

**FILIATION ET DISCOURS RELIGIEUX DANS LE ROMAN
QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN. À PROPOS DE *PARENTS ET
AMIS SONT INVITÉS À Y ASSISTER* D'HERVÉ BOUCHARD**

François Ouellet

Abstract: This analysis of Hervé Bouchard's novel *Parents et amis sont invités à y assister* (2007) focuses on the issues of the death of the father and biblical intertextuality. We demonstrate that the novel's religious imagery cannot be dissociated from the reflections on the relationship between father and son or its symbolic failure. If the father's death dominates the novel, it is because the deceased can neither recount the past nor advise his son on life. Consequently, after his death, the son fails to achieve maturity.

The aesthetic uniqueness of Bouchard's novel resides in its narrative structure and in its use of both poetic devices and theatrical conventions. At the same time, the novel exemplifies the crisis of both familial relations (*filiation*) and the "sacred" in contemporary Quebecois fiction.

La présence du discours religieux dans la littérature québécoise ne date pas d'hier. La forme de ce discours et son mode d'inscription dans les textes ont évidemment évolué depuis cent cinquante ans, sans jamais disparaître véritablement. Le roman canadien-français, donc avant les années 1950-1960, était préoccupé par le religieux dans la mesure où pesait sur le développement de sa forme une conception ultramontaine du monde. Le roman de la Révolution tranquille, au-delà de la perception convenue qu'on peut en avoir, n'était pas toujours exempt de références religieuses, sauf qu'elles servaient avant tout à faire le procès d'un monde à rejeter au profit d'une société laïque et moderne dont elles seraient dorénavant exclues.

Le roman contemporain, celui qui prend forme autour de 1990, adopte une position inédite par rapport au discours religieux. Une fois passé notre étonnement devant la place éminente que celui-ci occupe dans la production littéraire actuelle, l'on constate bien évidemment que

le discours religieux n'a pas la forme idéologique du roman du tournant du XX^e siècle et qu'il ne vise pas davantage à faire le procès d'une institution. Alors qu'est-ce qui le caractérise ? Trois observations s'imposent à cet égard, toutes relatives à la forme du roman contemporain.

La première concerne la valeur structurante du matériau religieux dans le roman contemporain. Certes, bien des romans font seulement mention au passage d'événements bibliques. Mais dans bien d'autres cas, par exemple chez Gaétan Soucy ou chez Sylvain Trudel, les textes mettent de l'avant une écriture qui intègre à son développement des références religieuses qui ont une fonction structurelle dans l'élaboration de l'intrigue et dans le procès de signification du texte.

La deuxième concerne le mode d'insertion du discours religieux. On peut prendre ce terme dans le sens de l'intertexte biblique aussi bien que dans le sens plus large d'un discours intéressé par le sacré et qui en fait témoignage¹. Dans tous les cas, le mode particulier sur lequel s'exprime le rapport du texte au religieux est la parodie, au sens, comme le dit Genette, où elle « n'est rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité » (Genette 1992 : 28). Nous savons que la parodie participe globalement d'une entreprise de désacralisation de la littérature et qu'elle se moque de la hiérarchie des formes. Cette posture d'écriture, qui témoigne de la distance indubitable et de la profonde discordance entre les valeurs égalitaires de la société contemporaine et la parole religieuse, se présente comme le gage d'un renouvellement des formes narratives.

La parodie ne doit pas pour autant masquer le sérieux de l'intention symbolique qu'elle porte en elle et qui, en regard de la dimension signifiante du texte à laquelle elle contribue, la transcende. Dans cette optique, une troisième observation, plus complexe touche au cœur même de ce que signifie la mise en scène du religieux dans la littérature contemporaine. Elle peut être présentée sous la forme d'une hypothèse : ce qui réactive la présence du discours religieux dans le roman contemporain, ce serait la faillite des liens de filiation, la mise en échec

¹ Pour une typologie du discours biblique dans le roman, je renvoie à mon article « Prolégomènes à l'étude du fragment biblique dans le roman québécois contemporain ».

radicale de la métaphore paternelle qui caractérise la société québécoise actuelle. Ce nouveau roman chercherait, en recourant à l'intertexte biblique, à situer son propre discours sur le déclin de la figure paternelle dans notre société par rapport aux liens de filiation sur lesquels sont construits les récits bibliques. De la Genèse au Nouveau Testament, le discours religieux regorge d'épisodes qui contextualisent la relation père et fils, épisodes que le roman québécois récupère en les intégrant intimement à sa forme, que ce soit afin de les subvertir, de les caricaturer ou d'en faire le reflet d'une interrogation existentielle. Les récits des patriarches de l'Ancien Testament et l'hagiographie christique des Évangiles plus particulièrement s'offrent comme des répertoires exceptionnels dans lesquels les romanciers puisent abondamment, d'autant plus qu'ils se trouvent à questionner, mais à leur manière qui est proprement carnavalesque, l'héritage de la société canadienne-française.

