

Se dire orphelin : honte et verbomanie dans l'œuvre d'Hervé Bouchard

MARION BILODEAU
Université de Montréal

Résumé

L'article interroge, par le biais de l'écriture d'Hervé Bouchard, les transformations et les obstacles qui affectent le langage de l'enfant qui subit l'événement du deuil. Plus précisément, il s'agit de cerner quels mots peuvent rendre compte de la matière de la sensation qui émerge de l'expérience de la mort, expérience qui s'articule d'abord comme silence, ou du moins comme impossibilité de dire dans la langue usuelle. Il sera ainsi question de montrer comment la langue des orphelins de *Parents et amis sont invités à y assister* est une langue qui ne se dit pas, mais s'exprime, dans la honte de leur propre rôle.

Thème récurrent dans l'œuvre d'Hervé Bouchard, la mort s'articule, semble-t-il, dans la mise en échec de la langue quotidienne. Or l'événement de la disparition échappe-t-il pour autant tout entier au langage ? Rien n'est moins sûr. L'écriture de Bouchard nous convie en ce lieu où le mot est contemporain de la sensation, un mot encore inaudible, affecté de silence, mais qui n'en demeure pas moins éloquent. Aussi l'angle par lequel je me propose d'approcher *Parents et amis sont invités à y assister*, roman théâtral qu'on aurait grand-peine à mettre en scène, est celui du changement de qualité qui affecte le langage de l'enfant qui rencontre la mort d'un proche et, par ailleurs, la possibilité même de l'expression langagière dans ces circonstances. La question qui guidera cet essai est donc la suivante : à supposer qu'il y ait dire et non pas silence, ou plutôt qu'il y ait, dans le silence, émergence d'un dire, quelle est donc cette langue que l'on peut prêter à des enfants qui vivent le deuil et qui, c'est la spécificité de l'écriture de Bouchard, le racontent ?

Je voudrais montrer ici comment de la langue de l'habitude, rompue par le deuil, il faudra passer à une langue artificielle, non pas d'un artifice qui vise à tromper cependant, mais plutôt qui est parole de celui ou de celle dont l'attente relative au quotidien est trompée, déçue par l'événement de la mort. La mort du père Beaumont dans le cas qui nous occupe et qui laisse derrière six garçons et leur mère, dorénavant orphelins et veuve. L'orphelin de père numéro un s'exprime ainsi : « *Quand son char était là, on savait qu'il était là. Quand son char n'était pas là, on savait qu'il n'était pas là. Mais là, son char n'est pas là et il n'est pas là, mais son char aura beau être là, lui, il ne sera plus là. Le char du père Beaumont ne voudra plus rien dire* » (*Parents et amis*, 20). Où trouver signification, en effet, dans cette mort qui, a priori, semble tout laisser caduc ?

Le trou de la mort : temps et langage

La mort, c'est ce qui évidemment néantise, mais qui par ailleurs laisse un vide là où se tenait, dans le temps d'avant la mort, le dorénavant néantisé, qui laisse un trou, pour parler comme la veuve Manchée, mère des orphelins de père. Autrement dit et pour reprendre les mots de Stéphane Inkel dans l'article *Parler autour du père mort : Les théâtres de paroles de Gérard Bessette et d'Hervé Bouchard*, si le père sombre bel et bien dans le néant, il ne se disqualifie pourtant que lui-même en tant que père, et il n'en demeure pas moins que persiste l'espace par lui laissé vacant qui, en même temps qu'il perd toute signification, conserve la trace d'un temps passé, dans ce cas celui du char sur lequel on pouvait se fier (*Inkel*, 2009, 126). Le trou, c'est donc la manifestation, la présence de l'absence. Ceci posé, il faut préciser que c'est moins l'espace que le temps qui est troué : la rupture première est celle que subit la temporalité qui soudainement se divise en le temps d'avant la mort et le temps d'après la mort. Or, entre ces deux

