Anne et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, « Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise », *@analyses* [En ligne], Dossiers, Filiations intellectuelles, mis à jour le : 28/09/2007, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=810>.

« Filiations » sous la direction d'Anne-Élaine CLICHE, *Protée*, vol. XXXIII, no 3, hiver 2005-2006.

« Figures de l'héritier dans le roman contemporain », sous la direction de Laurent DEMANZE et de Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Études françaises*, vol. 45, no 3, 2009, p. 5-150.

DEMANZE, Laurent, « Prologue », *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

LANGEVIN, Francis, « Vers un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et Images*, vol. 36, no.1, 2010, p. 59-77.

OUELLET, François, « Filiation et discours religieux dans le roman québécois contemporain », dans Zuzana MALINOVSKÁ (dir.), *Cartographie du roman québécois contemporain*, Présov, Département de langue et littérature de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des lettres de l'Université de Presov, 2010, p. 201-217.

SAINT-MARTIN, Lori, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2010.

« Conteurs contemporains : le “roman familial” entre mythologie et généalogie », dans SNAUWAERT, Maïté (dir.), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. “Littératures”, 2009, p. 129-140.

SNAUWAERT, Maïté, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain », *@analyses* [En ligne], Dossiers, Filiations intellectuelles, mis à jour le : 28/09/2007, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=793>.

VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris, Caen, Minard, « Lettres modernes », 1999, p. 115-139.

- Sur le roman québécois contemporain

BIRON, Michel, DUMONT, François et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

DION, Robert, *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997.

HAMEL, Jean-François, HARVEY, Virginie, *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, Cahiers Figura, coll. « Figura », 2009.

« Bibliothèques imaginaires du roman québécois », sous la direction d'Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Études françaises*, vol. 29, no.1, printemps 1993, p. 7-168.

LAMONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Saint-Laurent, Fides, 2004.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

POULIOT, Philippe, « Fiction de soi et autoréflexivité romanesque dans la littérature québécoise contemporaine (1995-2000) », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2002.

ROY, Max, KYLOUSEK, Petr et Józef KWATERKO, *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, Montréal, Cahiers Figura, coll. « Figura », 2006.

- Sur la structure du texte narratif

AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

MICHAUD, Ginette, Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes, Montréal, Hurtubise HMH, 1989.

RICCEUR, Paul, *Temps et récit 3*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985.

RIVARA, René, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Sur la critique thématique

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures I*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures II. Pages Paysages*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1984