Par ailleurs, il est fort possible que l'importance (quantitative et qualitative) des références religieuses dans le roman contemporain soit le signe ou le symptôme d'une « crise du sacré ». Cette crise paraît fondée dans la mesure précisément où elle est dépendante de la remise en question du sens qui définit les rapports de filiation. La crise du sacré ne serait pas donnée pour elle-même, elle serait plutôt liée à une crise plus fondamentale, celle qui affecte les rapports de filiation. Car le religieux ou le sacré paraît indissociable d'une réflexion sur la filiation, alors que l'inverse n'est pas vrai : on peut penser les rapports de filiation en dehors du religieux. Freud, notamment, a bien montré comment la naissance de la religion se trouvait directement arrimée à la question du père, « la psychanalyse [ayant] fait connaître le rapport intime entre le complexe paternel et la croyance en Dieu » (Freud 1987 : 156). Vu sous cet angle, « le Dieu personnel n'est psychologiquement rien d'autre qu'un père porté aux nues », si bien que les « jeunes [...] perdent la foi religieuse dès que chez eux s'effondre l'autorité du père » (Freud 1987 : 156). Tablant sur les acquis freudiens, Lacan s'est logiquement inspiré de la religion chrétienne pour définir, dans la théorie de l'œdipe, le concept central de Nom-du-Père (le fils venu annoncer la bonne nouvelle parle *au nom du père*). On sait que ce concept mobilise tout le fonctionnement de la structure subjective et indique au sujet la place qui est la sienne dans les rapports de filiation.

Mais le mot filiation reste trop général ; il faut lui préférer la notion de *métaphore paternelle*, qui désigne expressément l'ordre symbolique duquel participent les bouleversements qui affectent les rapports de filiation dans la société. Si cette notion est inspirée par la psychanalyse lacanienne, elle est néanmoins fondée de manière parfaitement autonome par le texte littéraire, car, par rapport à la signification et à l'interprétation, les enjeux narratifs et les valeurs discursives et symboliques du texte se trouvent institués par la notion de métaphore paternelle². La métaphore paternelle expose un cadre symbolique et une visée imaginaire à l'intérieur desquels la filiation peut et doit être pensée. Ce que *signifie* la métaphore paternelle pour le sujet, c'est la place qui est la sienne dans la filiation ; alors que la filiation est vue comme un cadre, la métaphore paternelle indique à chacun la manière dont il doit s'y insérer.

PARENTS ET AMIS SONT INVITÉS À Y ASSISTER

Nous proposons d'illustrer ces considérations en traitant du roman d'Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister* (2007)³. L'œuvre d'Hervé Bouchard compte deux titres, et cependant elle jouit déjà d'un énorme prestige. *Mailloux* (2002) et *Parents et amis* ont été unanimement célébrés, sans compter le texte de la bande dessinée *Harvey* (2009), pour lequel l'auteur a reçu le Prix du Gouverneur général. D'emblée, on a pu dire avec raison que la venue d'Hervé Bouchard constituait un événement comme il s'en produit un ou deux par génération littéraire. Stéphane Inkel, en introduction à la plaquette qu'il a consacrée à l'écrivain, résumait bien des avis en déclarant qu'Hervé Bouchard « parvient à s'imposer comme le chef de file du renouveau romanesque au Québec » (Inkel 2008 : 11)⁴ – à cette réserve près que le principal intéressé ne se voit ni ne se veut sans doute comme chef de file –, cependant que Christian Desmeules observait, dans *Le Devoir*,

² À ce sujet, on pourra consulter mon ouvrage *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*.

³ Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : *PA*, suivi du numéro de la page.

⁴ Toutes les références renverront désormais à cette édition, abrégée comme suit : *PE*, suivi du numéro de la page.

qu'« Hervé Bouchard semble former à lui seul toute une aile de "recherche et développement" dans l'édifice de la création littéraire québécoise » (Desmeules 2006). De fait, il s'agit d'une œuvre éminemment formaliste, placée sous l'égide de Mallarmé et de Beckett, qui s'élabore à la fois *dans* et *contre* le littéraire, dans la mesure où la littérature, telle que la définit l'auteur, est « cet art qui s'édifie toujours en essayant de se défaire de ce qui permet de le reconnaître » (PE, 79). Bouchard procède à une véritable déstructuration de la langue, prenant une liberté audacieuse mais toujours parfaitement cohérente et assumée avec la syntaxe et la ponctuation, en particulier. Cette liberté créatrice se déploie aussi sur le plan de la structure générique, *Parents et amis*, par exemple, empruntant à la fois à la forme narrative, à l'illumination poétique et à la disposition des conventions théâtrales. Le roman⁵ porte en sous-titre : « Drame en quatre tableaux avec six récits au centre ». Ce travail conscient et maîtrisé sur la langue, qui relève d'une véritable poésie, s'accompagne par conséquent d'une vision de la littérature comme forme symbolique autonome, apte à générer son propre sens et à s'ériger comme discours signifiant. Hervé Bouchard a d'ailleurs cette très belle formule : « La littérature est cet art extraordinaire où l'on peut fabriquer des images avec des choses qui n'ont pas lieu » (PE, 88), la réalité du texte s'établissant sur le pouvoir de l'écriture à signifier au-delà de ce qui est dit noir sur blanc. Ici, l'écriture colmate les brèches ouvertes par un discours qui s'ignore.