temps, il y a toujours la mort elle-même et son trou aux contours flous qui se dissémine et qui tend à avaler tout le reste, trou qu'il faudra donc remplir ou surmonter pour passer dans l'à-venir, le temps d'après la mort, qui est encore tout embrouillé par la présence du deuil. C'est en ce sens, il me semble, qu'il faut comprendre ces mots de l'orphelin de père numéro un : « *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* » (*Parents et amis*, 33). Trop petits les garçons pour comprendre quelque chose au-delà de la mort qui est et qui prend toute la place, trop petit l'orphelin de père numéro cinq pour même apercevoir son père dans le cercueil durant la cérémonie funéraire qui ouvre le roman : il me *faudrait un marchepied comme pour les fontaines où boire*, dit-il. En attendant, ce sont les mots des autres qui le lui dessinent, les mots de ces autres qui tour à tour commentent l'allure du défunt : *tantôt menton pentu, tantôt plié des ailes, tantôt lissé du col*, etc. C'est donc à travers le langage que la mort devient visible pour le petit qui ne peut voir, mais s'il faut se rendre visible un à-venir au-delà de cette mort, il faudra grandir, c'est-à-dire devenir autre chose qu'un *sale chien*, comme n'a de cesse de le répéter la mère, devenir un homme ; cesser de japper pour se mettre, plutôt, à parler.

Ce qui m'amène au second trou que laisse la mort derrière elle, plus fondamental encore, et qui est celui, comme je le mentionnais plus haut, qui se creuse dans le langage lui-même. Creux abyssal qui est d'abord impossibilité de dire, absence de forme qui paradoxalement contient en puissance les paroles d'une temporalité nouvelle. Je cite à nouveau, puisque l'orphelin de père numéro deux signale mieux que je ne peux le faire moi-même : « *Quand ils sont remontés, ç'a été, non. Ç'a été, non. Ç'a été, non, ça n'a pas été. Je ne sais pas ce qui a été. Ç'a été impossible de parler. Et pourtant tout le monde on s'est senti en nuée pleine de paroles,*

la lumière a comme viré comme, et comme elle virait les mots qu'on avait cru connaître se sont mis à flotter en groupes, ça nous les rendait étrangers, pas moyen d'en prononcer un, ç'a été impossible de continuer à être, voilà le sentiment qui pendait dans la place, le sentiment qu'il y avait de tous bords tous côtés, dans le temps nul d'un commencement fini. J'ai des images, mais toujours pas de mots pour légèder » (Parents et amis, 32).

Il s'agit donc d'un vide où, nous l'avons dit, les mots perdent l'efficacité ou la certitude de leur image usuelle. Le langage devient ainsi, du moins pour les enfants, le lieu d'une déterritorialisation, c'est-à-dire le lieu d'une invisibilisation. Plus fondamental ce trou précisément parce que l'assignation ou l'insignification du langage, il y a un peu des deux, me semble-t-il, témoigne parallèlement d'une impossibilité d'être. En sorte que ces enfants subissent une « destitution subjective », pour emprunter l'expression de Inkel, qui s'articule avant toute chose dans le langage : c'est leur nom qu'on leur ravit en même temps que le père, pendant que leur mère perd, elle, ses bras. Ils pourraient être joués par un seul et même, souligne Bouchard dans la didascalie du premier tableau, pour autant que la tête de ce seul et même puisse s'ajuster rapidement à des corps de différentes tailles. Un seul et même puisqu'ils sont réduits à n'être rien, c'est-à-dire pas grand-chose sinon des orphelins qu'on ne saurait distinguer que par leur nombre. Orphelins de père numéro un, numéro deux, numéro trois jusqu'au petit dernier, le six, qui dit encore : « *J'ai la voix du six, mais je ne suis pas le six, je suis un nombre qui parle à la suite des autres* » (Parents et amis, 141). Orphelins donc, devenus étrangers dans le langage troué par la mort, avec leur mère, la veuve Manchée au centre et le *cercle mouvant de ses sœurs autour*. Or il faut rappeler que, tout mal amanché qu'il soit dans son costume d'imposteur, l'Étranger, s'il est gênant sans doute, comme en trop, est aussi le Libre. Libres, les orphelins de ne pas se laisser avaler par un *dit* qui ne leur convient plus. Et c'est ici que s'ouvre la possibilité d'un dire.

