

Éditions Nota bene

VICTOR-LÉVY BEAULIEU
UN CONTINENT À EXPLORER

*sous la direction de
Jacques Pelletier*

siem pour ce qui ~~de l'Etat~~ se tenait à l'Etat
et l'Etat-moyen qui, quel, en était l'Etat
non, ou qui nous tenait les mobiles, et
vital, parvenant les courbes et les prenant com
magine com moi par tout le que nous doi
lige contre qui ne nous effaierait plus
jamais plus, à moins d'Etat concerné le
moration de la l'orientation.

Je laissai l'autre Drapeau à la st
crainte de quitter la nation, il me tendait
une main, tout me regardait avec
des larmes de misère, incapable de servir
un maître, tout mon corps en larmes. Je cher
ma vain avec raison à ma Oraison même
mais beaucoup geignaient que je passai mes heures
à créer des facteurs. Mais en cela, et je
laisai l'autre Drapeau à la st
crainte, des larmes au gîte, 7 retourne Mal
pour me battre contre lui, sans mots, et

VICTOR-LÉVY BEAULIEU
UN CONTINENT À EXPLORER

Collection « Séminaires »
dirigée par
Robert Dion et Richard Saint-Gelais

Les auteurs

Geneviève BARIL

Claire CAMPEAU

Michèle LE RISBÉ

Michel NAREAU

Julie PAQUIN

Johanne PELLAND

Jacques PELLETIER

Martin PEYTON

Caroline ROULEAU

Sous la direction de
JACQUES PELLETIER

VICTOR-LÉVY BEAULIEU
UN CONTINENT À EXPLORER

Collection Séminaires
Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

© Les Éditions Nota bene, 2003
ISBN : 2-89518-156-X

Jacques Pelletier

Université du Québec à Montréal

UN CONTINENT À EXPLORER

Commençons par rappeler une évidence : l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est colossale, démesurée ; elle s'impose d'emblée par sa masse énorme, s'accroissant chaque année de nouveaux titres, appartenant eux-mêmes à des registres d'écriture divers : romans, textes dramatiques, essais critiques et polémiques, téléfeuilletons, témoignages, chroniques et même, tout récemment, poésies. Sur le plan purement quantitatif, elle domine l'ensemble de la production québécoise contemporaine, tous genres confondus. Elle procède d'une ambition sans doute unique dans l'histoire littéraire de ce pays, d'un projet d'écriture globalisant dont on ne connaît pas d'équivalent. Elle comprend d'incontestables réussites, des chefs-d'œuvre célébrés par l'ensemble des lecteurs ainsi que par la critique et, bien sûr, des ratés, ou à tout le moins des demi-succès, parfois révélateurs dans leurs carences mêmes, ce qui n'étonne pas compte tenu de l'ampleur de l'entreprise.

Tôt saluée par l'obtention de nombreux prix au cours de la première moitié de la « carrière » de

l'écrivain, cette œuvre a subi une éclipse relative par la suite avant d'être finalement couronnée par l'attribution du prix David au terme de quelques tentatives infructueuses révélatrices des résistances que rencontre toujours cette entreprise chez certains agents importants du milieu littéraire. Beaulieu, et cela depuis les origines, demeure pour certains un signe de contradiction tant par ses prises de position que par ses créations elles-mêmes, qui, les unes et les autres, paraissent contrevenir aux normes et aux usages institutionnalisés du champ culturel, si bien que son œuvre s'avère encore aujourd'hui secondarisée au profit de celles, par exemple, d'un Aquin et d'un Ducharme et largement sous-étudiée. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les bibliographies respectives des études et analyses consacrées à ces auteurs : par contraste, la recherche concernant Beaulieu semble embryonnaire, chantier tout entier à défricher et à développer.

Les études réunies ici représentent une étape dans cette entreprise nécessaire ; elles constituent les premiers jalons d'un programme à construire et à raffiner pour tenir compte de la pluri-dimensionnalité de cette production proliférante. Elles témoignent de l'effervescence d'une critique universitaire en émergence qui ne craint pas de se confronter à l'œuvre sulfureuse de cet écrivain singulier et d'en proposer de stimulantes lectures empruntant des directions inédites et prometteuses.

Claire Campeau interprète ainsi *Mémoires d'outre-tonneau* à la lumière de la pensée cynique dont ce récit inaugural s'offre comme une modulation particulièrement originale. En reprenant et en réactualisant la figure de Diogène dans le cadre d'une Révolution tranquille au bord de l'essoufflement à la fin des années 1960, Beaulieu s'inscrivait en faux contre le détournement opéré à son endroit par les technocrates qui en auraient pris progressivement le contrôle. Cette « récupération » se serait faite au détriment de certains groupes sociaux dont le personnage délirant de Satan Belhumeur serait une incarnation hyperbolique, son malheur témoignant du malaise grandissant d'une société ayant perdu ses illusions au terme d'une décennie s'étant pourtant ouverte sous le signe des grandes espérances.

Cette posture critique emprunte la voie de la carnavalisation dans l'autre grand récit fondateur de l'œuvre beaulieusienne, *Race de monde !*, esthétique promise à un développement important dans l'ensemble de la production de l'écrivain et notamment dans ses romans. Parodiant la culture officielle, ses valeurs et ses normes, ses rites et ses bienséances, Beaulieu procède à ce que Martin Peyton appelle un recyclage discursif des croyances et des mythes de la société canadienne-française traditionnelle. Il les disqualifie dans leur forme et leur usage convenus et conservateurs, il les retourne et les réactive dans une perspective nouvelle, assurant un lien inédit, original, entre le

passé et le présent d'une entreprise qui continue de s'approfondir et qui ne prend son sens que dans une longue durée à reconstituer par le récit historique ou la fiction.

Sur une autre scène, celle de la vie intime, le romancier se livre de même à une reprise transgressive de la tradition religieuse. Le sacré fait en effet retour dans des manifestations de perversion et d'abjection extrêmes qui ont choqué de nombreux lecteurs. La quête de la transcendance, comme le signalent Caroline Rouleau et Julie Paquin, emprunte la voie du crime, de la violence physique et sexuelle, de l'inceste. Ce sont là autant de gestes pulsionnels et primitifs mis en scène dans des scénarios initiatiques se présentant sous la forme de sacrifices expiatoires, de rituels blasphématoires et de messes noires sacrilèges. Ces dramatisations extrêmes atteignant parfois des sommets dans l'horreur – en particulier dans *Un rêve québécois* – visent à produire un effet cathartique tant chez les personnages qui en sont les acteurs que chez les lecteurs, le salut apparaissant au terme d'une pratique frénétique de tous les débordements et de la prise de conscience de leurs limites. Ces scènes troublantes interpellent à juste titre les lecteurs et les incitent à une réflexion sur leur propre rapport à la perversion et à la violence comme fondements de certains rapports sociaux dans une époque qui a perdu le sens de la transcendance et du sacré.

Cet absolu qui pourrait donner une pleine signification à l'existence, on sait que Beaulieu de même que son *alter ego* Abel Beauchemin le cherchent dans l'écriture conçue comme pratique réparatrice et rédemptrice. C'est cette activité qui assure une certaine cohérence à la vie par ailleurs chaotique d'Abel Beauchemin et qui lui permet dans les moments de grâce d'échapper aux multiples démons qui lui rendent l'existence impossible. L'écrivain en tant qu'individu est en effet décrit dans cette œuvre, et notamment dans *Don Quichotte de la démanche*, comme un être souffrant, angoissé et solitaire, prisonnier d'un imaginaire dévorant qui le sépare d'autrui, comme un Christ cloué à la croix de l'œuvre à laquelle il finit par s'immoler, la création ayant pris chez lui la place du monde réel. En cela, ce romancier fictif incarne la figure archétypale, exemplaire, de l'écrivain romantique, chevalier anachronique en quête d'une écriture tour à tour messianique et apocalyptique, ainsi que l'évoque Geneviève Baril, attendant de l'art un enchantement, une magie que ne peut plus lui offrir une époque imprégnée par l'agnosticisme et le désenchantement, comme le signale avec justesse Johanne Pelland. Par suite, il ne peut exprimer sa recherche de la totalité, dans la vie comme dans l'art, qu'à travers une représentation fragmentaire et lacunaire du monde qui apparente sa démarche à celle des écrivains baroques.

Auteur « baroque » et « romantique », Beaulieu n'en reste pas moins un écrivain de son temps,

agissant dans une conjoncture sociale et historique précise, comme éditeur et créateur bien sûr, mais aussi comme citoyen engagé dans les débats de l'époque. C'est sa situation d'acteur social et culturel qu'examine Michèle Le Risbé, étudiant comment chez lui les activités de création et de production éditoriale sont étroitement interreliées, se nourrissant l'une l'autre, dans le cadre d'une expérience globale de réalisation de soi dans le monde. Le Québec est le lieu concret d'insertion de cette expérience, lieu qu'il interroge à la lumière de son appartenance continentale. D'où l'intérêt pour lui des écrivains américains et en particulier de Kerouac et de Melville comme opérateurs d'une appropriation de soi par incorporation de l'autre dans un processus dynamique de construction identitaire qui s'apparente par moments à une véritable dévoration cannibalique, ainsi que la qualifie Michel Nareau, empruntant pour la décrire le modèle d'analyse de l'anthropophagie culturelle proposé par Oswald de Andrade.

L'intertextualité qu'on a souvent évoquée comme un trait stylistique distinctif chez cet écrivain ne saurait donc être réduite à une simple pratique citationnelle. Elle s'inscrit dans une entreprise plus large d'autodéfinition et de construction de soi et prend toute sa portée dans le cadre du développement du projet global d'écriture de Beaulieu. J'examine comment elle peut même prendre la forme d'une autotextualité, d'une reprise et d'une variation originale à partir d'un

thème déjà élaboré antérieurement dans l'œuvre qui prend une toute autre dimension du fait d'être déplacé dans un cadre nouveau, comme c'est le cas du personnage énigmatique que constitue Satan Belhumeur. Celui-ci passe de la « folie » à la critique sociale dans l'intervalle qui conduit des *Mémoires d'outre-tonneau* à *Satan Belhumeur*, fournissant l'espace nécessaire à l'écrivain pour déployer la puissance de son imaginaire.

Les analyses réunies ici représentent autant de coups de sonde dans cette production aussi vaste et profonde qu'un océan. Elles n'ont pas la prétention d'en prendre ni d'en donner toute la mesure. Elles portent essentiellement sur la première partie de l'œuvre et elles en privilégient le volet romanesque. Elles ne traitent ni du théâtre ni des essais, sauf du livre consacré à Melville, et elles ne prennent pas en compte les textes écrits au cours des deux dernières décennies. Il s'agit donc d'une entreprise qui comporte des limites objectives pour ainsi dire, dans la mesure où elle porte exclusivement sur le jeune Beaulieu, connu d'abord et surtout comme romancier jusqu'au tournant des années 1980.

Par la suite, l'œuvre va se déployer et se ramifier dans des directions nouvelles, le feuilleton télévisé y occupant une place centrale de même que l'écriture théâtrale, dans une moindre mesure cependant. Le roman va connaître une évolution sinon une transformation, sous l'influence de la pratique télévisuelle, comme en témoignera

L'héritage, tout en conservant son inspiration originale dans *Steven le hérault*, publié en 1985, et dans *La jument de la nuit*, publié dix ans plus tard en tant qu'ouverture d'un nouveau cycle romanesque en gestation dont on attend impatiemment la suite. Par ailleurs, l'entreprise critique s'approfondit autour de nouveaux sujets (Ferron, Thériault, Tolstoï et Voltaire) et prend une tournure très autobiographique par moments, l'écrivain n'hésitant pas à s'y livrer à un émouvant récit de soi à travers l'évocation de ses auteurs fétiches.

Tout cela, qui n'est pas rien, n'est pas abordé ici et appellerait de longues et patientes analyses que nous reportons à une publication ultérieure. D'ici là, le présent ouvrage devrait intéresser les lecteurs et les spécialistes d'une œuvre toujours en cours, qui n'a pas fini sans doute de nous réserver des surprises et que nous espérons faire mieux connaître dans ce chantier exploratoire.

Claire Campeau

Université du Québec à Montréal

FANTASTIQUE
ET CYNISME TECHNOCRATIQUE :
MÉMOIRES D'OUTRE-TONNEAU
ET *LA NUITTE DE MALCOMM HUDD*

Cette introduction a pour ambition d'illustrer une seule idée : les observations qui vont suivre dans ce livre sont fausses.

Mais, comme elles ont été faites par des observateurs qui savent à quel point l'observation est une création, elles restent « révisionnables » : ce qu'on a vu reste à revoir. Ceux qui disent : « C'est évident, il n'y a qu'à voir », vivent dans un monde impressionniste. Ils croient observer le monde, alors qu'ils n'observent que l'impression que le monde leur fait.

Boris CYRULNIK,
Sous le signe du lien.

En 1964, il y a près de quarante ans, au moment où le Québec vit ce qu'il est convenu

d'appeler la Révolution tranquille¹, la télévision, dont l'avènement « en 1952 a singulièrement bouleversé l'univers représentationnel d'une masse d'individus répondant déjà allégrement aux sollicitations de la modernité » (Létourneau, 1995 : 28), présentait les premières images d'un embryon dans l'utérus. « Extorquées par nos capteurs modernes, elles [ces première images] confèrent au fœtus une représentation qui dépend de nos techniques et, par là même, de l'organisation de la société où se produit l'observation » (Cyrulnik, 1989 : 29). Ces premières images, comme le fait remarquer Cyrulnik, bouleversent les représentations qui existaient jusqu'alors du fœtus et modifient la conception des débuts de la vie humaine. Ces nouvelles représentations sont fortement déterminées par la mise en scène scientifique et médiatique qui en est faite.