Cette écriture, c'est d'abord une parole, une parole parfois événementielle, tantôt mystique ou moqueuse, dans tous les cas « une parole qui est d'une franchise crue » ; c'est « quelque chose qui est manifestement dit, mais que l'on n'entend jamais » (PE, 80), selon la formule d'Hervé Bouchard. L'écrivain réalise aussi tout un travail sur la voix narrative, multipliant les lieux de paroles, car il ne s'agit pas tant de savoir *qui parle* que de savoir *d'où l'on parle*. Celui qui parle est en somme une façade qui permet de diffuser la parole, cependant que cette parole se rattache plus profondément au tréfonds que tous partagent, à un

⁵ Puisque c'est bien de cela dont il s'agit en dernière instance, ne serait-ce que « dans la mesure où le roman est le genre de tous les mélanges », comme le précise l'auteur lui-même (Kemeid 2007 : 81).

espace à partir duquel se trouve circonscrit l'expérience de l'être et du non-être, de la mort. C'est pourquoi, dans les quatre tableaux, la parole circule entre des personnages interchangeables, principalement les fils orphelins du père Beaumont et de Laïnalidée, dite la veuve Manchée, ou encore le prêtre alpiniste. L'individualité de chacun est transcendée par le partage, dans la parole et l'événement, d'une vérité ontologique dans laquelle une communauté se reconnaît. Cette vérité, c'est celle de la mort ; c'est la mort, et non pas les relations de famille et de descendance, qui lie les êtres entre eux. Ce que la parole littéraire d'Hervé Bouchard déconstruit, par et dans le langage, c'est la réalité de toute filiation au profit d'une seule et même vérité.

AU COMMENCEMENT EST LE PÈRE MORT

Le roman de Bouchard s'ouvre sur la mort du père, événement fondateur aussi bien de la fiction (l'histoire racontée s'écrit comme conséquence de la disparition du père) que de la littérature comme quête de sens et enquête sur le sens. Au commencement est le père mort : l'événement amène Œdipe à entreprendre une enquête qui lui révélera le sens de sa vie et de ses actes, comme il provoque chez Hamlet un bouleversement ontologique tel qu'il détermine toute sa destinée. Quant à *Parents et amis*, il est tout entier la réponse à la question que pose d'entrée de jeu, dès après la mort du père, l'orphelin de père numéro cinq : « quand est-on ? » (*PA*, 17). Il s'agit bien sûr d'une sorte de variation sur *Hamlet*, mais elle est suffisamment assumée par le texte pour générer un renouvellement de sens. Avant de pouvoir s'interroger : « être ou ne pas être ? », il faut d'abord naître (quand *naît-on* ?). Chez Shakespeare, la question que pose Hamlet prend acte de la mort du père et engage le fils Hamlet vers son destin : être ou ne pas être un homme, c'est-à-dire un fils qui, assumant la mort du père, pourra devenir père à son tour. La mort d'Hamlet sera la réponse à cette question, elle dévoile l'incapacité du héros à s'établir dans la filiation en passant au rang de père. Or, Bouchard se trouve à formuler une question préalable à celle que pose Hamlet : comment puis-je m'interroger sur mon existence si je n'existe pas ? Toute la question est de naître d'abord, d'être ensuite. Autrement dit, la mort que trouve Hamlet à la fin de la pièce, elle est d'entrée de jeu le lot des fils de *Parents et amis*. Chez Shakespeare,

Hamlet a vécu avant de pouvoir dire, en mourant à la fin, qu'il a échoué ; chez Bouchard, on ne vit pas, et c'est pourquoi la mort est donnée dès le début du roman. Il n'y a dans ce texte aucune possibilité de vie, à moins d'accepter de reconnaître que vivre, c'est mourir. « J'ai mouru comme j'ai vécu, au bout d'une vraie terrible dépression qui commença quand je naquis » (*PA*, 171), comme le dira l'orphelin de père numéro six.

LA MÉDIOCRITÉ CHRISTIQUE

Venons en plus précisément à la présence essentielle du discours religieux au sein du roman. Nous nous attarderons à un extrait en particulier, qui problématise ce dont j'ai parlé jusqu'à présent : l'ébranlement métaphysique provoqué par la mort du père et la mort comme lieu de parole et principe de « défiliation ». Deux événements paraissent tenir une place primordiale dans le texte, à partir de laquelle se structure tout le roman et sa signification. Ces événements sont placés *en miroir* : à la mort du père, dans l'incipit, fait écho, au milieu du roman, celle de l'orphelin de père numéro six.