Mais comment grandir, comment se revendiquer soi-même, comment devenir autre chose que des chiens quand le père est parti qui donnait des claques et criait pour nous enligner, pour nous dresser dans le devenir et que la mère qui nous reste est à l'hospice, privée de bras pour nous cercler d'amour ? « *Mon père est mort* », dit l'orphelin numéro deux, « *on ne saura jamais parler aux hommes. On ne passera jamais l'âge des boutons. On ne mangera jamais à l'heure* » (*Parents et amis*, 19). Comment parler quand les paroles qui emplissent le silence sont d'abord celles des sœurs Linées de la mère partie (Adelinée, Ritalinée, Madelinée, Ionalinée, Fionalinée, Monalinée et Rogère, la sœur de trop), les paroles des sœurs-tantes qui voudraient réenligner en restituant le signifiant afin de domestiquer la mort et de nettoyer la maison pleine de marde ? Impossible, puisque, pour les orphelins du moins, la mort est précisément ce qui se soustrait au Signifiant, ce qui anéantit la logique de la représentation. Aussi la reterritorialisation dans le langage n'est-elle pas une avenue pour ces orphelins qui n'y voient que mensonge : plutôt choisiront-ils d'investir le sous-sol de leur dire, c'est-à-dire de leur marde, marde qui est, finalement, ce que l'on a dans le ventre, la matière brute de la sensation. Dans une lettre à leur mère ils écrivent :

Ça nous apeure, ce trou qui s'ouvre et qu'on voit et qui masque tout. Nous restons en bas groupés en orphéon pour dire et nous disons. Nous étalons au sol la marde que nous lisons, la marde de vos sœurs sortie des tuyaux à disparition que nous avons détournés. Nous éteignons tout et cherchons en faisant dans la marde au sol des pilasses et des traits. (*Parents et amis*, 115)

C'est donc dans ce sous-sol où les tantes ne descendront pas, à cause de l'odeur de pisse, que jouent à être les orphelins de père. Jouer à être parce qu'il est trop difficile de n'être rien, de n'être que la mort du père Beaumont. Or être quelque chose, c'est être dans le jeu (*Abrasifs*, 89), le jeu du langage en ce qui nous concerne. Les orphelins, qui ne sont pas assez vieux du nombre

pour être, se mettent donc à raconter pour devenir, parce que conter, comme le souligne Bouchard dans *Abrasifs*, c'est *donner l'impression avec des paroles de pouvoir être tout*. Parler pour être, mais parler une langue artificielle et impressive, désengagée du signifiant, où ce n'est non plus le contenu qui précède l'énoncé, mais l'inverse.

Le dire orphelin : la verbomanie

La fuite des orphelins se fait donc à même le langage dans le sous-sol où ils étouffent et au-dessus duquel leurs tantes font du bruit pour enterrer le leur. Et c'est justement parce que ce monde qui se dresse au-dessus n'est pas viable qu'il ouvre des lignes de fuite, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari. Or, il ne s'agit pas tant *pour les enfants* de fuir, mais plutôt de *faire fuir* ce monde en le remplissant d'une *marde* qu'il ne parvient pas à gérer, à la manière des tantes qui n'en finiront pas de nettoyer, de frotter, de récurer, encore et encore, sans ne jamais parvenir à se débarrasser de l'odeur de pisse.