Il n'est pas de discours (analyse scientifique, manifeste politique, etc.) ni d'action (manifestation, grève, etc.) qui, pour accéder au débat public, ne doive se soumettre à cette épreuve de la sélection journalistique, c'est-à-dire à cette formidable censure que les journalistes exercent, sans même le savoir, en ne retenant que ce qui est capable de les intéresser, de « retenir leur attention », c'est-à-dire d'entrer dans leurs catégories, dans leur grille, et en rejetant dans l'insignifiance ou l'indifférence des expressions symboliques qui méri-

1. Dont la datation la plus couramment utilisée est 1960-1966.

teraient d'atteindre l'ensemble des citoyens
(Bourdieu, 1996 : 54).

Autrement dit, ces représentations sont élaborées selon les critères de la doxa hégémonique, qui sont établis, au cours des années 1960, par la « couche » technocratique et auxquels est soumise la recherche scientifique.

La nuit dernière, j'ai rêvé que les hommes de demain seraient des sphères et que leur cerveau brillerait du centre de cette sphère. Des personnes que je ne connais pas m'ont fait visiter une usine de fœtus qui reproduit à la perfection des ventres femelles où sont conçus les bébés. Des étiquettes étaient collées sur ces fœtus, mais je n'ai pu les lire car elles étaient écrites en une langue qui m'est étrangère. Je sais seulement que ces embryons étaient verts. Mon père me disait souvent quand j'étais enfant que nos ancêtres étaient des hommes verts qui habitaient l'extra-monde
(Beaulieu, 1968 : 28).

L'évocation, dans *Mémoires d'outre-tonneau* de Victor-Lévy Beaulieu, par le bonhomme Satan de ce cauchemar rappelle non seulement cet événement de l'histoire scientifique, la première représentation télévisuelle d'un embryon, mais également un type de récit, le récit de science-fiction², qui fait partie d'un genre qui s'inscrit, selon Roger Caillois, comme une « rupture de l'ordre reconnu »,

2. On peut penser notamment à l'usine de bébés éprouvettes décrite dans le roman d'Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*.

le fantastique. Dans *La nuitte de Malcomm Hudd*, les souvenirs de « ces deux monstres de Goulatromba et d'Annabelle » (1969 : 32³), tels des leit-motifs macabres qui scandent le récit, hantent le narrateur qui ne cesse de les évoquer en les intégrant, presque malgré lui, à son long monologue. Ces souvenirs produisent cette « irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne », qui constitue une des caractéristiques du fantastique :

je coulerais avec le temps en le passant à songer à Goulatromba et à Annabelle, pourquoi le faire ?, ne m'ont-ils pas tout dit ces deux-là ?, je les connais comme si je les avais moi-même tricotés, leur ressemblance avec de vieilles habitudes pernicieuses comptant sur notre faiblesse pour mener à grand train en nous leur vie parasitaire s'impose en moi avec force, si bien que bientôt je me demanderai pourquoi la bière ne m'a pas encore fait oublier ces deux monstres de Goulatromba et d'Annabelle !, je veux pourtant les chasser de ma vie, les fouler sous mes pieds, oublier jusqu'à leurs noms, que meure le passé ! (NMH : 32-33).

Cette volonté d'oublier le passé qui n'arrive pas à s'actualiser dans le roman illustre l'impossibilité pour toute une société, celle de la Révolution tranquille, de se couper d'elle-même, de son propre récit historique ainsi que de ses traditions, ce que

3. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention NMH suivie du numéro de la page.

tentent de faire certains historiens de cette période et les pontes de la technocratie.

Les deux romans de Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau* et *La nuitte de Malcomm Hudd*, ne se penchent pas sur le même temps, le premier est axé sur l'avenir comme impasse et le second, sur le passé comme hantise. Bien qu'ils ne racontent pas la même histoire, ils présentent des conceptions similaires de l'Histoire et une critique qui s'apparente au cynisme de masse envers un cynisme technocratique qui éteint les possibles créateurs en évacuant les conduites inconscientes parce qu'il les juge improductives. *La nuitte de Malcomm Hudd*, publié en 1969, tout comme *Mémoires d'outre-tonneau*, publié l'année précédente, figurent l'essoufflement de la Révolution tranquille et la contestation que suscitent les illusions perdues, les espoirs déçus : la mort de Duplessis et l'arrivée au pouvoir des Libéraux ont entraîné une vague de changements qui a créé un emballement, qui s'est éteint rapidement devant la mise en place de structures qui ne répondaient pas aux désirs de la population.

Dans la mesure où la Révolution tranquille a été le moment d'une mise en place de politiques inédites, la meilleure mesure que l'on puisse prendre de l'inefficacité ou de la vanité de ces mesures tient précisément dans l'opposition sociale qu'elles ont pu soulever. Que cette opposition ait été maladroite dans ses critiques et incobérente dans ses analyses trahit peut-être sa faiblesse et son manque de maturité, cela ne

traduit certainement pas, en tout cas, que les mesures implantées par le gouvernement aient été justes, sans quoi il n'y aurait pas eu d'opposition du tout ! (Brunelle, 1978 : 6).

Les deux romans présentent cette rupture que constitue cette transformation structurelle à laquelle a donné lieu la Révolution tranquille, qualifiée par le sociologue Hubert Guindon de « révolution bureaucratique ». Le fantastique en tant que genre littéraire « a pour origine une rupture ou une irruption », comme le souligne Jean Fabre (1992 : 83) ; cette rupture, pour Todorov, est liée à une « transgression de la loi » qui est un signe du fantastique, transgression d'une loi qui devient inadmissible quand elle devient un outil d'exclusion : que l'on pense aux laissés-pour-compte de la Révolution tranquille, dont on a souvent tu l'existence « gênante ». Gilles Paquet (1999 : 30-32) signale la décélération de la croissance économique au milieu des années 1960, notamment la diminution des investissements américains, alors que Brunelle (1978) rappelle l'augmentation de la dette provinciale, la détérioration des conditions de vie que sont l'augmentation du chômage et l'accroissement de la dispersion entre les riches et les pauvres. La rupture que constitue l'irruption d'une nouvelle façon de faire au sein des administrations publiques crée une déstabilisation populaire, une « crise du sens ». Fabre met l'accent sur le « caractère polémique du texte fantastique » et sur ce qu'il cache : « derrière ce conflit se profilent toujours les

reputations confuses et sournaises des idéologies » (1992 : 83). Le fantastique est lié à une « crise de la raison » devant l'irruption inadmissible, devant la rupture inconcevable.

Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition. [...] les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits (Caillois, 1966 : 16).

« UN PAYS DONT LA DEVISE EST JE M'OUBLIE »

Il est impossible de décider qu'un fait est historique et qu'un autre est une anecdote digne d'oubli...

Paul VEYNE,
Comment on écrit l'histoire.

Selon Létourneau, « les historiens jouant en quelque sorte le rôle de chirurgiens chargés de l'opération complexe et délicate de maniement des lobes mémoriels du Sujet collectif » auraient modifié la « genèse fondatrice des Franco-Québécois » :

Reconstruire le Québec et le Franco-Québécois comme un espace et un être de tous temps

modernes ou normaux, c'est en finir avec l'idée que l'un et l'autre aient pu être un jour en situation de retard ou de déphasage ; c'est aussi paver la voie pour que cet Espace et que ce Sujet puissent être vus comme un État performant et un Être de marché, qualités existentielles suprêmes à l'heure actuelle (1995 : 25).

Le travail des historiens consisterait donc à « inventer » une histoire qui ne présenterait pas le Québécois comme une personne « manquée », d'où peut-être la nécessité, comme le suggère un des rêves de Satan, de créer une « usine de fœtus » qui permettrait de concevoir des individus qui répondent aux besoins de la société, qui s'adapteront aux « nouvelles » exigences de la production technocratique.

La négation de la mémoire collective sert les intérêts d'une classe, ou d'une « couche », technocratique qui met de l'avant, au cours de la Révolution tranquille, la productivité, l'efficacité et la rationalité. Son principal objectif est d'effacer la figure du Canadien français, cet être déphasé faisant partie de cette communauté au « statut spécial octroyé par la puissance divine » et « prédestinée à retrouver un âge d'or dans la réactivation continuelle de son passé bienheureux et de sa mémoire illustre » (Létourneau, 1996 : 27), pour la remplacer par celle de cet « entrepreneur de sa propre existence », le Québécois, cet être « accompli et ambitieux ». Comme l'ancienne figure, forgée par leurs prédécesseurs, particulièrement le clergé

dont l'influence a été déterminante, ne dessert pas les intérêts du nouveau pouvoir technocratique, les historiens de la « couche » technocratique sont chargés d'écrire la « nouvelle » histoire.

Entre 1950 et 1970, la pensée progressiste au Québec est dominée par l'idéologie de la modernisation. Cette approche, véhiculée par ce que certains sociologues ont appelé, la nouvelle classe moyenne, vise à combler les retards historiques du Québec sur le plan socio-économique en prônant la modernisation de l'État et son utilisation comme outil d'émancipation sociale et nationale (Harvey, 1980 : 11).

Les historiens dits progressistes ont choisi de faire pénétrer la « nouvelle » histoire dans le cadre proposé par le pouvoir technocratique. Comme le souligne Michel Foucault,

la fonction traditionnelle de l'histoire [...] a été de dire le droit du pouvoir et d'en intensifier l'éclat. Double rôle : d'une part, en racontant l'histoire, l'histoire des rois, des puissants, des souverains et de leurs victoires (ou, éventuellement, de leurs provisoires défaites), il s'agit de lier juridiquement les hommes au pouvoir par la continuité de la loi, qu'on fait apparaître à l'intérieur de ce pouvoir et dans son fonctionnement ; de lier donc juridiquement les hommes à la continuité du pouvoir et par la continuité du pouvoir. D'autre part, il s'agit aussi de les fasciner par l'intensité, à peine soutenable de la gloire, de ses exemples et de ses exploits (1997 : 57-58).

Cette volonté de modeler l'histoire, de lui faire suivre l'orientation donnée par le « nouveau » pouvoir, amène les historiens à supprimer les pages « gênantes », celles qui ne correspondent pas à la « nouvelle » conception du monde élaborée par les technocrates. « L'historien découpe dans les témoignages et documents l'événement tel qu'il a choisi de le faire être » (Veyne, 1971 : 62). Sont donc rejetés dans les limbes de l'oubli les événements qui « dérangent » la cohérence historique, et ce rejet est directement lié au désir de normaliser l'histoire, désir pour le moins inquiétant et malsain, comme si la singularité, la différence, pouvait comporter en soi une menace pour l'ordre social technocratique :

Les auteurs des manuels partagent une certaine définition du Québec actuel et l'histoire qu'ils racontent explique comment le présent constitue nécessairement l'aboutissement logique du passé. Ceux qui autrefois concevaient le Québec comme une communauté française et catholique nous ont donné l'histoire des missionnaires et de l'évangélisation. Ceux qui aujourd'hui voient dans le Québec un État moderne et développé nous racontent le développement d'une économie viable, d'un commerce expansionniste et d'un État souverain. Dans un cas comme dans l'autre, tout ce qui, au travers de l'histoire, peut contredire la version officielle sera relégué dans l'insignifiance ou le primitivisme attardé (Vincent et Arcand, 1978 : 324-325).

Ainsi, les historiens du pouvoir technocratique ont omis d'inscrire le « nouveau » récit historique dans la nécessaire continuité créant de cette manière une rupture symbolique dans la narration historique et dévaluant un passé qui avait été encensé par l'historiographie cléricale. La « topique de la normalité » – « Nous sommes un peuple de gens normaux ! » – banalise la société québécoise, lui faisant perdre son statut de « peuple élu », et la rend fonctionnelle dans une économie de marché qui réclame ce nivellement des différences culturelles :

Si j'étais Français, on me ferait discourir dans l'église Notre-Dame [...]. Si j'étais Musulman, je serais le Grand Prêtre de la Mecque et le serviteur d'Allah. Mais comme je ne suis vaguement que Québécois, on m'a mis à la maison de santé où personne ne tremble de ce que vous dites. Ou personne ne vous écoute. Maintenant, tous les hommes habitent la maison de santé ; ils parlent tous, ils ont tous des opinions, ils écrivent tous des billets dans les journaux, des éditoriaux, des tracts, ils hurlent tous à la radio et à la télévision, ils écrivent tous des livres, et personne ne les écoute, et personne ne les écouterait plus jamais : car tout le monde est devenu tout le monde (Beaulieu, 1968 : 21⁴).

4. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention MO suivie du numéro de la page.

LA DÉROUTE TEMPORELLE

À quoi peut bien servir un homme
qui n'est pas libre ?
Or l'esclavage, c'est bien cela, c'est
de passer sa vie dans la crainte.

DIOGÈNE

Le bonhomme Satan, « pauvre moine errant, sans histoire », cherche à retrouver un passé que Malcomm cherche à oublier – « J'essaie de me souvenir. J'essaie de voir dans cette première obscurité. J'essaie de voir les limbes d'après ma naissance » (MO : 47) – et que lui ont subtilisé « des mangeurs et des buveurs de drogues » qui

auraient voulu [qu'il] fasse le chien couchant, le chien facile, dompté, apprivoisé, [qu'il] rampe la queue basse et les crocs limés. Ils auraient voulu [qu'il soit] comme eux et [qu'il] traîne comme eux l'ordure de [son] corps et de [son] âme (MO : 9).

Satan se souvient par bribes pourtant ; ses fantômes, moins obsédants que les réminiscences douloureuses de Malcomm Hudd, se mêlent à son récit de sa vie présente :

Quant au mien père, il ne parlait à personne, il ne saluait personne, il ne voyait personne. [...] Ma mère lui ressemblait. [...] Elle était économe en tout, en gestes, en mouvements, en colère, en sourires (MO : 61).