La mort de ce fils fait l'objet du « récit du centre 5 ». Le « récit du centre 6 », résumé par la formule suivante placée en italique en début de chapitre : « Liste des pères que se fit l'orphelin de père numéro six quant il vécut » (*PA*, 151), vient mettre en relief le drame qui a habité l'orphelin qui s'est suicidé. À ces récits succède le « troisième tableau », portant sur le service funéraire de l'orphelin de père numéro six et plus particulièrement sur l'homélie du prêtre alpiniste⁶. Cette longue homélie (douze pages) prend toute la mesure de la signification de la mort du fils en évoquant le récit de Lazare, que seul Jean, parmi les évangélistes, a rapporté⁷.

Le texte de Bouchard suit d'assez près les événements bibliques, mais il les confronte et les interprète afin d'en tirer un nouvel enseignement. Je précise que le texte ne se positionne aucunement du point de vue de

⁶ Le qualificatif qui caractérise le prêtre sert ici à témoigner, au figuré, de la haute voltige de la verve qui l'anime. « Quand il montera en chaire, c'est un enthousiaste, il se lancera peut-être. Soit on l'attache, soit on l'attrape » (*PA*, 165), précise-t-on dans la didascalie qui introduit le tableau.

⁷ Jean, 11, 1-44.

l'exégèse, mais que, à travers le discours extravagant du prêtre alpiniste, les récits des évangélistes sont placés au service d'une poétique de la parole et du sens. « C'est comme si je me permettais d'aller chercher chez ces auteurs-là des affaires qui me servent, je devrais plutôt dire qui servent le texte, l'écriture », comme le dit l'écrivain (*PE*, 115). Dans cette optique, le discours du prêtre oppose le récit central de Lazare à tout ce qui l'« entoure », à « l'espèce de danse de confusion qui semble rythmer tout ça » (*PA*, 191), en l'occurrence l'entrée triomphale de Jésus dans Jérusalem et l'onction de Béthanie (*PA*, 191-193 et 196-197) racontés par Marc⁸, par Jean⁹ et par Mathieu¹⁰, la parabole du riche et du pauvre, qui met en scène un autre Lazare (*PA*, 194-195) et relatée par Luc¹¹. La narration par le prêtre de ces événements fait voir l'image d'un Jésus *amoindri* ou *corrompu* par rapport à la grandeur messianique qui le caractérise, de manière à suggérer son humanité. Jésus est venu parmi les hommes pour annoncer la bonne nouvelle, mais ce que retient le prêtre de cette action est moins le mouvement ascendant de la croyance et qui interpelle le Père (Jésus parlant au nom du Père) que le mouvement d'horizontalité qui le place dans un rapport d'égalité avec les autres hommes (il est humain, donc corruptible). Le prêtre s'attarde donc à mettre en évidence la « médiocrité » de Jésus : « ce n'est pas le mal que nous abhorrons, c'est la médiocrité, et quand notre J goûta ce que l'homme goûtait, il se mit en christ et tomba » (*PA*, 192). D'où il appert que « que celui que nous mangeons symboliquement depuis deux mille ans était un hostie déjà de son vivant » (*PA*, 198).

Par cette homélie, le prêtre vise à établir un rapprochement entre l'orphelin de père numéro six et le Christ, non pas en divinisant celui-là, mais en humanisant celui-ci. Selon le prêtre, le Christ, en ressuscitant Lazare, n'avait pas été motivé par la volonté d'amener les autres à croire en la toute-puissance éternelle de Dieu le Père ; plutôt « il s'agissait à la fois, dans une tentative désespérée, de donner aux hommes l'occasion d'échapper à la tragédie de leur propre mort et, pour lui-même, de

⁸ Marc 11, 1-11.

⁹ Jean 12, 1-11.

¹⁰ Mathieu, 26, 6-13.

¹¹ Luc 16, 19-31.

s'exposer aux chienneries humaines » (*PA*, 196). Autrement dit, la vie et l'action de tout homme se résument dans sa médiocrité et sa corruption autant physique que morale. Prenant à témoin le cadavre de l'orphelin de père numéro six, le prêtre cherche ainsi à rétablir, par delà toute forme de croyance, la vérité première de toutes choses, c'est-à-dire la mortalité pure et simple, définitive, de l'homme :

« Et ce cadavre qui parle aujourd'hui, là, nous dit qu'on ne peut rien cacher, qu'on ne doit pas se dérober à la vue du mort qu'il est, que le rite qui nous rassemble est en vrai la douloureuse épreuve de la parole qui remue parmi les saletés qui nous font et au bout de laquelle on voit et on entend que nous sommes des hosties et que c'est le corps de nous-mêmes que nous mangeons. » (*PA*, 190)

Tandis que le Christ des Évangiles est venu annoncer la vie éternelle, l'orphelin de père numéro six se fait malgré lui (dans la mesure où il est *traversé* par le discours du texte) le porteur d'une vérité désenchantée dans laquelle chacun est appelé à se reconnaître, à trouver son identité profonde, la seule qui le fonde comme sujet : car un sujet, ce n'est pas un nom, et surtout pas le nom du père, c'est simplement un homme mort. « C'est justice, peut-être, que nous ayons chacun la même histoire en sortant de la vie, l'histoire, je dis, d'un qui partit, pua, revint¹². Ça cloue » (*PA*, 198-199), proclame le prêtre.