Aussi étouffer dans sa propre marde, qui est la vérité parce que la vérité met toujours dans la marde et rend la joie impossible dira l'un, du moins la joie fausse des tantes – *taisez-vous* commandent-elles –, étouffer dans sa propre marde, donc, c'est toujours mieux que de n'être rien dans les déguisements stériles que nous font porter les autres, les couvreuses de marde, les sœurs Innées en l'occurrence. Encore, quand on étouffe, on sait au moins que l'on souffle encore ; l'à-bout-de-souffle qui caractérise le dire compulsif des orphelins, c'est toujours l'assurance d'être en vie. Dire, redire, encore redire, ainsi se font les enfants le lieu où passe le langage, malgré l'empêchement, malgré les entraves. L'un d'entre eux dit :

Il est impossible de ne rien dire puisque nous sommes en vers. Il est impossible de ne rien signifier puisque nous voyons de travers. Chaque fois que l'un d'entre nous ouvre la bouche et parle, il se produit ce lien qui fait de nous les proches de Dieu, qui

est la forme de nos paroles de creux intermittents, de creux concomitants. Il est impossible de connaître la signification de ce que nous disons, comme il est impossible de prononcer des paroles qui ne signifient pas. (Parents et amis, 120)

Privés de leur rôle de fils en même temps que de leur père, c'est à travers le langage qu'ils tenteront de recouvrer une identité. On peut dire, en ce sens et avec Daniel Canty, qu'ils « *sont entièrement présents à la parole [qu']ils sont sans intériorité autre que celle de la langue qui leur donne lieu* » (Canty, 2007, 67).

Il n'y a donc, dans ce drame en quatre tableaux avec six récits au centre, pas d'histoire à proprement parler, sinon celle qui agit à titre de support pour le dire verbomoteur qui fait venir à l'être. Comme le souligne Stéphane Inkel, il s'agit moins d'un enterrement que d'une cérémonie où l'on s'applique à disperser les cendres du défunt (Inkel, 2009, 132). Nous ajouterons, pour notre part, que c'est dans la bouche des personnages que s'opère cette dispersion. Il y a la mort qui est et les postures langagières artificielles des personnages, ces personnages qui prennent forme dans l'expression même qui, performative, devance la matière. Nous comprendrons par là que le mot est la chose, que le mot épuise la chose, et que le deuil des orphelins n'est rien d'autre que sa propre représentation. L'image à laquelle l'enchaînement langagier renvoie directement est la seule que la pensée puisse s'excuser. Entre le mot et l'image, comme chez Kafka, nulle médiation puisque le mot ne s'engage pas à représenter ou symboliser la chose, mais, strictement, la donne.

Les chiens en devenir hommes ne rapportent pas la mort de leur père, ils la racontent et par-là la font voir, font jaillir la possibilité pour eux-mêmes de la vivre. Dans un curieux mouvement de retour, c'est finalement bel et bien ce qu'ils sont, les petiots, *la mort de leur père Beaumont*, non plus la mort qui cloue le bec cependant, celle dont on ne peut parler, mais celle

qu'il faut dire à tout prix, au risque de la honte. Et la vivre ainsi c'est aussi, pour les enfants, habiter l'étrangeté de leur propre rôle.