Pour le bonhomme Satan, le passé ne constitue pas une interférence qui ruine ses tentatives présentes ;

pour ce diable d'homme, le passé est nommé, défini par un récit immuable, réglé, même quand il est question d'événements douloureux :

Après l'enterrement de Petite Chatte dans la cave de ma maison de la rue Saint-Laurent, je fermai portes et fenêtres, je congédiai mes putains à coups de pied et à coups de poing, je ramassai le peu d'argent qu'il me restait et je me payai un ticket de bateau pour l'Europe (MO : 83).

Ses souvenirs ne l'effraient pas : il les évoque sans les interroger, que ce soit sa fuite de l'asile, son enfance ou son voyage en Europe. Satan ne cherche pas à oublier comme Malcomm : il accepte le passé tel qu'il est dans son tonneau près de Petit-Gibet. Ses angoisses portent sur l'avenir, sur le sort qui l'attend :

Quand les Petits-Gibettiens penderont mes bourses au mat géant de l'église du petit village, ils croiront avoir pendu les bourses d'un moine hérétique. Au fond, ce n'est pas cela qui arrivera : je ne serai pas plus dans ces bourses que je ne suis dans ce corps affamé. Ils penderont seulement des lambeaux de chair au sommet de leur mat, des lambeaux indifférents, impersonnels qui ne leur rappelleront que la lutte sanglante livrée au fond d'un tonneau contre un petit homme blanc et presque inexistant (MO : 144).

Alors que Malcomm cherche à oublier ce qui s'est passé et n'y parvient pas – « je suis écoeuré de Goulatromba et d'Annabelle, ça fait trop d'années

que je vis avec eux et prisonnier d'eux-mêmes » (NMH, 126) –, le bonhomme Satan, tout en se moquant de l'oubli – « Les cimetières sont pleins d'oubli. Les oublis oublient même jusqu'aux oubliés » (MO : 144) –, n'arrive pas à se projeter dans un avenir qu'il perçoit comme cauchemardesque – « Toi, tu décides de mourir parce que rien ne te prouve que tu auras un "avenir" » (MO : 183). Pour Malcomm, l'avenir constitue une impasse tout aussi angoissante :

il y a du sang plein la rue maintenant, les morceaux de cervelle giclent hors des crânes et maculent de caillots noirâtres les robes des jeunes filles devenues folles furieuses, et des hommes se lèvent qui ont des pianos aux doigts, ils jouent comme des illuminés des marches funèbres pendant que les beaux fronts des victimes pourrissent dans la fosse commune, sont rongés par la vermine qui s'y creuse des nids pour couvrir ses œufs dans la paix de la mort, et le monde se frappe la poitrine, le monde devient angoisse – c'est l'avenir qu'on a assassiné, c'est le temps qu'on a abattu ! (NMH : 36).

Toutefois, l'obsession de son passé hante Malcomm Hudd à un point tel qu'il ne peut jamais y échapper : « je sentis affluer en moi une vague de souvenirs dont je tentai violemment de percer le secret, mais ils étaient si bien pris dans la gangue du temps que je n'éprouvai bientôt plus qu'une grande inquiétude au fond de moi » (NMH : 58) ; il finit par ne plus savoir dans quel temps il vit :

je crois vieux Max que tu ne sais plus à quel temps conjuguer ta vie, si cela doit se faire au présent, au passé ou au futur, ou les trois ensemble, c'est des mots qui ne veulent plus rien dire pour toi, qui n'ont plus guère de sens dès que tu les mets en face de l'histoire de ta vie qui est peut-être déjà terminée, ou qui n'est pas commencée encore, comment le saurais-tu de toute façon puisque tu n'arrives plus à mettre la main sur ce passé qui fuit derrière toi, se transforme monstrueusement pour te jouer des tours, te rendre malade, te tuer, sais-tu au moins ton âge, Max ? sais-tu seulement si le temps ça existe ? (NMH : 210).

Figure de l'ouroboros, ce serpent qui se mange la queue, *La nuitte de Malcomm Hudd* illustre la circularité d'une conception du temps qui « aboutit à l'absorption et à la négation de l'Histoire » (Fabre, 1992 : 21), cette Histoire que l'on voudrait prévisible comme si Socrate pouvait revivre et boire à nouveau la ciguë. Malcomm souhaite retourner en arrière, interroger son passé parce que l'avenir lui semble impossible, comme si le passé contenait la réponse de l'avenir, comme si le passé était garant de l'avenir : « mon avenir serait-il de disparaître tellement que je ne disparaîtrai pas ? je voudrais retourner en arrière, interroger le Malcomm de mon passé obscur, se souvient-il, lui, de ce que j'ai déjà été ? » (NMH : 56). « Sa méfiance de l'Histoire conduit en effet l'homme "traditionnel" à considérer le moment contemporain "comme une décadence par rapport aux moments historiques précédents" » (Fabre, 1992 : 21). *Mémoires d'outre-*

tonneau reproduit également cette conception cyclique de l'Histoire où les événements se déroulent selon le cycle naturel des saisons, de l'éternel recommencement du même, illustrant un refus de l'Histoire comme progrès, mais surtout comme possible.

Malcomm retourne constamment dans ce passé qu'il cherche à oublier :

aussi je me suis dit que j'irais dans le Grand Morial si loin j'oublierais peut-être tout ça je savais ce que je devais faire ne plus penser à Goulatromba et à Annabelle [...] « Malcomm, ne songe plus à Goulatromba, après tout ce n'était qu'un cheval, qu'un minable étalon [...], oui vieux Malcomm, oublie tout ça, car maintenant tu as une nouvelle vie à commencer, tu as cette odeur animale du corps en sueur d'Annabelle à chasser » (NMH : 15-16).

La psychanalyse nous a appris que l'essence du processus de refoulement ne consiste pas à supprimer, à anéantir une représentation représentant la pulsion, mais à l'empêcher de devenir consciente. Nous disons alors qu'elle se trouve dans l'état « inconscient » et nous pouvons fournir des preuves solides de ce que, tout en étant inconsciente, elle peut produire des effets, dont certains même atteignent finalement la conscience (Freud, 1968 : 64).

Le retour du refoulé qui finit toujours par se manifester, comme le démontre la psychanalyse, s'inscrit dans l'écriture romanesque, particulièrement dans un genre littéraire, le fantastique.

Le genre fantastique est un « acte de parole » (Todorov, 1978) où se dirait (entre autres) l'impensable social, sous des formes symboliques. Le fantastique classique serait proche d'une mise en scène « hystérique », le fantastique moderne tendrait vers le « psychotique » (Bozzetto, 1980 : 63).

Ainsi, le fantastique moderne présente un

univers proche de la psychose, par sa tonalité : absence de contacts, d'affectivité, normes adverses et inconnues, objets agressifs, sujets aux trames spatiotemporelles manipulées. Le texte fantastique moderne joue le rôle de « la machine à influencer » : désorientant les personnages (et le lecteur) dans le cadre d'affirmations contradictoires, d'assertions immotivées présentées comme des règles, de doubles contraintes, il construit un univers indécidable, donne l'impression d'une absurdité apparente, d'un complot dirigé contre les personnages et/ou le lecteur (Bozzetto, 1980 : 63-64).

DE FANTÔME À FANTASME : LE REGISTRE FANTASTIQUE

Le fantastique [...] est un jeu thématique et narratif avec la peur et aussi un jeu à plusieurs variables avec les normes.

Gwenhaël PONNAU

Le récit du bonhomme Satan qui fantasme sur son avenir, tout comme celui de Malcomm Hudd qui fantasme sur son passé, relève à bien des

égards de ce que Bozzetto qualifie de fantastique moderne et de ce que Fabre qualifie de néofantastique. Précisons d'entrée de jeu, à l'instar de Louis Vax ([1965] 1987 : 6-7), que le terme *fantastique* possède des connotations diversifiées selon la culture ou l'époque, bien qu'un certain nombre de constantes permettent de définir le genre. Avec son éventail de symboles et de lieux communs, de stéréotypes et de clichés, qui varient selon les époques et les lieux, le fantastique a ses auteurs cultes, les classiques du genre, tels Horace Walpole, Ann Radcliffe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, et les modernes, tels Jorge Luis Borges, Julio Cortazar et Alain Robbe-Grillet. Bozzetto établit la distinction suivante entre ces deux traditions :

L'une populaire – par sa thématique : celle du fantastique classique, telle que son image demeure ; l'autre, plus secrète, des ouvrages modernes où le fonctionnement textuel offre parfois l'apparence d'un jeu gratuit. Ces textes de fantastique moderne, outre leur intérêt propre, sont un carrefour original où l'avant-garde rencontre un passé imaginaire ; symbiose créatrice d'interrogations renouvelées sur l'écriture, les fantasmes qui y prennent naissance et les rapports qu'ils entretiennent avec notre vécu quotidien (1980 : 64).

Toutefois, qu'il soit classique ou moderne, le roman fantastique fait toujours appel à des hors-lieux, des hors-temps et des hors-voix qui mettent en scène une inquiétante étrangeté.

Le terme *fantastique* a la même étymologie que le terme *fantasme* : le mot *fantôme*, cette apparition surnaturelle qui désigne, dans son sens figuré, un souvenir qui hante la mémoire. Cette signification du mot *fantôme* peut être rapprochée de celle du terme *fantasme* qui, en psychanalyse, est considéré comme une production imaginaire par laquelle le moi cherche à accomplir un désir. Ainsi, alors que la production fantomatique est liée à un désir de réminiscence – le désir du passé –, la production fantasmatique est liée au désir à venir – le désir de l’avenir. La différence entre les deux termes porte essentiellement sur la temporalité, qui constitue également une différence entre les deux romans. Le glissement de *fantôme* à *fantasme* nous entraîne vers cette production artistique que l’on nomme fantastique. Ce glissement, Freud l’aborde dans son article sur l’inquiétante étrangeté, dans lequel il cherche à expliquer le sens du mot *unheimlich* :

Mais il se trouve que cet étrangetement inquiétant est l’entrée de l’antique terre natale [Heimat] du petit d’homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d’abord. « L’amour est le mal du pays [Heimweh] », affirme un mot plaisant, et quand le rêveur pense jusque dans le rêve, à propos d’un lieu ou d’un paysage : « Cela m’est bien connu, j’y ai déjà été une fois », l’interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère. L’étrangetement inquiétant est donc aussi dans ce cas le chez-soi [das Heimische], l’antiquement familier d’autrefois. Mais le

préfixe un par lequel commence ce mot est la marque du refoulement (Freud, 1985 : 252).

Or, comme Freud le fait remarquer dans sa conclusion, nous recherchons tous, dans la littérature fantastique, ce climat inquiétant qui ravive « une angoisse infantile qui ne s'éteint jamais tout à fait » (1985 : 263) et qui est créé par la solitude, le silence et l'obscurité qui transforment un environnement familier, souvent de façon inexplicable, en un lieu angoissant, menaçant ou troublant.

Le fantasme, en psychanalyse, ne consiste pas seulement en un scénario individuel, mais également en une structure universelle : il s'agit alors de ce que la psychanalyse nomme le fantasme originaire.

Comme les mythes collectifs, ils [les fantasmes originaires] dramatisent comme moment d'émergence, comme origine d'une histoire, ce qui apparaît au sujet comme une réalité, d'une nature telle qu'elle exige une explication, une « théorie » (Laplanche et Pontalis, 1967 : 159).

Ces « structures irréductibles aux contingences du vécu individuel » rappellent les mythes qui ont fourni, aux sociétés antiques, diverses explications qui leur ont permis de comprendre et d'accepter leurs conditions de vie. Le genre fantastique constitue la « mythologie » de la société moderne, de cette société dominée par la bourgeoisie au même titre que la société seigneuriale était régie par la noblesse, de cette société qui a aboli les rapports

fondés sur les privilèges de la naissance et sur le droit divin pour instaurer des rapports fondés sur l'économie.

Des situations vérifiables et vraisemblables, considérées comme rassurantes et acceptables et donc familières, sont véritablement contaminées par des situations non explicables par la logique, la raison ou la convention : le familier devient inquiétant et, de ce fait, angoissant. L'intrusion de l'in vraisemblable dans le vraisemblable, cette cohabitation des deux registres, est nécessitée par le fantastique lui-même qui joue sur les deux plans, créant l'ambiguïté génératrice de ce genre :

j'ai jamais été capable de rester seul la nuitte, c'est pour ça que j'ai pris la très sale habitude de dormir le jour, c'est plus fatigant, oui, mais on s'y fait, il le faut bien, et la nuitte tu bâilles aux corneilles, tu veilles au grain, une carabine entre les deux genoux, dans l'attente de la venue des démons qui veulent te posséder, mais ça aussi ça ne fait qu'un temps, un soir tu oublies de charger la carabine et les diables viennent par surprise t'assommer avec quand tu te mets à cogner des clous (NMH : 126-127).

Le fantastique propose un univers paradoxal qui reflète plus qu'il n'y paraît à première vue les fantasmes d'une société en quête d'un sens qui obéirait à une autre loi que celle de la logique économique. « Dans le fantastique, il n'est question ni de connaître ni de comprendre le monde puisque le fantastique implique la disparition même de la

possibilité de rendre raison du monde » (Bozzetto, cité dans Fabre, 1992 : 185). L'invraisemblable y demeure inexpliqué, et cette absence d'explication accroît l'effet fantastique et, par conséquent, l'angoisse :

À moins que je ne sois malade et que le tonneau que je crois avoir roulé jusqu'à Petit-Gibet n'existe que dans mon imagination. Suis-je certain de ne plus porter la robe blanche des aliénés ? Suis-je si certain que cela de la présence réelle de Petit-Gibet derrière les montagnes qui m'empêchent de rien voir d'ici ? Ma vue s'embrouille (MO : 38).