Il y a évidemment, dans tout ce discours, une désacralisation railleuse des Évangiles. La vie, comme la littérature, n'est qu'un jeu dont le gagnant est connu d'avance. « Il est question de jouer à renaître, d'aller chercher dans le récit d'un mort la vérité et la vie » (*PA*, 190), proclame le prêtre. On joue à mourir, et ce jeu ne cesse jamais, car chaque mort sert à énoncer celle des autres. À ce jeu, Jésus s'est complu auprès de Lazare, comme il s'y est lui-même adonné (la résurrection) et que l'orphelin de père numéro six s'y prête à son tour. Mais de l'un à l'autre, le sens change : ce qui se répète, ce n'est pas sa propre naissance, mais la mort de l'un et des autres.

¹² Cette formule en trois temps oppose une vision carnavalesque de l'humanité à celle, héroïque, de Jules César : « *veni, vidi, vici* » (je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu).

À terme, le roman se trouve à exprimer une incapacité foncière à édifier quelque action de sens que ce soit. Au compte de qui mettre cette incapacité ? De personne en particulier et de tous en général, dans la mesure, d'une part, où le suicide de l'orphelin de père numéro six ne fait que mobiliser sur sa figure la vérité d'un discours dont la portée est universelle, et, d'autre part, où la posture de la veuve Manchée entérine la vérité dont il est porteur : la mort a le dernier mot, elle est plus forte que tout (ce sera le propos du quatrième et dernier tableau¹³). S'il est vrai que le roman, partagé entre de multiples voix narratives, est « sans point de vue narratif unifiant » (*PE*, 79), comme le précise l'auteur, c'est que la mort, en réalité, *parle* pour chaque personnage. À la limite, désincarnés, les personnages réalisent le fameux « paradoxe du comédien » de Diderot auquel aime se référer Hervé Bouchard : car « il faut être rien pour pouvoir être tout » (*PE*, 121). Se trouvent ainsi superposés, pour dire la vérité, celle de l'absence absolue ou du rien, une technique d'écriture, une méthode de jeu et un contenu chargé à blanc.

L'ÉTERNELLE POSTURE DE FILS

Si la présence de Dieu le Père est écartée, dans l'homélie du prêtre alpiniste, au profit d'une figure christique complètement humanisée qui invalide le Sens puisqu'elle est impuissante à redonner la vie après la mort et donc à parler *au nom du père*, c'est en regard de l'action première du roman : la mort du père Beaumont. Ce que le texte dit, c'est fondamentalement une chose : il n'y a plus de père, et parce qu'il n'y a plus de père, les fils n'ont pas d'avenir.

Dans cette perspective, Stéphane Inkel notait avec raison que le suicide de l'orphelin de père numéro six marquait un effacement de la loi symbolique qui fonde l'identité du sujet (*PE*, 61). À ses yeux, cela posait un problème qu'il formulait comme suit : « Comment interpréter cette volonté réitérée de rompre le fil de la continuité, *mais sans jamais renier l'aire mémorielle dont le sujet est issu* ? ». Nous aurions là le « paradoxe

¹³ Lequel, contrairement aux trois autres, se passe de didascalie introductive, comme si les choses étaient maintenant entendues et que, par rapport à la mort comme fin dernière, il était inutile de préciser quoi que ce soit : la mort s'énonce d'elle-même.

d'un refus de la transmission opéré à même les signifiants de sa propre mémoire » (PE, 61). Or, il s'agit d'un faux paradoxe, car la question, par rapport au texte, est mal formulée. C'est qu'il n'y a pas dans *Parents et amis* de « volonté de rompre » la filiation, mais une *incapacité* des fils à la faire signifier. Il n'y a pas un « refus de la transmission » (PE, 61), mais une *impuissance* à la faire advenir.

Au contraire, la filiation est travaillée par la volonté des fils de devenir des hommes — et donc un jour des pères. Cette volonté, qu'ils manifestent, n'est pas de rupture mais de continuation ou de filiation, et sans doute doit-elle porter témoignage de la mémoire, puisque le sens ne peut pas s'inscrire sans la mémoire. Sauf que cette représentation signifiante, le texte ne parvient pas à l'édifier (pas plus qu'il n'arrive à formuler la question d'Hamlet), sinon à en exprimer le ratage (mais non pas le refus). La volonté des fils, leur inscription dans la vie, se heurtent à un arrêt du temps : « On était tous en crainte parce que le présent était fini, et sans qu'on sache ce que pouvait bien vouloir dire ça, qu'on éprouvait mal, on sentait qu'à l'avenir il n'y aurait plus que le passé qui nous ferait » (PA, 33), constate l'orphelin de père numéro un. Autrement dit, ces orphelins de père sont dorénavant condamnés à ne jamais être autre chose que des fils, donc à ne jamais devenir des hommes, des pères, car leur modèle d'identification n'est plus. L'orphelin de père numéro deux annonce avec dérision dans les premières pages : « Mon père est mort. On ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons » (PA, 19). Le véritable propos du roman réside dans cette incapacité de quitter la position inconfortable de fils, et le véritable paradoxe tiendrait à l'établissement d'une nouvelle temporalité : « le temps nul d'un commencement fini » (PA, 32), si ce n'était qu'il s'explique par l'effet déstructurant de la mort du père sur le devenir des fils. Les fils sont figés à jamais dans la posture de l'adolescent. Et cela se traduit, chez Bouchard, par une sorte de point zéro de l'(in)existence.