La honte

Audrey Camus affirme : « *Dans cette histoire, chacun s'essaye à tenir le rôle de l'autre pour le comprendre ou s'y substituer, pour d'une manière ou d'une autre combler la place qu'il a laissée vide. Mais le pire est encore de se voir attribuer un rôle qu'il n'est pas question de refuser : le sien propre* » (source ?). On rappellera, pour clarifier un peu, que la didascalie d'ouverture suggère qu'un seul et même acteur puisse tenir le rôle de tous les orphelins, que les sœurs forment un chœur qui empêche la plupart du temps les enfants de les différencier et que celles-ci engagent après auditions, lorsque deux d'entre eux partent en Ontario, *des acteurs comiques pour tenir leur rôle et dire comme eux (Parents et amis, 110)*. Or le rôle des orphelins, celui qu'il leur est impossible de refuser, c'est précisément d'être orphelins, de n'avoir plus qu'une absence de père là où figurait jadis l'autorité qui signifiait, qui donnait des claques et sacrait pour enligner. Or pour se ressusciter comme fils, l'orphelin de père numéro six, *en pauvre obsédé de l'origine, en pauvre Hamlet qui magasine*, dressera la liste des noms de tous ceux qui auraient pu être son père si, comme le dit son frère, il avait su qui être. Cadet de six qui finira par se suicider pour retrouver un nom, pour retrouver tous les noms, pour redonner, un peu à la manière du messie, une place à ceux qui n'en ont plus eu. Parlant de lui-même dans un drôle d'enchevêtrement temporel :

Il ira en mort à vélo, les yeux sur la roue avant, entier dans le défilement du motif des crampons, ne voyant rien, le regard tourné toujours vers l'intérieur où il n'y a rien, poussant en fou sur les pédales, jusqu'au-delà de la force et du souffle, jusqu'au-delà de sa joie terrible, jusqu'au bout de rien c'est-à-dire pour toujours. Je me souviens de mon suicide comme de ma dernière action avant de, avant de, avant de. Je descendrai

sans freiner la côte Shipshaw et je raterai le pont en bas. (...) Je suis celui demain qui sera, je suis celui qu'on retrouvera, je suis celui dont on dira qu'il eut pour pères tout un troupeau, je suis celui dont on cherchera la tête de veau, 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. Ça devrait aller comme ça. Poussez la porte accordéon. (Parents et amis, 149)

Dans ce décor où tout est à sa place, semble-t-il, sauf les personnages eux-mêmes qui étouffent dans l'espace exigü où ils sont trop nombreux, ce qu'il s'agit de trouver, pour eux, c'est bel et bien leur propre rôle. Le trouver pour l'assumer ensuite, sauf pour le six qui n'est plus, mais qui continuera à parler, pour prendre la forme du conte, même si c'est honteux, même s'ils en voulaient autrement puisqu'il faut, comme le suggère la didascalie finale, *se débrouiller avec la honte d'être là*, une honte qui, au lieu de les assombrir et malgré la bassesse de ce qu'elle figure, soit celle qui incarne la marque de leur lucidité. Honte endossée d'être ce qu'ils sont, toujours préférable à celle du geste crapuleux que finissent par se refuser les deux frères partis en voyage et qui attend le pauvre enfant pâle de Mallarmé, expression par laquelle Bouchard décrivait d'ailleurs le Mailloux du roman du même nom. Honte qui est, par ailleurs, humilité et disposition à l'égard de sa propre posture. Pour les orphelins de père, endosser la honte c'est initier le dire qui est dévoilement. Quand les tantes projettent de camoufler le suicide d'un des leurs, *dans le but d'éviter à leur propre personne la dispersion consécutive à toute action vraie* (Parents et amis, 180-181), eux font serment de tout révéler. Ils disent ensemble :

Demain onze heures la messe en chants cognés ha ha du cher déssassiné. Ils verront ce qu'ils n'ont jamais vu, les vivants, toute la honte, toute la marde, toute la vie dénoncée. Mais nous entendons que ment le prêtre quand il dit que nous saurons bientôt que les morts que nous refusons, nous les devenons. C'est nous qui ajoutons les consonnes dans ses paroles de débandé. Le prêtre émet des sons, d'abord nous ne comprenons rien, mais sa bouche se remplit de sang alors nous savons qu'il ment. (...) 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. (Parents et amis, 117)