L'ALIÉNATION :

LA RUPTURE DU PRINCIPE D'INTÉGRITÉ

Notre processus d'individualisation occidentale mène à la fragmentation de nos connaissances et des représentations qui s'en nourrissent.

Boris CYRULNIK,
Sous le signe du lien.

Dans *Mémoires d'outre-tonneau* aussi bien que dans *La nuitte de Malcomm Hudd*, le fantastique prend forme dans un monologue délirant, écrit par un narrateur au bord de la folie, qu'il s'appelle Satan Belhumeur ou Malcomm Hudd. Le bonhomme Satan, tout comme le diable, ce « professionnel du Mal » au « caractère protéiforme », s'incarne et se réincarne de mille façons ; il est

vagabond, noceur, délinquant, meurtrier, fou, visionnaire, apprenti alchimiste et même vampire : « Je traversai l'Atlantique dans un cercueil de cèdre. Quand je m'échouai sur une plage de Gaspé, j'étais très bien conservé, quoique un peu froissé » (MO : 135). L'effet produit par ces transformations multiples consiste en une « rupture du principe d'intégrité » qui est « une source extrêmement abondante d'effets fantastiques » (Fabre, 1992 : 237), tout comme l'utilisation de la figure intemporelle et mythique du diable, « emblématique de la schizophrénie historique de l'homme prométhéen », est porteuse « au plus haut degré des potentialités fantastiques » (Fabre, 1992 : 242).

La « rupture du principe d'intégrité » pour Malcomm qui, sans être le diable, est fou, névrosé, violent, ivrogne, s'effectue par la remémoration constante de ses souvenirs, par la hantise des fantômes de son passé. Rien dans le roman ne rattache le narrateur à son passé, rien ne l'inscrit dans une continuité, à l'instar de ce qui se produit dans *Mémoires d'outre-tonneau*. Cette rupture se concrétise dans l'opposition passé/présent, campagne/ville, Annabelle I/Annabelle II, réalité/rêve.

À la rupture d'identité correspondra donc corollairement la perte de l'autonomie, c'est-à-dire l'aliénation. N'être plus soi, c'est être déjà un autre, être aliéné au sens étymologique. Être autre, être un autre. Dépossession de soi implique possession par un autre. Ainsi se trouvent liés par

un jeu logico-affectif et finalement éthique, deux principes [...], l'Identité (ou non-contradiction) et la Possession (ou dépossession) (Fabre, 1992 : 40).

« L'atteinte à l'intégrité psychique, la scission du Moi est le début de sa dissolution et de la néantisation, qui demeure l'Aliénation suprême » (Fabre, 1992 : 239). À l'instar de Satan mais non pour les mêmes motifs, Malcomm est incapable de se percevoir comme sujet véritable de son expérience. Il est distancié, déphasé, décalé par rapport à sa propre histoire à laquelle il ne croit pas :

nous étions pour le moment en paix avec nous-mêmes et presque heureux d'être si près l'un de l'autre, et nous nous endormions, j'entendais les sabots de Goulatromba qui piaffait d'impatience dans ma tête où je lui faisais faire le pied de grue au lieu de le seller et de fuir avec lui dans la nuitte pour oublier la présence ridicule d'Annabelle devant le cormier aux feuilles immobiles, ma vie me revenait par saccades, elle épousait les mouvements d'une spirale, se creusait en moi, y soulevait les nuages de la poussière du temps, je ne pouvais plus me revivre sans quelque trucage grossier par lequel je ne me revoyais que dans la fausseté de mon songe (NMH : 59).

L'aliénation, pour sa part, constitue « l'essentiel du jeu démoniaque ».

Au plan juridique le mot aliénation signifie « abandon de ses biens, de son avoir ». Par une intériorisation, la perception du monde comme impossible à tenir, à « avoir », comme le réalisme

positif (bourgeois) avait coutume de le faire, aboutit au sentiment que, justement, pour parler en termes familiers mais éclairants, « on s'est fait avoir ». Le terme « posséder » doit être employé en son double sens, vulgaire. « Être possédé », dans le fantastique, c'est à la fois être victime physiquement des forces surnaturelles et en tant que conscience percevante être manipulé. Cette manipulation aboutit dans la plupart des textes fantastiques à ce point zéro de l'heuristique où le héros est dans l'ignorance totale de ce qui lui arrive. Ce qui illustre le principe que « savoir c'est s'avoir », se récupérer par la connaissance (Fabre, 1992 : 110).

L'aliénation de Satan Belhumeur ainsi que celle de Malcomm Hudd sont des cas de « possession primaire », telle que la décrit Fabre, car aucune explication rationnelle ne vient justifier leur comportement, aucun élément distanciateur ne vient en réduire la portée, ce qui confère aux deux récits une ambiguïté d'autant plus grande et, de ce fait, d'autant plus représentative du fantastique. Prisonnier de son nom, de son apparence rebutante, de ses rêves ainsi que du châtiment que la populace lui réserve, Satan subit sa folie :

Il est vrai qu'aujourd'hui je paie. Il est vrai que j'ai toujours payé. Qu'il y a des prisons plus terribles que la maison de santé. La prison de mon nom, par exemple, de celui qu'on m'a donné. Maintenant pour tous je suis Satan, le bonhomme Satan, celui qui porte la peste, celui qui fait peur aux enfants, celui qui a la peau vineuse (MO : 10).

Ce nom qu'il n'a pas choisi, qu'on lui a attribué, auquel il ne peut échapper est lié à sa condition d'homme possédé par des forces extérieures qui ne sont jamais nommées :

Tu es un homme, on te retire tes yeux, tu deviens noir, et on t'appelle Satan. Tu deviens noir quand on te retire tes yeux, on écrit sur ton front : Satan, [...] tu deviens l'enfant des machinations obscures du monde (MO : 16).

Quant à Malcomm, il est littéralement enfermé dans son passé avec Goulatromba et Annabelle I, dans son présent avec Bob et Annabelle II et dans son roman familial avec son père et sa mère Annabelle III. D'ailleurs, la reprise de la première phrase à la fin du roman donne la forme au roman d'un espace clos que le narrateur n'arrive pas à quitter :

alors je perdis lumière, pris un gros caillou et me mis à frapper de toutes mes forces sur cette forme de plus en plus gélatineuse et qui se brisait comme une coquille d'œuf en faisant des tas de bulles, « Bob, me mis-je à hurler, qui ai-je donc tué ?, qui, mon Dieu, qui ? », puis, tout à coup, je me demandai pourquoi ils riaient tous de moi parce que je faisais entrer mon Goulatromba dans ma maison, j'avais beau leur dire qu'il s'agissait de mon cheval et de ma maison, il n'y avait rien à faire, je passais pour être un fou (NMH : 228-229).

Ces deux figures de l'aliénation que sont Satan et Malcomm sont représentatives de la scission qui

s'est opérée, au cours de la Révolution tranquille, dans l'identité du Canadien français devenu Québécois, bouleversé dans ses habitudes et ses traditions, de cette dichotomie relevée par l'historien Létourneau entre le « porteur d'eau » et le « porteur de modernité », « deux états d'existence de la collectivité québécoise ; deux états d'existence qui sont irréconciliables, étrangers l'un à l'autre » (1992 : 76), que l'on a rendu irréconciliables à des fins de logique économique. Cette double identité, nommée par Malcomm – « ne faisant en définitive que m'écarteler davantage entre ce que j'étais et ce que j'avais jadis été » (NMH : 211) – ainsi que par Satan – « Je suis le vivant de l'entre-deux-mondes. Le mort de l'entre-deux-mystères » (MO : 13) –, n'illustre pas seulement la schizophrénie du Québécois, mais également celle de l'homme moderne, car la technocratisation, au cours des années 1960, ne s'est pas limitée uniquement à ce territoire au nord-est de l'Amérique du Nord :

Ne ratissez donc pas les contreforts de l'État ou les innovations sociales manifestes dans la vie quotidienne des Québécois pour y glaner les acquis de la Révolution tranquille ; on risque de s'apercevoir que malgré les cris nationalistes et les chants d'un peuple qui, reprenant pied sur la terre ferme de l'histoire, a repris la parole, le résidu le plus concret, le plus palpable du changement renvoie l'image d'une société qui n'a fait que rejoindre le chenail principal creusé par la civilisation américaine et le capitalisme occidental. Un ordre nouveau s'est installé au Québec ; il

n'est pas inutile de rappeler que ce que nous avons voulu y déceler, en tout cas, n'a rien de spécifiquement québécois (Simard, 1979 : 44).

La rupture du principe d'intégrité constitue donc un effet de ce double message perçu et nié, de ce qu'on pourrait appeler le technonationalisme : d'une part, le nationalisme défensif fait place au nationalisme conquérant ; d'autre part, à ce nationalisme conquérant se greffe une technocratisation qui utilise le mouvement national pour se propulser à la manière d'une sangsue, d'un parasite, d'un vampire.

[La] question nationale est à l'avant-garde des luttes sociales dans la mesure même où cette question est la contradiction par excellence dans laquelle s'embourbe le parti au pouvoir durant tout au moins les quatre premières années de son règne. C'est cette contradiction qui l'amènera à réprimer avec une certaine rigueur, sinon avec violence, toute velléité d'opposition et plus particulièrement celle que représentent les indépendantistes et les nationalistes (Brunelle, 1978 : 188).

En fait, la figure de l'aliénation de l'homme moderne s'incarne, au Québec et ailleurs⁵, dans un genre littéraire qui rend compte d'une expérience niée par le discours technocratique, discours qui s'appuie sur l'efficacité, la rationalité et le profit,

5. Et l'on pourrait en analyser les différences et les ressemblances.

qui place l'individu entre une expérience qu'il voudrait vivre et une expérience qu'il ne peut pas vivre, le fantastique, qui met l'accent, au contraire, sur l'inefficacité, l'irrationalité et le mystère (la non-exigence économique). Les narrateurs sont pauvres, ils ne travaillent pas et ils laissent dans le vague la question de leur survie économique : ils présentent des personnages qui sont à l'opposé de l'image de réussite, généralement véhiculée sur cette période qu'est la Révolution tranquille.

Comme le souligne Giorgio Agamben, « pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat » (1989 : 20). Ce philosophe associe le dédoublement à cette absence d'expériences qui entraîne l'exclusion de l'imagination. « Je suis un homme malade. C'est l'imagination qui me brise. Qui me tue » (MO : 35). Le fantasme ne constitue plus un moyen de parvenir à l'expérience, mais un moyen de l'éviter, selon Agamben : le sujet de l'expérience se réfugie dans des visions de phénomènes magiques qui se substituent à l'expérience authentique. La télévision lui offre d'ailleurs, tout comme le cinéma, le prêt-à-fantasmer de manière continue. L'homme moderne n'est plus libre de rêver à sa guise ; ses rêves sont guidés, manipulés, conditionnés. Les médias cherchent constamment à contrôler son inconscient. Il s'ensuit que le fantasme, qui est la « véritable origine du désir », ne peut plus être « médiateur entre l'homme et

l'objet » : le désir « échappe par essence à toute satisfaction » (Agamben, 1989 : 35), d'où l'insatisfaction chronique de l'homme moderne qui compense ce manque par une consommation effrénée. Pendant que le bonhomme Satan refuse de s'intégrer à la société de Petit-Gibet représentant la société de consommation, Malcomm Hudd tente de prendre pied dans une société qui lui est totalement étrangère en consommant démesurément violence, sexe, alcool et drogues.

L'ENVERS DE LA LOGIQUE ÉCONOMIQUE

Le fantastique ne donne pas à voir
un monde, mais une déchirure.

Roger BOZZETTO, *et al.*,
Europe, 1980.

La littérature fantastique moderne se différencie du fantastique romantique ou classique des époques antérieures, comme l'explique Bozzetto (1992), par ses liens avec l'existentialisme, l'absurde et l'impensable ainsi que par la non-exigence de la représentation réaliste, d'où « l'impression d'incohérence » qu'elle produit. *Mémoires d'outre-tonneau* s'ouvre sur cette figuration d'un univers incohérent où apparaît l'inquiétant Satan :

*Je porte en moi un monde étrange, silencieux et
impersonnel. La nuit, des songes m'habitent qui
me rappellent l'insaisissable. Le jour, je rêve que
je dors. Et mes actions sont pleines de sommeil.
Mes yeux sont des puits d'obscurité ; j'ai d'ail-*

leurs les prunelles noires et le blanc des yeux noir. Je fais peur à tout le monde. Les enfants disent : « Voilà le bonhomme Satan qui arrive. Sauvons-nous. Il a la peste » (MO : 9).

La nuitte de Malcomm Hudd présente, en incipit, l'in vraisemblable comportement de son narrateur :

ils riaient tous de moi parce que je faisais entrer mon Goulatromba dans ma maison, j'avais beau leur dire qu'il s'agissait de mon cheval et de ma maison il n'y avait rien à faire je passais pour être un fou (NMH : 13).

Fabre, pour sa part, qualifie de néofantastique ce fantastique moderne caractéristique de Borgès, de Cortazar et de Calvino, dans lequel la métaphysique occupe une place importante. Pour Jean Marigny, le fantastique est « le domaine du suggéré, du non-dit et de l'incertitude, ce qui laisse toute latitude d'interprétation au lecteur ». Le fantastique constitue « le signe par excellence de l'insatisfaction » et son créneau est « celui pathétique et incommunicable de l'angoisse » (Fabre, 1992 : 295).