C'est ainsi que le « récit du centre 4 » raconte les mésaventures de deux des six frères (nous ignorons lesquels exactement) partis essayer de refaire leur vie en Ontario, afin d'y apprendre à devenir des hommes. « Mais nous n'y arrivons pas. Croyons tout de même que nous deviendrons des hommes et que nous reviendrons tout manger, jeter à terre et pilasser » (PA, 122), formulent-ils alors qu'ils sont à la recherche d'un samaritain pour les conduire en Ontario. À sa manière

habituelle, Bouchard traite tout ce chapitre avec beaucoup d'humour, sans que jamais il ne perde de vue ce qui motive ses personnages. À Kingston, ils apparaissent trop jeunes pour entrer dans un bar : « Portier nous dit cette fois : Vieillissez si vous voulez boire. Nous vieillissons, c'est long, puis nous entrons » (*PA*, 130). Quelque temps après, ils se retrouvent à Delhi, dans le sud de la province, escomptant un travail difficile à exécuter afin de devenir plus rapidement des hommes : chauffeur de tracteur est moins difficile qu'accrocheur de bâtons, de sorte que « t'es moins un homme à la fin » (*PA*, 132). Les difficultés qu'ils éprouvent à grandir se reflètent physiquement : « Nous nous sentons perdus et découragés au point qu'assis nos pieds ne touchent pas le sol. C'est dire combien ne sommes alors pas des hommes » (*PA*, 133). Leur échec trouve évidemment un écho dans leur relation avec les filles : ce sont des aventures sans lendemain dont ils seraient incapables d'assumer les conséquences. Les dernières répliques du chapitre, chacune à mettre au compte de l'un des frères, sont claires :

« ADRESSE N'EST QUE.

J'ai peut-être un fils là-bas. Jamais je n'y retournerai.

CORPS ODILE.

J'ai peut-être un fils là-bas. Je n'y retournerai pas. Allez partons comme ça. » (*PA*, 137)

Bref, ils ne sont pas plus devenus des hommes qu'ils ne sauraient espérer assumer quelque paternité que ce soit. Aussi le constat qu'ils font à la fin de leur aventure ramène-t-il à l'énoncé « pré-hamletien » initial : « il ne semble même pas que nous sommes » (*PA*, 136). Symboliquement, ils ne sont même pas nés ; au mieux ils ont une seule certitude, celle d'être « les orphelins du père Beaumont qui chantent l'abandon » (*PA*, 121).

L'impasse existentielle dans laquelle se trouvent les frères attirent l'attention sur la figure de Laurent Sauvé, qui réinscrit le discours religieux dans le texte. Ce personnage, au patronyme significatif, « est très déifié » (*PE*, 91), confirmait Hervé Bouchard en entrevue. Or, la dimension divine du personnage acquiert tout son sens par rapport à l'orphelin de père numéro six et au statut christique auquel le réduit l'homélie révisionniste du prêtre. En effet, le dernier des orphelins est le

fils d'une relation adultère de Laïnalinée avec Laurent Sauvé. Cette paternité non assumée, qui fait de l'orphelin numéro six un bâtard qui s'ignore, établit néanmoins une filiation symbolique d'ordre théologique, Laurent Sauvé se trouvant à se positionner comme père divin vis-à-vis de l'orphelin christique. Mais de l'un à l'autre, aucune communication n'est possible, la bâtardise du fils ne faisant qu'énoncer sous une autre forme l'absence du père. Aussi, quand le prêtre prend à témoin la mort de l'orphelin de père numéro six pour affirmer que « son dire nous *sauve* » (PA, 198 ; je souligne), la satisfaction que les autres peuvent espérer recevoir de ce discours est profondément ironique : être *sauvé*, c'est apprendre sa mort, que nous sommes mortels, que nous sommes tous sans père.