Conclusion

À la lumière de ce qui précède, il nous faut donc dire que cette verbomanie qui trouve naissance dans le vide laissé par la mort et qui s'expose à la honte est avant tout ouverture temporelle sur un à-venir où il faudra, par le dire, se refaire un nom. C'est aux frontières du dérèglement que s'expriment les potentialités nouvelles et, en ce sens, on peut voir, dans l'écriture de Bouchard, une ouverture sur une autre sensibilité, englobante, qui ne laisse personne indemne. Cette écriture, dans laquelle la mort n'a rien d'un événement localisé, n'est pas celle d'un lieu, mais d'un en-route, d'un devenir-autrement-que-soi qui est avant tout disposition à se laisser traverser par le langage. C'est d'abord l'énonciation qui va et entraîne les êtres, énonciation qui ne s'arrête pas parce qu'autrement tout finirait. Autrement dit, tant qu'il y a de la vie il y a de la parole et c'est de la première dont témoigne la seconde. La mère Manchée, qui elle ne veut pas tenir son rôle, mais persiste dans le dire, dit :

Quelle comédienne aurait voulu qu'on lui coupe les bras pour me figurer ? qu'on lui tue le mari ? qu'on lui orpheline six fils prêts à la manger ? Si je parlais pas, probablement que je cicatriserais (...) Fallait une comédienne assez cave au centre pour dire, une cylindrée à travers qui souffler, une qui sache crever dans la joie qu'on donne à peindre la misère. On a pas trouvé et je suis sortie de ma vie. (Parents et amis, 47-48)

Jean Eustache, cinéaste français, soulignait qu'il ne s'agirait pas, au cinéma, de raconter une *histoire*. Au contraire, « *on la révélerait d'autant plus qu'on la montrerait moins, on montrerait seulement la manière dont les attitudes du corps se coordonnent dans la cérémonie, de manière à*

révéler ce qui ne se laissait pas montrer » (Deleuze, 1985, 256). Cela vaut également, il me semble, pour l'écriture d'Hervé Bouchard. Les attitudes du corps, dans le théâtre de *Parents et amis sont invités à y assister*, ce sont les flots de paroles, qui n'en finissent jamais et ne laissent aucun corps sauf : corps extirpés du quotidien, corps délirants et verbomoteurs qui se dévoilent comme formes de l'expression. Ce n'est donc pas l'histoire que l'on raconte, mais la matière de la sensation qui ne se laisse pas cerner par la langue usuelle. Le paradoxe, qui est aussi le tour de force de l'écriture de Bouchard, c'est de prêter aux orphelins les mots d'un parler impossible qui est celui de la sensation et qu'ils sont justement incapables de prononcer. Cette langue artificielle, expression du senti, c'est celle qui représente l'échec du langage coutumier à dire et qui refuse au silence le privilège du dernier mot. En le disant, Bouchard invente, précisément, une langue capable de le dire.

Bibliographie

BOUCHARD, Hervé. « Abrasifs », *Liberté*, 49 :3 (2007) : 89-100.

BOUCHARD, Hervé. *Mailloux*. Montréal : Le Quartanier, 2006. 160 pages.

BOUCHARD, Hervé. *Parents et amis sont invités à y assister*. Montréal : Le Quartanier, 2006. 237 pages.

CAMUS, Audrey (14 mai 2010). « *Noir dans le théâtre où la scène est crayonnée* » : la dramaturgie romanesque d'Hervé Bouchard ». Présenté dans le cadre du cycle de conférences *Pratiques du détournement dans les discours littéraire et critique au XXe et XXIe siècles*, 78^e Congrès de l'ACFAS, Montréal.

CANTY, Daniel. « Le livre de boue et la robe de bois », *Liberté*, 49 :3 (2007) : 63-78.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1985. 384 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Kakfa, pour une littérature mineure*. Paris : Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1975. 159 pages.

INKEL, Stéphane. « Parler autour du Père mort : Les théâtres de paroles de Gérard Bessette et Hervé Bouchard », *revue-analyses.org*, 4 :3 (2009) : 119-140.

KEMEID, Olivier. « Lecteurs et amis sont invités à y assister », *Liberté*, 49 :3 (2007) : 79-88.