Lorsque la compréhension des choses et des événements n'est plus perçue comme intellectuellement satisfaisante, elle est ressentie sur le mode du mal-être. Une dimension fantastique du rapport de l'homme au monde tend alors à s'instaurer, qui fait intervenir des sensations de malaise, de peur, d'effroi, de panique, d'angoisse. Au cœur du récit fantastique se trouve en fait le désir de témoigner de cette expérience traumatisante

qu'est la rencontre avec l'inconcevable, tout en mettant au jour, dans le cadre d'une rhétorique spécifique à l'œuvre dans la fiction, l'impossibilité de ce témoignage. Le texte fantastique rend compte de cette impression – peut-être paranoïaque – où l'on ressent obscurément que la réalité que l'on vit, en pensant la maîtriser, est en fait manipulée par des forces, ou des « choses » présentes mais mystérieuses (Bozzetto, 1998 : 6).

Le fantastique moderne est caractérisé par l'imprécision, l'indéterminé, l'incertain, l'indicible, l'innommable, l'inquiétant, le non-familier et l'étrange : c'est un genre qui suggère plus qu'il ne montre ou qu'il n'explique, un genre négatif si l'on se fie au fait que, pour le définir, il faut utiliser des mots qui sont formés avec le préfixe négatif *in-* ou l'adverbe de négation *non*, un genre lié au refoulement si l'on pense à la remarque de Freud sur le préfixe privatif allemand *un-*, un genre qui fait appel à l'extérieur si l'on pense à l'origine latine du mot « étrange », *extraneus*, ce qui veut dire « extérieur » et « étranger ». Le fantastique est le genre de l'ambivalence, de ce qui n'arrive pas encore à se dire, de l'informulé. Le fantastique donne forme au non-dit, à ce qui ne peut pas se dire parce que cela n'obéit pas à la norme, à ce qui est censuré par la raison, par la doxa qui établit le discours de la conformité, à ce qui est refoulé. Ce genre ne fait pas appel à la raison, mais à son envers, l'inconscient, qui constitue sa principale source d'inspiration. L'univers fantastique propose le négatif de la société d'où il émerge :

ce n'est pas dans la surface des affects, dans la « profondeur » superficielle des thèmes et des affleurements de la morale que la sociocritique doit chercher à éclairer le Fantastique, mais bien en le considérant comme un effet de texte, significatif de la situation historicoculturelle de la mentalité occidentale. Si le Fantastique ne prend pas position directement sur le plan politique et moral, il dit pourtant le malaise d'une civilisation. Descriptif et non pas normatif, énonçant plus que dénonçant, il demande à être interrogé sur un autre niveau (Fabre, 1992 : 295).

Pour Caillois, le fantastique « ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets » (1966 : 17). Notons que l'apparition du fantastique en tant que genre littéraire est historiquement liée à l'avènement de la modernité⁶, de l'esprit scientifique et critique, et de la rationalité comme directrice des conduites humaines. « Le fantastique, j'y insiste, écrit Caillois, est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse » (1966 : 28). Autrement dit, le fantastique est généré par une société où domine la raison, d'où est bannie la subjectivité : le fantastique constitue le produit de cette société qui a

6. Le premier roman fantastique serait *Le château d'Otrante* d'Horace Walpole, paru en 1764, bien que l'on note des éléments fantastiques chez Homère ou dans le roman médiéval.

exclu de son discours et de ses conduites le « mystère », le « miracle », le « sacré », le « rêve », l'« irrationnel ».

Le fantastique serait ainsi une manifestation de ce côté nocturne de l'univers qui, faisant brusquement irruption dans le monde familier du sujet – monde somme toute structuré –, ébranle ses bases référentielles et le plonge dans les affres de la dérégulation. Dans ce sens, le fantastique met en évidence ce soubassement instable sur lequel repose l'existence et qui, à tout moment, menace d'engloutir le sujet. [...] le fantastique traduit une victoire éventuelle du désordre absolu [...] sur l'ordre, le triomphe du néant sur l'être. Il est alors un scandale pour la raison, non pas parce que la raison y est questionnée par l'insolite, mais parce que, comme le souligne R. Bozzetto, « il y a défaillance même de l'idée de causalité » (Lopez, 1997 : 33).

En somme, le fantastique « naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité des miracles. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable » (Caillois, 1966 : 17).

LES ANGOISSES DE LA CLASSE MOYENNE

Il n'est plus alors question d'une majorité d'individus mais bien d'une position ou d'une situation moyenne – c'est-à-dire entre deux extrêmes.

Dorval BRUNELLE,
La désillusion tranquille.

Le fantastique, selon Todorov, indique une rupture, une transgression, qui équivaut à un phénomène similaire sur le plan structurel. Effectivement, le genre prend naissance au moment de l'industrialisation et de l'urbanisation qui sont deux ruptures importantes dans les conditions de vie de la société occidentale. « Le cadre du fantastique n'est pas la forêt enchantée de la Belle au Bois Dormant, mais le morne univers administratif de la société contemporaine » (Caillois, 1966). Le merveilleux des contes et des légendes, désormais jugé comme naïf, infantile et dépassé, fait place, dans la société moderne, au fantastique où l'horreur côtoie l'absurde dans un monde devenu insensé. Le fantastique « construit la figure de l'impossible saisie du sens, tout en laissant présager – mais c'est toujours un leurre – la révélation, ce que Kafka percevait comme “la promesse désespérée du sens” » (Bozzetto, 1992 : 51).

Mémoires d'outre-tonneau et *La nuitte de Malcomm Hudd* sont liés au fantastique moderne par plusieurs caractéristiques relevées par Bozzetto (1992 : 215-216) : l'indétermination de l'époque où se déroulent les récits ; les lieux impersonnels ou étranges où vivent les narrateurs – l'asile, la maison de la rue Saint-Laurent et surtout le tonneau, cet espace clos où s'enferme Satan, ainsi que la maison où a vécu Malcomm, la chambre de Bob – ; la solitude des narrateurs soulignée par le long monologue que constituent les deux romans ; leur pessimisme latent, qui est un autre « facteur de

rapprochement avec le Fantastique » (Fabre, 1992 : 174) ; la présence de la foule anonyme qui rejette et agresse Satan et que Malcomm décrit sans ménagement : « la foule hébétée et avide d'inutiles querelles, on se marcherait sur les pieds seulement pour entendre les invectives des victimes en colère » (NMH : 110). Dans les deux cas, la folie est toujours source d'inquiétante étrangeté. « La perte de la raison en effet est souvent et sans ambiguïté l'issue normale de son affrontement avec l'inconcevable » (Fabre, 1992 : 125).

En outre, la nudité de Satan peut être considérée comme une « irruption insolite » – un scandale – dans le monde des Petits-Gibettiens et des Petites-Gibettiennes, qui subvertit la banalité de leur univers quotidien : d'une part, Satan exprime à travers ce geste provocant son désarroi ; d'autre part, les citoyens et citoyennes de Petit-Gibet succombent à la panique devant l'inconnu que constitue cet événement incompréhensible perçu comme une agression. L'irruption constante de Goulatromba et d'Annabelle dans le monologue de Malcomm agit comme une obsession dérangeante. D'ailleurs, l'étymologie et la nature de Goulatromba accentuent le caractère insolite de ce « vieux mythe éculé d'une rêverie larmoyante ». *Goula-* vient de « goule » qui, en ancien français, veut dire « gueule », qui fait penser à « gouffre » et à « goulu », et *-tromba* veut dire « trombe », c'est-à-dire un cyclone, une pluie torrentielle. Cette « vieille peau de Goulatromba », – cette gueuletrombe, cette gueule

d'orage –, est un « don quichotte de cheval » à la fois merveilleux et monstrueux, qui permet l'évasion :

j'entendais les sabots de Goulatromba qui piaffait d'impatience dans ma tête où je lui faisais faire le pied de grue au lieu de le seller et de fuir avec lui dans la nuitte pour oublier la présence ridicule d'Annabelle devant le cormier aux feuilles immobiles (NMH : 59).

Cette production imaginaire constitue une représentation de l'inconscient du narrateur :

si tu savais tout ce que j'ai fait pour toi, tous les sacrifices que je me suis imposés pour pouvoir te donner la vie, pour te forcer à sortir de ma tête, pour t'obliger à accepter de vivre avec moi dans cette maison pleine de cette malicieuse sécheresse qu'était la sécheresse de cette pauvre folle d'Annabelle (NMH : 127).

Le fantastique en tant que genre littéraire semble lié à la modernité, à l'industrialisation et à l'urbanisation, comme il semble concomitant de la progression de la petite bourgeoisie. Le fantastique, selon Fabre, « a inscrit dans le texte de la Peur les angoisses de la Bourgeoisie » (1992 : 428). Affirmer qu'il existe une correspondance entre le cynisme latent des sociétés modernes et le fantastique comme phénomènes récurrents serait présomptueux dans l'état actuel des recherches, mais il reste que, d'un point de vue logique, le cynisme qui éteint tous les possibles ne peut que générer le fantastique qui « est lié à une crise de la Raison »

comme incohérence nécessaire à l'équilibre des forces verticales et horizontales.

LE ROMAN : LA PAROLE DE L'EXCLU

L'exil dont vous me frappez plaide en ma faveur, et c'est lui, plus que le verdict opposé, qui me donne confiance, car il vaut bien mieux recevoir vos critiques que vos éloges.

DIOGÈNE

Sur le plan littéraire, le cynisme apporte les vertus de la contestation dans un cadre subjectif et individuel de l'écriture, ce qui est en parfaite adéquation avec le caractère existentialiste de cette philosophie. La forme romanesque peut être considérée comme le lieu privilégié d'une critique sociale inspirée du cynisme parce qu'elle permet d'élaborer, à partir d'un refus d'un état de fait, une conception du monde qui est en opposition à une situation historicosociale. La rhétorique cynique s'élabore à partir de procédés qui visent la « transgression énonciative », c'est-à-dire l'« emploi à contre-temps » (Maingueneau, 1986 : 117) d'un terme ou d'une expression, à partir d'un vocabulaire hybride – recherché et familier, savant et vulgaire, cultivé ou grossier, voire ordurier – qui cherche à subvertir, à partir de jeux de mots qui permettront de défier le sens et à partir de figures, tels le paradoxe et l'oxymore qui sont figures

d'opposition, telle l'antiphrase qui falsifie l'information. Tous ces procédés viennent soutenir l'argumentation cynique. Quant à la diégèse, elle est déterminée par les rapports qui sont mis en scène entre l'individu et la société, rapports qui décrivent l'exclusion sociale à cause de conditions ethno-socioéconomiques. Des topoï récurrents, tels le refus des illusions, le rejet des conventions et la primauté du corps sur l'esprit, de la nature sur la civilisation, contribuent à l'installation d'une conjoncture romanesque à caractère cynique :

l'œuvre romanesque et théâtrale [de Beaulieu] privilégie le Québec « d'en bas » comme principal objet de représentation. Elle propose une image renversée de cette société en donnant la parole à des marginaux et à des « fous ». Elle leur donne vie de l'intérieur à travers la mise en scène de leurs discours incohérents, désarticulés, forme que prennent le plus souvent des récits conçus comme de noires épiphanies. Cette évocation n'emprunte pas la voie classique du réalisme, mais celle du monologue intérieur, cette stratégie apparaissant la plus appropriée pour rendre le flux de la conscience, la pensée à l'état naissant, largement organique et irrationnelle (Pelletier, 1996 : 14-15).

Mémoires d'outre-tonneau met en scène un narrateur exclu de la sphère sociale, vivant en autarcie et en quête de son identité, oscillant entre la figure du cynique Diogène et celle de l'alchimiste Fulcanelli, entre le matérialisme du cynisme et la transcendance mystique de l'alchimie. Sa « prise de

conscience du caractère tragique de l'existence le conduit à un refus radical du monde, notamment de la vie en société et de tout ce qui s'y rattache » (Pelletier, 1996 : 22). Ce refus radical du monde constitue un des impératifs majeurs du cynisme antique, comme le sont « la liberté intérieure, l'esprit d'indépendance, le franc-parler, la contestation des idées reçues, de l'ordre social et des puissances établies, la "fuite du monde", le retour à la nature, le cosmopolitisme » (Paquet, 1992 : 40), que l'on retrouve à divers degrés dans le roman, ainsi que dans *La nuitte de Malcomm Hudd*. Dans ce roman, le narrateur, Malcomm, à l'instar du bonhomme Satan, est un pauvre exclu, qui vit en marge d'un groupe organisé : pour Satan, il s'agit de Petit-Gibet, alors que Malcomm se trouve dans le Grand Morial pour « recruter des tchommes, [...] pour trouver une chambre ou pour autre chose » (NMH : 17).

La nuitte de Malcomm Hudd [...] est l'expression d'un constat, d'un diagnostic porté sur une société qui se défait, qui perd ses assises, sa cohérence et sa cohésion, laissant chacun sur son quant-à-soi, livré à toutes les errances et les dérives possibles lorsqu'il n'y a plus de centre et de sens (Pelletier, 1996 : 45).

Les deux romans proposent des critiques de la société et s'inscrivent dans un courant philosophique, le cynisme⁷, qui est apparu à Athènes vers le

7. Pour en savoir plus sur le cynisme, voir Claire Campeau (2000).

iv^e siècle avant Jésus-Christ, au cours du déclin de l'empire athénien. Ce courant philosophique marginal suscite la controverse, particulièrement à cause de sa méthode, mais aussi à cause de son sens qui est profondément dérangeant. Quatre facteurs créent des conditions propices à l'émergence du cynisme : la pauvreté, l'origine ethnique ou sociale – deux conditions qui entraînaient automatiquement l'exclusion du droit à la citoyenneté athénienne⁸ –, la connaissance d'un savoir ainsi que la présence d'une structure sociale organisée régie par des lois. Produit par cette conjoncture de facteurs ethnosocioéconomiques, le cynisme constitue, en somme, une réponse à l'exclusion sociale.