Dans cette perspective, on comprend que le personnage de Laurent Sauvé jette un éclairage certain sur les orphelins qui sont revenus de l'Ontario sans vouloir savoir s'ils y abandonnaient des filles enceintes. D'ailleurs, cette configuration symbolique nous ramène à une scène précédente, où Garlindon, à la veille de conduire les frères à Delhi, leur avait dit qu'ils trouveraient là-bas des prostituées. « Des putes ! nous nous écrions les deux. Les putes, Garlindon redit » (PA, 123). Et les frères d'évoquer alors, comme s'il s'agissait pour eux d'une sorte de caution identificatoire, le récit que leur avait fait Laurent Sauvé de sa visite à une putain alors qu'il avait dix-huit ans (PA, 125). Ainsi ces frères occupent-ils une place intermédiaire dans la ligne de filiation rompue que le texte met en place de manière quelque peu tentaculaire : dans leur incapacité à devenir des hommes, ils partagent le statut de fils de l'orphelin de père numéro six, mais c'est aussi en suivant l'exemple de Laurent Sauvé qu'ils essaient de se situer comme homme et donc comme père potentiel. Mais d'un personnage à l'autre, la figure du bâtard reste dominante, qu'elle qualifie l'orphelin de père numéro six ou qu'elle indique l'échec des frères et de Laurent Sauvé à être père. Dans l'ensemble, l'orphelin de père numéro six apparaît comme la figure par excellence du fils abandonné, que ce soit en regard du père mort, en fonction du rôle symbolique dans lequel le texte le situe par rapport à Laurent Sauvé ou par rapport à l'identification christique à laquelle le soumet l'homélie. C'est bien pourquoi tout le « récit du centre 6 » est consacré à l'énumération par l'orphelin de père numéro six de pères imaginaires (il en mentionne vingt-sept).

Si la mort domine tout le roman, c'est en raison du ratage systématique des figures masculines. Celles-ci n'existent que par la mort, réelle (le père Beaumont) ou symbolique (les fils Beaumont). Et si nous sommes saisis par le contraste entre la famille Beaumont qui est constituée seulement de fils et celle de la veuve Manchée, qui n'est formée que de nombreuses filles, il faut noter cette curieuse parole de Laïnalidée au quatrième tableau : « J'aurais pu avoir un frère mais il n'a pas passé l'étape des auditions » (*PA*, 215), sans qu'on puisse savoir ce qu'il faut entendre exactement par cette image. La seule certitude qu'on puisse avoir, c'est que ce frère, probablement mort prématurément, ne sera jamais devenu un homme.

À cette évocation il faut ajouter la confession de Laïnalidée dans le « récit du centre 2 ». Ce récit est constitué d'une lettre écrite par la veuve Manchée, maintenant placée dans une « maison de repos », à ses fils. Elle se présente « comme l'évangéliste qui dut conter la crucifixion de son ami longtemps après » (*PA*, 99), car elle révèle à ses fils qu'ils ont « un frère assassiné, pauvre enfant qui dut vivre en mort » (*PA*, 98). L'assassinat est ici symbolique, il désigne l'abandon jadis, par Laïnalidée et le père Beaumont, d'un premier enfant. Ce septième fils en quelque sorte, qui aurait été le premier du nom s'il n'avait pas été renié, et que la mère reconnaît pour la première fois dans cette lettre, n'est pas nommé autrement que par sa fonction, brancardier. Nous apprenons qu'au moment de le baptiser, le prêtre avait déclaré qu'une malédiction pesait sur l'enfant ; si bien, raconte la mère, que « votre père Beaumont et moi nous nous sentîmes contraints de le jeter en syndrome de mort né jeune afin d'échapper à ce mal » (*PA*, 98). Véritable mort-vivant, ce fils réapparaît donc au moment de la mort du père, comme s'il venait rappeler la faute de jadis et incarnait pour toujours le mal et l'injonction de mort dont l'orphelin de père numéro six sera, à la suite de son suicide, le porte-parole privilégié. Les dernières paroles de ce dernier, bien qu'il soit mort, tissent le lien secret qu'il partage avec le brancardier et annoncent son retrait définitif du monde des vivants :

« LA TETE EN BAS DU SIX.

Je suis celui qui tremble d'avoir vu mourir, chaque fois que des paroles sortaient pour ne jamais revenir, l'amour de ceux qui m'entouraient. [...] Je vis en chambre chez un brancardier qui vous

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

LAURENT SAUVE.

Je suis celui qui tremblera chaque fois que tu trembleras. Je suis vivant, dis-le, sortant des paroles du centre où l'amour s'assécha. Ce n'est pas facile à prononcer.

LE SIX SUR PIEDS.

Vous m'avez mis l'oubli au cœur. Je ne sais rien de vous. Je ne sais rien de vous. Il fait froid. » (PA, 231)

Ce sont les dernières paroles – et les seules de tout le roman – échangées entre la figure christique de l'orphelin de père numéro six et la figure divine de Laurent Sauvé. Sitôt dites, ces paroles sont définitives. Dès lors le drame est complet, tout a été joué, le rideau peut tomber. Le mot de la fin serait *rien*.