Les origines du cynisme peuvent remonter à Socrate, le père de la dialectique, dont l'objectif qui était de provoquer afin d'inciter à la réflexion est repris par les philosophes cyniques. Les cyniques ont réussi

à incarner cette conception de la philosophie qui avait été au cœur du projet socratique : une philosophie vécue, accessible à chacun, indépendamment de sa condition sociale, qui engage tout l'être et qui passe par une révolution intérieure plutôt que par l'acquisition et l'accumulation de connaissances (Goulet-Cazé, dans Paquet, 1992 : 19).

8. En fait, un dixième de la population athénienne avait droit à la citoyenneté : c'était un privilège réservé aux hommes ayant une propriété.

Délaissé la plupart du temps par les philosophes à cause de son manque de sérieux, le cynisme a toujours suscité la controverse, car il propose une méthode critique efficace à quiconque souhaite détruire les illusions qui soutiennent les conformismes de toutes tendances et empêchent la transformation de « l'état des choses existant ». De ce cynisme antique émergent deux courants : le cynisme hégémonique, qui se fonde sur le refus de l'égalité entre les humains et qui constitue la forme de cynisme sur laquelle s'appuie le pouvoir, et le cynisme de masse, latent dans les sociétés modernes, qui favorise la résignation à un état de fait sur lequel il semble impossible d'agir.

Le cynisme hégémonique qui s'appuie aussi bien sur la terreur que sur la séduction est un cynisme de duplicité qui fausse les « perspectives pratiques ». Il s'apparente à l'une des catégories du « cynisme vulgaire⁹ », établies par Michel Onfray, dont la quintessence est le « cynisme éthique ».

Il concerne tout bonnement le refus d'une inter-subjectivité égalitaire au profit d'une relation disciplinaire et hiérarchisée. Le cynisme éthique se distingue essentiellement par le déni de dignité, la volonté délibérée de faire d'autrui un moyen pour [ses] propres fins : [...] on fait de l'autre un ennemi à vaincre, une proie dont il faut se saisir, un adversaire à réduire (Onfray, 1990 : 168).

9. Ainsi nommé parce qu'il dévoie l'objectif libertaire fondamental du cynisme antique.

Ce courant du cynisme justifie toutes les stratégies pour asservir les humains afin de les utiliser comme moyen au service du pouvoir : la vie humaine devenant, selon cette logique, « le carburant des profits et bénéfices » (Onfray, 1990 : 167), l'argent devenant une fin en soi « dont l'unique force est de réduire au même dénominateur des choses différentes » (Jouary et Spire, 1997 : 84).

Quant au cynisme de masse, ce dérivé du cynisme hégémonique se nourrit de relativisme (Jouary et Spire, 1997 : 134), il entretient le doute et il refuse les principes parce qu'on ne peut les démontrer. Il tend à niveler les différences et à banaliser la souffrance humaine. Le discours qui s'appuie sur le cynisme de masse tourne en dérision le pouvoir ainsi que le mouvement d'opposition à ce pouvoir. En fait, si ce discours constate les failles, la critique s'arrête toujours au seuil de la solution, au seuil de l'action, laissant place à l'impuissance ou à la dérobade, comme fin ultime, comme preuve de lucidité face à l'idéalisme. Il « se manifeste comme l'enfant naturel d'un scepticisme systématique, d'un doute poussé à l'extrême, quand il ne s'agit pas d'un désespoir essentiel, et simple » (Jouary et Spire, 1997 : 17). Ce cynisme produit « une sorte de dysfonctionnement de l'activité humaine qui intègre durablement la dissociation entre valeurs et comportements » (Jouary et Spire, 1997 : 17). Ce courant du cynisme conduit à la négation de l'expérience et, en même temps, à l'opportunisme qui devient une qualité de plus en

plus nécessaire sur le marché du travail au fur et à mesure que la technocratisation s'installe dans les sociétés occidentales.

La critique présentée dans *Mémoires d'outre-tonneau*, tout comme celle de *La nuitte de Malcomm Hudd*, s'appuie sur le cynisme de masse, particulièrement en raison de son ambiguïté. Les narrateurs, tout en dénonçant la société et son conformisme, ne remettent jamais en question l'état de cette société. Ils ne proposent jamais de solution au malaise qu'ils dénoncent : les utopies sont rejetées, tout comme l'état présent. Tous les possibles, tous les autres, sont bannis d'entrée de jeu. La seule voie qui reste alors aux narrateurs est le fantastique où chacun d'eux plonge allègrement : Satan en évoquant sa dérive alchimique et Malcomm en s'évadant dans ses rêveries avec Goulatromba. « Car, pour les humains, un possible ne se réalise qu'avec la conscience de sa possibilité, et cette conscience ne naît et ne devient contagieuse qu'avec son exploration pratique » (Jouary et Spire, 1997 : 260).

LE CYNISME TECHNOCRATIQUE

Il y a des « objets » qui interdisent toute neutralité scientifique [...]. ces théories [traditionnelles et positivistes], dans leur objectivité feinte, révèlent une connivence cynique avec une situation sociale révoltante aux yeux des hommes

qui souffrent, compatissent et sont concernés.

Peter SLOTERDIJK,
Critique de la raison cynique.

Dans une société qui a banalisé les rapports humains, qui les a réduits à n'être plus que des échanges économiques, le fantastique essaie de figurer l'insatisfaction profonde de l'individu face à une société qui devient de plus en plus anonyme et dans laquelle il se sent étranger : la ville qui est le lieu de prédilection du fantastique moderne est également le lieu de la réification des rapports humains et le lieu d'émergence du cynisme. En outre, si ce lieu est fréquemment repéré dans les essais et les articles sur la littérature fantastique, aucun d'eux ne prend en compte les effets de la modification de l'organisation du travail liée à l'industrialisation. Tout comme l'industrialisation au XIX^e siècle, la technocratisation du travail dans les sociétés occidentales, après la Deuxième Guerre mondiale, génère un malaise social provoqué par la perte des points de repère traditionnels ainsi qu'une angoisse existentielle causée par la mise en application d'une logique économique dont la rationalité confine l'être humain à n'être qu'un maillon dans une chaîne de production interminable, niant de ce fait son expérience personnelle.

Le fantastique moderne illustre l'aliénation de cet être privé de son expérience et de son histoire

(récit de vie ou roman familial) par un mode de vie qui les évacue constamment.

Tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation : elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable. Car l'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience : peut-être même l'incapacité d'effectuer et de transmettre des expériences est-elle une des rares données sûres dont il dispose sur sa propre condition (Agamben, 1989 : 19).

Les soliloques de Satan et de Malcomm illustrent cet état de fait de la société contemporaine :

cette solidarité du ni meilleur et du ni pire qui nous laisse loin de tout, loin de la vie et loin de la mort, enfermés dans nos individuelles petites cloches de verre où nous nous ébattons comme des porcs dans la boue de nos insipidités, si satisfaits de ce que nous sommes que nous en arrivons à trouver beaux les affreux poux qui nous dévorent le ventre et vis-à-vis desquels nous nous donnons même le change de vertus imaginaires et gaspillons nos énergies à des babioles pour qu'elles nous consolent momentanément (NMH : 51).

Le vide que produit l'absence d'expérience est comblé par la création fantastique qui permet d'échapper à l'angoisse ou, à tout le moins, d'y faire écran.

L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux se soit mué en

expérience. C'est bien cette impossibilité où nous sommes de la traduire en expérience qui rend notre vie quotidienne insupportable [...] ; ce n'est nullement une baisse de qualité, ni une prétendue insignifiance de la vie contemporaine (jamais, peut-être, l'existence quotidienne n'a été aussi riche qu'aujourd'hui en événements significatifs) (Agamben, 1989 : 20).

La production fantastique et l'intérêt qu'elle suscite démontrent qu'elle répond à une demande individuelle et sociale, qu'elle se fait l'écho d'un malaise social qui trouve son origine dans l'anonymat où la société moderne confine l'individu, autant sur le plan du travail que sur le plan de l'habitation. Cet anonymat se répercute dans les autres secteurs de la vie : les soins de santé, les services sociaux, qui deviennent, au cours de la Révolution tranquille, des lieux d'expérimentation pour la science¹⁰ alors qu'ils étaient avant des lieux de charité, des lieux soumis au pouvoir technocrate alors qu'ils étaient avant soumis au pouvoir religieux. L'individu devient une monade, une cellule, qui se déplace dans la ville, de son travail à sa maison, d'un service de santé à un lieu de loisirs, sans que jamais son expérience individuelle ne soit reconnue, admise ou acceptée, les rapports étant tous codés de telle sorte que plus aucune expérience n'est possible. Le professionnalisme exigé dans tous les secteurs d'emplois nivelle les

10. Comme le laisse voir la narration du bonhomme Satan.

comportements à un point tel que plus personne n'ose agir en désaccord avec le conformisme social, plus personne n'ose déroger à la consigne même si celle-ci est absurde.

Quand à une humanité effectivement dépossédée de son expérience on prétend imposer, comme aux rats prisonniers du labyrinthe, une expérience manipulée et directive, autrement dit quand il n'y a d'expérience possible que dans l'horreur ou le mensonge, alors le refus de l'expérience peut constituer – provisoirement – une défense légitime. L'actuelle toxicomanie de masse doit être considérée, elle aussi, dans la perspective ouverte par cette destruction de l'expérience. Car entre les nouveaux drogués et les intellectuels qui découvriraient la drogue au XIX^e siècle, la différence est que ceux-ci (en tout cas les moins lucides) pouvaient encore nourrir l'illusion de vivre une expérience inédite, alors qu'il ne s'agit plus pour ceux-là que de se débarrasser de toute expérience (Agamben, 1989 : 23).

Paolo Virno énumère, dans *Opportunisme, cynisme et peur* (1991), les caractéristiques requises par la modernisation technocratique des emplois dans le monde occidental, que l'on peut énoncer de la sorte : la flexibilité, la mobilité, l'adaptabilité, la docilité, la disponibilité, l'efficacité, l'opportunisme. Ces caractéristiques deviennent essentielles pour arriver à performer sur un marché du travail de plus en plus compétitif où la capacité de s'adapter – d'être un véritable caméléon – devient une question de survie.

La fantasmagorie des possibilités abstraites, dans laquelle évolue l'opportuniste, est teintée par la peur, et secrète du cynisme. Les chances négatives et privatives sont aussi infinies, tout comme les « occasions » sont menaçantes. La peur de dangers déterminés, même simplement virtuels, habite le temps de travail comme une tonalité dont on ne peut se défaire. [...] La menace surgit d'un contexte qui nous est parfaitement familier ; elle nous effleure, nous épargne et frappe quelqu'un d'autre. Ainsi, même à propos de questions concrètes et circonscrites (posées bien en deçà des « choses ultimes »), le travail intellectuel de masse fait, à chaque pas, l'expérience du sentiment typique de la décimation, à savoir cette euphorie engendrée par le fait que l'on se trouve être le neuvième ou le onzième dans le rang. À la différence de ce qui advient dans la parabole hégélienne sur les relations entre maître et esclave, la peur n'est plus ce qui pousse à la soumission avant le travail, mais est une composante active de cette instabilité stable qui marque toutes les articulations internes du processus productif (Virno, 1991 : 16-17).

« Le technocrate est un caméléon qui change de couleur au gré de l'environnement », fait remarquer Patricia Pitcher (1994 : 159), dans son ouvrage *Artistes, artisans et technocrates dans nos organisations*, une description qui ressemble étrangement à celle de l'opportuniste faite par Virno, aux qualités qu'on exige du « professionnel », qu'il soit avocat, médecin ou enseignant. En outre, le technocrate est un « technicien tendant à faire prévaloir les conceptions techniques d'un problème

au détriment des conséquences sociales et humaines » (Pitcher, 1994 : 83). Or, comme le dit si bien Cyrulnik, « la technique n'est que technique » : elle ne constituera jamais un outil de transformation, car elle est plutôt un outil à mettre au service de la transformation, tout comme les technocrates ne seront jamais des innovateurs, mais des techniciens au service du pouvoir.

La production fantastique moderne, liée à l'industrialisation et à l'urbanisation qui ont contribué fortement à modifier les rapports dans les sociétés occidentales contemporaines, tire son origine d'une crise du sens, d'une crise de la raison, d'un désir de transgression de codes et de lois devenus trop répressifs pour l'inconscient et jugés absurdes. Au Québec, le clergé, après la Conquête, s'était chargé d'établir le code de la conformité sociale, rôle qui a été repris, au cours de la Révolution tranquille, par les technocrates qui ont restructuré les échanges sociaux dans une perspective d'efficacité, de rationalité et de rendement. Au cours donc de cette période, la technocratisation produira une rupture sociale qui anéantira la paroisse et les mouvements d'action catholique comme lieux de rassemblement et de partage. Les ruptures de ce type conduisent à ce que Bozzetto appelle des « crises du sens » qui sont à l'origine de la production fantastique. Les « textes fantastiques sont [...] construits afin de montrer les diverses modalités d'une telle "mise en crise" du sens, pris entre l'avancée de la raison et l'irrationnel qui en

cerne les territoires » (Bozzetto, 1998 : 5). La peur de l'inconnu que produit la restructuration des façons de faire, des méthodes de travail, ainsi que la modification des échanges sociaux qui en découlent suscite la production d'un texte dans lequel s'inscrit cette peur. Pour que l'assimilation de ces changements sociaux par la population se fasse sans trop de heurts, il est nécessaire que le discours hégémonique intègre les nouveaux slogans et les nouvelles idées, ce qui s'effectue par le biais du cynisme hégémonique qui a perverti les principes libertaires du cynisme antique pour les asservir à des fins d'exploitation de l'homme par l'homme dans le non-respect de la dignité humaine.

Quant à la rationalité, les bourgeois l'ont établie comme fondement de leurs conduites et, par voie de conséquence, comme fondement d'un système social qu'on appelle capitalisme qui s'est déployé dans l'industrialisation et qui s'est propulsé dans la technocratisation de sociétés dites avancées. Les bourgeois se sont servis de la rationalité du cynisme hégémonique pour mettre un terme au règne de l'aristocratie qui s'appuyait sur le prestige de la naissance pour maintenir sa domination sur la société. La révolution technocratique, conséquence de la crise de l'industrialisation, a instauré un nouvel ordre social, de nouvelles règles du jeu économique, à partir de la Deuxième Guerre mondiale. Pour faire cette révolution, un discours qui s'appuyait sur l'efficacité, la productivité et la

rationalité a permis d'installer une « nouvelle » norme qui remplaçait l'ancienne jugée désuète.

EN GUISE DE POINTS DE SUSPENSION

Je pense qu'avant de lire ce livre,
vous aviez les idées claires.
J'espère maintenant qu'elles sont
confuses, car il faut douter, croyez-
moi !

Boris CYRULNIK,
Sous le signe du lien.

*Je n'ai pas d'histoire à raconter. J'ai perdu le goût
de raconter des histoires. J'ai appris que personne
n'écoute les histoires que l'on raconte, que plus
personne ne s'intéresse à la découverte de
nouvelles Amériques. J'ai appris que je vis dans
un monde vénal, corrompu jusqu'aux moelles,
sans avenir, sans grandeur. Ma connaissance est
banale, dit-on. Je m'en moque. Elle m'appartient.
Je me retrouve en elle, et quand je m'y perds, c'est
pour mieux en souffrir (MO : 11).*

L'écrivain Beaulieu, dans son élaboration romanesque, propose un discours à la limite de la cohérence. Ses narrateurs vivent dans le mal-être perpétuel ne parvenant jamais au bien-être, éternels insatisfaits, laissés-pour-compte d'une société dans laquelle ils n'arrivent pas à actualiser leurs projets ; en fait, ils sont sans projets et, en cela, ils se rattachent à la philosophie qu'est le cynisme. Ce mal-être conjugué à leur solitude les forcent à fantasmer ce qui est refoulé dans un

discours complètement dérégulé, dans un texte de la déchéance, de la dépravation totale, comme seule issue à l'enfermement que produit la rationalité du cynisme technocratique.

Mémoires d'outre-tonneau et *La nuitte de Malcomm Hudd* revêtent au Québec une signification particulière dans le contexte de la Révolution tranquille : d'une part, l'ambiguïté identitaire¹¹ qui provient de la difficulté à se définir qu'éprouve le Canadien français devenu Québécois et de son incertitude quant à son appartenance à un pays que l'on qualifie d'incertain ; d'autre part, sous l'effet du cynisme technocratique, l'exclusion des conduites irrationnelles de l'inconscient qui supprime, entre autres, les symboles d'une iconographie considérée comme dépassée.

On pourrait en effet avancer l'idée qu'il n'y a pas d'identité sans mise en langage de celle-ci et que donc l'identité se construit dans le cadre d'une circulation discursive ininterrompue ; de même, on pourrait soutenir que l'histoire, en tant que regard jeté sur le passé, est une identité que l'on met en représentations, en actions et en mots (Létourneau, 1996 : 26).

11. On peut également relever cette ambiguïté identitaire dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme. Voir Campeau (2000).

BIBLIOGRAPHIE

-
- (1998), *Les cyniques grecs. Lettres de Diogène et Cratès*, Babel.
- AGAMBEN, Giorgio (1989), *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1968), *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour.
- BOURDIEU, Pierre (1996), *Sur la télévision*, Paris, Liber Éditions. (Coll. « Raisons d'agir ».)
- BOZZETTO, Roger (1980), « Le fantastique moderne », *Europe*, 611 (mars), p. 57-64.
- BOZZETTO, Roger (1992), *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger (1998), *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, Roger, A. CHAREYRE-MÉJAN, P. et R. PUJADE (1980), « Penser le fantastique », *Europe*, 611 (mars), p. 26-31.
- BRUNELLE, Dorval (1978), *La désillusion tranquille*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Cahiers du Québec ».)
- CAILLOIS, Roger (1966), *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti.
- CAMPEAU, Claire (2000), « La filiation cynique. De Ducharme à Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- CYRULNIK, Boris (1989), *Sous le signe du lien. Une histoire naturelle de l'attachement*, Paris, Hachette.

- FABRE, Jean (1992), *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.
- FOUCAULT, Michel (1997), « *Il faut défendre la société.* » *Cours au Collège de France, 1976*, Paris, Gallimard/Seuil. (Coll. « Hautes études ».)
- FREUD, Sigmund (1968), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1985), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- HARVEY, Fernand (1980), *Le mouvement ouvrier au Québec*, Montréal, Boréal Express.
- JOUARY, Jean-Paul, et Arnaud SPIRE (1997), *Servitudes et grandeurs du cynisme*, Boucherville, Fides/Desclée de Brouwer.
- LAPLANCHE, Jean, et J.-B. PONTALIS (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (1992), « Le "Québec moderne" : un chapitre du grand récit collectif québécois », *Discours social/Social Discourse*, vol. 4, n^{os} 1-2 (hiver-printemps), p. 63-88.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (1995), « La production historique courante portant sur le Québec et ses rapports avec la construction des figures identitaires d'une communauté communicationnelle », *Recherches sociographiques*, vol. XXXVI, n^o 1, p. 9-45.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (1996), « L'historiographie comme miroir, écho et récit de *nous autres* », dans Bogumil JEWSIEWICKI et Jocelyn LÉTOURNEAU (dir.), *L'histoire en partage. Usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan, p. 25-44.
- LOPEZ, Amadeo (1997), « Le fantastique : une notion opératoire ? », dans *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortazar*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.

- MAINGUENEAU, Dominique (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- ONFRAY, Michel (1990), *Cynismes*, Paris, Grasset. (Coll. « Biblio essais ».)
- PAQUET, Gilles (1999), *Oublier la Révolution tranquille. Pour une nouvelle socialité*, Montréal, Liber.
- PAQUET, Léonce (1992), *Les cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Paris, Le livre de poche. (Coll. « Classiques de la philosophie ».)
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Terre américaine ».)
- PITCHER, Patricia (1994), *Artistes, artisans et technocrates dans nos organisations. Rêves, réalités et illusions du leadership*, Montréal, Québec/Amérique/Presses HEC.
- SIMARD, Jean-Jacques (1979), *La longue marche des technocrates*, Laval, Éditions coopératives Albert Saint-Martin.
- SLOTERDIJK, Peter (1983), *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois.
- VAX, Louis ([1965] 1987), *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses universitaires de France.
- VEYNE, Paul (1971), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.
- VINCENT, Sylvie, et Bernard ARCAND (1979), *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec. Comment les Québécois ne sont pas des sauvages*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Cahiers du Québec ».)
- VIRNO, Paulo (1991), *Opportunisme, cynisme et peur. Ambivalence du désenchantement*, Combas, Éditions de l'éclat.

Martin Peyton

Université du Québec à Montréal

LA CARNAVALISATION ET SA FONCTION DANS *RACE DE MONDE !*

Dans l'article que voici, j'aimerais suggérer que le « véritable » premier roman de Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde !* (1969), met en place un dispositif textuel riche et subtil que seule la notion bakhtinienne de « carnavalisation littéraire » est en mesure de rendre intelligible. S'il est vrai – comme je le pense et souhaite ici le démontrer – que ce texte soit intégralement et systématiquement « carnavalisé », une question surgit qui demande réponse : quelle *fonction* si essentielle, si fondamentale la carnavalisation remplit-elle dans l'économie d'ensemble de ce roman pour ainsi en imprégner la totalité du tissu narratif ? Pour apporter une réponse un tant soit peu satisfaisante à cette interrogation, il importe de replacer l'œuvre dans son contexte de production, ici la fameuse Révolution tranquille, qui fut, comme chacun sait, une formidable période de mutation pour le Québec contemporain, marquant le passage définitif d'une société à caractère traditionnel à une société moderne.

Pour les fins de la présente étude, je souhaite surtout attirer l'attention du lecteur sur la transformation idéologique de cette période, qui voit l'émergence d'une formation discursive dite « néo-nationaliste ». Ce discours trouvera un écho significatif dans le champ littéraire (chez les poètes d'abord, ensuite chez les romanciers) qui, à cette époque, commence justement à se définir comme « québécois » et non plus comme « canadien-français ». Beaulieu est assurément l'un de ceux qui ont le plus fortement contribué, du côté des romanciers, à opérer la transformation idéologique du champ littéraire de l'époque. Le projet littéraire « idéal » de Beaulieu, tel qu'il commence à le définir à partir de 1965, consisterait à produire une « épopée québécoise » – grande fresque dépeignant le passé national –, une œuvre dans laquelle l'écrivain procéderait ni plus ni moins qu'à la « (re)création mythologique des pays québécois » et par laquelle il fonderait la littérature nationale du Québec contemporain. Cette épopée, Beaulieu l'envisage dès le départ sous la forme d'une vaste saga, qui s'intitulerait *La grande tribu* et qui relaterait la « légende sacrée des Beauchemin » dans l'arrière-pays des Trois-Pistoles. Or, à l'époque où il veut entreprendre, pour la première fois, la rédaction de cette œuvre, Beaulieu s'en trouve incapable : il réalise bientôt que c'est parce qu'il ne connaît pas – ou trop peu – le monde dans lequel ont vécu ses ancêtres. C'est ainsi que dans *Race de monde !*, son premier roman à mettre en scène le

clan des Beauchemin, l'auteur se penchera plutôt sur le passé immédiat de cette famille, celui qu'il connaît le mieux. Or, ce passé immédiat, celui de la « Grande noirceur » duplessiste, est un passé dont les Québécois de la Révolution tranquille viennent tout juste de se libérer, un passé qu'ils perçoivent plutôt « négativement », puisqu'il est porteur du « vieux » discours national, jugé responsable du retard de la nation. Dans son entreprise d'archéologie du passé national, Beaulieu ne pouvait donc que rencontrer ce vieux discours national sur son chemin, de même que le roman traditionnel que ce discours informait en sous-main. Or, puisque le projet de Beaulieu consiste à fonder une littérature nationale, on devine le problème qui a dû rapidement se profiler à l'horizon pour le jeune écrivain : celui qui aspire au titre de grand écrivain national ne pouvait quand même pas ignorer le fait – assez dérangeant, merci ! – qu'il existait *déjà* une littérature d'ici qui s'était voulue « nationale », une littérature qui, au surplus, était porteuse de sa propre « mythologie », de son propre imaginaire et de son propre système de valeurs.

L'hypothèse que je soulève dans ces pages, c'est que *Race de monde !* engage un dialogue à caractère polémique avec ce roman ancien et les mythes qui l'animent. En vérité, il ne pouvait en être autrement, puisque rien de nouveau ne peut se créer sans tenir compte de *ce qui précède toute création*, c'est-à-dire sans tenir compte de l'Ancien, que ce soit pour le louer ou pour en faire le

procès. Cependant, le dialogue que Beaulieu engage avec l'Ancien n'aboutit pas, contrairement à ce qui se passe chez nombre de romanciers de la Révolution tranquille, à quelque chose comme une *démystification* des vieux mythes canadiens-français et à leur rejet pur et simple. La raison en est que le type de comique populaire mis à contribution dans *Race de monde !* implique plutôt que ces mythes anciens seront, par le biais d'une « mise à mort » rituelle et symbolique, *démythifiés*, *dévalorisés*, soumis à ce que je nomme un RECYCLAGE DISCURSIF, qui est aussi la condition grâce à laquelle ils pourront, toujours sur le plan symbolique, *renaître* autrement, en étant investis de significations nouvelles et par conséquent *remythifiés*, *revalorisés*. Dans son roman des origines, Beaulieu adopte ainsi la perception dynamique propre au « réalisme grotesque », système d'images de la culture comique populaire qui ne saisit les phénomènes que dans leur état de perpétuelles transformations (cycles de la vie, de la mort, de la renaissance) et qui, comme tel, constitue la vision esthétique la plus apte à traduire la polémique interne du roman. Mon but est donc de mettre au jour le travail intensif de recyclage intertextuel que l'auteur de *Race de monde !* pratique sur le discours national traditionnel et son roman, le tout en privilégiant quatre variables thématiques essentielles : la référence terrienne et familiale, l'inscription religieuse et littéraire. Mais d'abord, il importe de faire brièvement état de la genèse

conceptuelle du projet épique de Beaulieu, projet dont *Race de monde!* constitue une première esquisse tout à fait singulière, puisque ce roman se donne paradoxalement à lire comme une parodie du registre épique.

LA CRÉATION MYTHOLOGIQUE
DES PAYS QUÉBÉCOIS

C'est l'épopée que j'appelle, la création mythologique des pays québécois, ce qui n'a pas encore été écrit, mais qui ne demande qu'à l'être, qui est comme une furie au-dessus de Montréal-Nord et de tout ce qui fait que j'existe.

Victor-Lévy BEAULIEU,
Monsieur Melville (tome II).

La découverte, en 1965, des *Originaux et détraqués* de Louis Fréchette, celle de l'œuvre de François Rabelais et, enfin, la lecture de *La nuit* de Jacques Ferron vont opérer le complet « renversement » des conceptions esthétiques du jeune Beaulieu, enrichissant d'harmoniques nouvelles l'influence « hugolienne » précoce de l'auteur. Celui qui, jusque-là, s'était inspiré d'une littérature française plutôt « académique » pourra affirmer, en 1971, dans la première partie de *Pour saluer Victor Hugo*, revenant sur cette période des véritables débuts littéraires :

En littérature, je suis pour les Mongols contre les Persans, je suis pour la Barbarie contre le Raffinement. Curieusement, mes premières lectures ont été à l'opposé de cela : il y eut d'abord Georges Dubamel, puis Julien Green, puis François Mauriac, puis André Gide qui, à lui seul, représente tout ce que la littérature occidentale a de décadent et de pétrifié. À cette époque, je l'ignorais évidemment : je voulais tant être écrivain que j'étais prêt à être l'esclave de bien des servitudes (1971 : 59).