En bout de ligne, le propos essentiel de ce roman, ce n'est pas tant la mort elle-même que celle du père et des liens de filiation institués par la métaphore paternelle, eu égard aux rapports d'identification et de maturité qu'elle instruit chez le sujet. La mort n'est que le point de départ. Et si en dernière instance elle a le dernier mot, c'est seulement dans la mesure où l'échec de la métaphore paternelle lui laisse la totalité d'une place qu'elle prend *en et par défaut*. Ultimement, c'est toute la filiation qui dégénère, la descendance des familles qui accuse le coup porté par la mort du père. L'« évangile » de la veuve Manchée sur son fils « assassiné », dans le « récit du centre 2 », débouche sur le souvenir de plusieurs morts qui finissent par se superposer ; elle-même ne sait plus de quel mort il est question : « je ne sais plus trop, mais les fleurs, j'avais huit ans, j'avais six ans, ça dépend de l'âge du mort » (PA, 103). Ce qui déclenche ce souvenir, tout ce délire, c'est un bouquet de glaïeuls placé dans sa chambre, des fleurs qu'elle déteste parce qu'elles sont liées à la mort. Or, comment ne pas lire *aïeuls* dans ces fleurs, dans ce bouquet étranglé dans un vase qui était déjà mort au moment où on l'installe dans sa chambre (PA, 95) ? N'est-ce pas alors la non-histoire de ces aïeuls qu'elle relate, en évangéliste qu'elle dit être, tous promis à la mort et à ce temps qui n'a ni fin ni commencement ? La mort dans ce texte, c'est bien l'affaire de tous.

CONCLUSION

Outre qu'Hervé Bouchard a produit un roman d'une qualité littéraire exceptionnelle, *Parents et amis sont invités à y assister* est non seulement représentatif d'un certain état du discours littéraire actuel, mais il est tout à fait emblématique de la couleur générale du roman québécois depuis une cinquantaine d'années. Dans tous les cas, la figure du père mort reste centrale. Récemment, elle ouvrait magistralement au moins deux autres textes majeurs de la littérature québécoise contemporaine et proches en écriture et en esprit du roman de Bouchard : *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998), de Gaétan Soucy, et *Littoral* (1999), de Wajdi Mouawad, pièce inaugurale d'un « quatuor dramatique » qui emprunte aux figures mythiques d'Œdipe et d'Hamlet. Cependant, ce qui importe, ce n'est pas la mort du père. Que le père meure, c'est dans l'ordre des choses, même s'il a fallu attendre le roman de la Révolution tranquille pour formuler cet état de fait. Car ce que montraient des romans comme *Maria Chapdelaine* ou *Menaud, maître-draveur*, c'était la mort du fils au profit de la survie du père, ce descendant « d'une race qui ne sait pas mourir » (Savard 1969 : 33). La grande question, celle que pose le roman moderne, c'est *ce dont est capable ou non le fils à partir de la mort du père*. Or, il semble assez clair que l'échec des fils à devenir des pères est l'une des marques distinctives du roman québécois. Depuis les premiers romans de Réjean Ducharme, la narration québécoise, placée sous un certain éclairage (déterminant), n'a somme toute guère évolué. Cette posture symbolique d'immaturité qu'illustre, dans *Parents et amis*, le discours d'une naissance qui fait du surplace et qui est d'emblée le signe d'une incapacité flagrante à vivre, bien d'autres romans contemporains en ont fait leur nid. Je pense par exemple à la « trilogie sinistre » (1999-2003) de Patrick Brisebois (*Que jeunesse trépassse, Trépanés et Chants pour enfants morts*). Et la référence christique n'est jamais loin : dans *La croix du Nord* (1991), d'André Brochu, le héros se définit comme un « crucifié de naissance » (Brochu 1991 : 31) ; celui du *Mercure sous la langue* (2001), de Sylvain Trudel, affirme être « né les mains trouées, comme une dépouille de crucifié » (Trudel 2001 : 9) ; *Désincarnations* (1991) d'Emmanuel Aquin raconte le « martyr d'un enfant précoce » (Aquin 1991 : 188). Les héros des romans contemporains, à moins qu'ils ne soient carrément des enfants (ce qui arrive souvent), sont des fils

attardés en quête de paternité. Le héros peine à naître, à être, de sorte que la mort est une sorte de synonyme de la naissance, car entre les deux la vie achoppe. Dans ces conditions, comment pourrait-il penser seulement devenir un homme ? Le personnage du roman québécois est en fait à l'image du pays incertain : il n'en finit plus de naître¹⁴.

Bibliographie

- Aquin, Emmanuel, *Désincarnations*, Montréal, Boréal, 1991.
- Bouchard, Hervé, *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- Brochu, André, *La Croix du Nord*, Montréal, XYZ éditeur, 1991.
- Desmeules, Christian, « Hervé Bouchard, poète-dramaturge de l'enfance », *Le Devoir*, 8 avril 2006.
- Freud, Sigmund, *Un Souvenir de Leonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- Inkel, Stéphane et Hervé Bouchard, *Le Paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, Taillon, La Peuplade, 2008.
- Kemeid, Olivier, « Entretien avec Hervé Bouchard », *Liberté*, no 277, vol. 49, no 3, septembre 2007.
- Ouellet, François, « Prolégomènes à l'étude du fragment biblique dans le roman québécois contemporain », dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota bene, 2008, p. 441-460.
- Ouellet, François, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2002.
- Savard, Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, coll. Bibliothèque canadienne-française, 1969.
- Trudel, Sylvain, *Du Mercure sous la langue*, Montréal, Les Allusifs, 2001.

¹⁴ C'était d'ailleurs tout le propos d'*Adéodat I* (1974) d'André Brochu.