Comme il le laisse entendre, Beaulieu cherchait à se conformer aux goûts de la critique dominante de l'époque, en s'efforçant d'adopter un style sobre, dépouillé, quelque peu avare d'images, sans débordements ni jeux de mots, en bref : un style d'emprunt, un style « étranger ». D'ailleurs, le jeune écrivain ne s'explique pas autrement l'échec de ses premiers romans – non publiés :

Si tous mes romans de cette époque ont lamentablement avorté, dit-il, j'y vois maintenant une raison : ils ne parlaient pas de ce que je vivais, je les situais dans des lieux mythiques. Le visage de mes personnages était dissimulé derrière un masque, celui d'un langage qui voulait être beau. Alors mes créatures étaient des monstres abstraits marchant sur une corde raide : ils n'exprimaient que ce que je n'étais pas, ils taisaient l'essentiel et tuaient mon imagination (1971 : 60).

De l'influence qu'auront sur son écriture Fréchette et Rabelais, Beaulieu dit : « Les contes de Fréchette m'ont ouvert sur un monde, celui du jeu avec les

mots. L'univers rabelaisien, lui, a fait éclater mes vieilles peurs, mes stupides impuissances » (1971 : 60). Pour moi qui étudie la carnavalisation dans le premier roman que l'auteur ait produit, au sortir de sa « conversion » esthétique, pareilles confidences sont évidemment précieuses : elles me confirment dans l'idée que le jeune Beaulieu a pu, par l'intermédiaire de ses influences littéraires, renouer avec une vénérable tradition de comique populaire, tradition qui s'était maintenue bien vivante chez les « habitants » canadiens-français d'autrefois. De Jacques Ferron, qui allait en quelque sorte confirmer le « renversement » déjà opéré par la lecture de Fréchette et de Rabelais, Beaulieu apprend une autre leçon :

Et je compris [...] que la fonction de la littérature était d'abord d'être mythologique, d'être plus grande que l'homme, d'aller loin à l'intérieur du ventre des symboles. Et je compris que si je voulais être vraiment romancier, je devais sans tarder me mettre à l'étude de mon pays, que dans son passé j'y ferais des découvertes importantes qui allaient me permettre des prolongements sans lesquels il ne pourrait, pour moi, y avoir de vérité. Le sens d'une œuvre comme celle de Jacques Ferron m'apparut enfin : en assumant le pays, en le devançant dans des contes ou des romans bizarres, difficiles, parce qu'ils creusaient une réalité dont on s'était presque toujours tenu éloigné, Ferron faisait de nous des hommes dignes et fiers, en marche vers leur destin, et luttant pour un nouvel ordre du monde. Une œuvre s'affirmait enfin, qui venait de nous (1971 : 193).

Ainsi, c'est au contact de Ferron que Beaulieu prend conscience de la nécessité de faire « œuvre nationale ». Cela implique, comme le suggère l'extrait cité, qu'il faille se prêter à une sorte d'archéologie du passé national, de manière à restituer une image vraie de l'âme collective qu'on entend dépeindre. À cette époque, Beaulieu entrevoit déjà la forme idéale que pourrait épouser son entreprise : il s'agirait, en somme, de broser une grande fresque épique racontant, sur plusieurs générations, l'histoire des ancêtres de la famille Beauchemin dans le village des Trois-Pistoles. Or, sans qu'il sache exactement pourquoi, le jeune écrivain se révèle incapable de se lancer dans la rédaction de la saga rêvée. Il mettra un certain temps à trouver les raisons de ce blocage, ainsi qu'il le confie lui-même dans la préface de son *Manuel de la petite littérature du Québec* (1974) :

J'avais seize ans, je venais de commencer mon premier véritable roman, celui qui, depuis l'émigration de ma famille des Hauts de Saint-Jean-de-Dieu au Grand Morial, ne cessait de m'achaler quand, brutalement, je me rendis compte que je me trouvais incapable de l'écrire. Ce livre, qui en moi s'intitulait déjà La grande tribu, devait raconter l'histoire authentique des Beauchemin dans le village des Trois-Pistoles – une galerie de mes ancêtres, des géniteurs de mes géniteurs, à qui je dois beaucoup d'être ce que je suis. Mais c'était alors pour moi une impossibilité et ça m'a pris un certain temps pour comprendre pourquoi : je ne savais pas dans quel passé mes ancê-

tres se situaient, je ne connaissais à peu près rien de leur monde (1974 : 15-19).

Il est permis de penser que Beaulieu a cherché à se concentrer, dans son premier roman, sur le passé immédiat de la famille Beauchemin, à défaut de connaître le passé lointain des grands ancêtres. Or, ce passé immédiat, celui de la « Grande noirceur » duplessiste, était affecté d'un fort coefficient de « négativité » pour les Québécois de la Révolution tranquille. Tel quel, il ne pouvait pas faire l'objet d'une représentation « positive ». Ce qu'il représentait, en terme de discours idéologique, était précisément ce que la Révolution tranquille rejetait en bloc. En effet, ce discours traditionnel dont Duplessis fut le dernier représentant reposait sur le « nationalisme de survivance » qui s'était élaboré à la suite de l'échec de la Rébellion des Patriotes de 1837-1838. On connaît les composantes essentielles de ce discours traditionnel, dont le roman terrien se fit le fidèle écho : fidélité aux valeurs refuges de la famille, de la terre, de la religion catholique et de la langue française. Comme nous allons le voir, *Race de monde !* entretient un rapport polémique avec ce discours traditionnel et, dans une moindre mesure, avec le roman qui en fut le pendant littéraire. On peut croire qu'il s'agit là d'une tentative, chez le jeune écrivain, d'assumer un passé dépassé en vue de mieux l'intégrer. D'ailleurs, à peu près à la même époque, Beaulieu écrivait :

*L'écrivain québécois actuel a deux choix : ou il tourne carrément le dos au passé et s'invente totalement un présent, donc un futur, ou il croit suffisamment aux choses qu'il y a derrière lui, s'y plonge, les assimile, leur donne un sens nouveau, celui d'une œuvre qu'il bâtit en fonction du nouvel univers qu'il aimerait voir s'établir ici (« Parler d'histoire en littérature », *Le Devoir*, 13 janvier 1973, repris dans 1984 : 219).*

Par l'humour, l'auteur de *Race de monde !* pourra recycler les vieux mythes canadiens-français en se les appropriant par le biais d'un sacrifice symbolique et, du coup, mettre en place les conditions qui lui permettront d'entreprendre la « création mythologique des pays québécois ». Dans la troisième partie de cette étude, je vais montrer en quoi Beaulieu reprend et renouvelle, dans son œuvre ultérieure, les mythes constitutifs de l'identité canadienne-française.

LE DIALOGUE DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU

Cette idée selon laquelle une déclaration péremptoire suffit à éteindre l'action des choses anciennes, est très exactement l'une des graves illusions que le donquichottisme cherche à détruire, par des moyens qui ne sont ni le persiflage ni la déraison, mais simultanément la piété et l'ironie, le respect et l'humour, l'admiration et la critique, l'attendrissement et la rigueur ; qui substitue donc au ou

bien catégorique de la satire un et déchirant, maintenu jusqu'aux limites de l'absurde.

Marthe ROBERT,
*L'ancien et le nouveau,
de Don Quichotte à Kafka.*

La plupart des critiques s'entendent pour faire de *Race de monde !* une « parodie satirique » de la société canadienne-française de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Si l'on entend par là que le premier roman de Beaulieu constitue une critique cinglante et purement « négative » de la société canadienne-française de l'époque, une telle étiquette m'apparaît peu judicieuse : selon Bakhtine, « la parodie carnavalesque est très éloignée de la parodie moderne purement négative et formelle ; en effet, tout en niant, la première ressuscite et renouvelle tout à la fois » (1970a : 1920). En ce sens, il serait plus juste de parler de *Race de monde !* comme d'une « épopée tragi-comique », la parodie carnavalesque donnant tout ensemble le dérisoire et le tragique, le noble et le vulgaire. Qu'est-ce donc que la « carnavalisation littéraire » ? Citant d'entrée de jeu la définition générale qu'en donne Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*, je dirai que cette notion désigne le processus global par lequel s'opère la « transposition du carnaval dans la littérature » (1970a : 169). Or, ce qu'il importe de préciser ici, c'est que la dite transposition est moins de l'ordre d'une *représentation du carnaval dans le texte* qu'une *structuration du texte*

par le carnaval. Ainsi, représenter les festivités du carnaval dans un texte ne suffit pas pour en faire automatiquement un texte carnavalisé. Pour le critique André Belleau, un texte carnavalisé, c'est « un texte structuré par la culture carnavalesque sur divers plans : la narration, le contenu narratif, les images » (1986 : 193). La carnavalisation littéraire est donc à chercher autant dans le sens de ce qui est dit (le contenu narratif) ou laissé à voir (les images) que dans la manière dont les choses sont dites ou laissées à voir (la narration). C'est dire que le texte doit être imprégné par les caractéristiques du carnaval énumérées par Bakhtine. En voici quelques-unes : le carnaval est général ou il n'est pas, c'est-à-dire que tout le temps que dure le carnaval, la règle doit être celle du « monde à l'envers » pour tous et s'accompagner d'un renversement ludique de la hiérarchie sociale ; les interdits sont levés et tout ce qui est normalement refoulé dans les rapports sociaux peut s'exprimer librement ; enfin, l'inconvenance parodique et profanatrice s'étend à tout ce que la hiérarchisation fermait et séparait (parodies et travestissements de textes et de paroles sacrées, blasphèmes, rabaissements des symboles du pouvoir). Ce qu'il importe de souligner, à ce stade, c'est que toute cette « mise en scène » carnavalesque a une portée rituelle profondément positive. Comme le dit Bakhtine, le « carnaval célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance du nouveau monde, de la nouvelle année, du nouveau printemps » (1970a : 407). Par

l'utilisation de la parodie, de la profanation et du rabaissement, le carnaval se présente comme un rituel par lequel tout ce qui appartient au « vieux monde » est mis à mort, symboliquement sacrifié, pour que la chance lui soit ainsi donnée de renaître autrement.

Dès la première page du roman, le narrateur de *Race de monde !* se présente – non sans ironie – comme un personnage que les autres pourraient possiblement prendre pour un « idiot ». Ce trait est important puisqu'il conforte le lecteur dans l'idée que le point de vue du narrateur sera pour le moins singulier. Par le renversement des perspectives qu'opère une narration assurée par un pseudo idiot, les conditions sont réunies qui nous introduiront dans le « monde à l'envers » du carnaval romanesque. En effet, la « société fictive » mise en place par le roman de Beaulieu est structurée selon les catégories carnavalesques : toutes les figures détentrices du pouvoir dans le « monde ancien » – aussi bien celles que le discours national traditionnel valorisait (Agriculteur, Père, Prêtre) que celles par rapport à qui s'était élaboré ce discours (le Canadien anglais) – toutes ces figures, donc, seront l'une après l'autre découronnées, frappées, insultées comme il est de coutume en période de carnaval. De même que tous les personnages du roman qui, chacun à sa façon, volontairement ou non, iront s'allier à l'une ou l'autre de ces figures d'autorité. En revanche, seront couronnés, adulés comme maîtres le narrateur, Abel dit « Bibi

Gomm », grand romancier de la « quochonnerie » devant l'Éternel, de même que son frère Jean-Maurice alias Machine-Gun, gangster de son état. En parallèle, un clergé bouffon se mettra en place, comme il est de coutume lors de la fête des fous. De même, tous les objets de culte, les emblèmes du pouvoir seront systématiquement rabaissés, profanés. Comme l'a montré Bakhtine, le rabaissement consiste à transférer tout ce qui est élevé, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, de manière à lui assurer une nouvelle naissance :

Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption en même temps que de naissance : en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. Rabaïsser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. Le rabaïssement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation (1970a : 30).

De ce point de vue, on peut dès maintenant affirmer que tout le rituel de carnaval mis en branle dans *Race de monde !* vise à faire mourir les mythes du vieux monde pour ensuite les faire

renaître sur une nouvelle base. Voyons comment cela s'opère à l'intérieur du texte, en suivant tour à tour le traitement réservé à chacun des quatre mythes fondateurs du discours idéologique traditionnel.

LE MYTHE DE LA FAMILLE CANADIENNE-FRANÇAISE
ET LA FIGURE DU PÈRE

Nous ne sommes pas des enfants
qui honorent leur père et mère. Au
nord, ton père et ta mère !

Victor-Lévy BEAULIEU,
Race de monde !

Dans *Race de monde !*, la référence au mythe de la famille canadienne-française se fait à la fois en amont (les ancêtres) et en aval (la descendance) des figures parentales, et plus particulièrement de la figure du Père, ce pilier de la famille patriarcale que valorisait le discours traditionnel. Dans son univers romanesque, Beaulieu met en scène une figure paternelle passablement malmenée. C'est entre autres choses ce que souligne le critique Jacques Michon, dans un article des plus intéressants intitulé : « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin » (1993). Il y démontre comment *Race de monde !* établit, à la fois par son titre et par le nom même des Beauchemin, un rapport intertextuel avec *Le Survenant* de Germaine Guèvremont – ce « roman du rêve déçu de la grandeur patriarcale ».

Didace Beauchemin, un patriarche privé de descendance, voyant sa race s'éteindre avec son fils Amable, un incapable et un demeuré, met tous ses espoirs dans le Survenant, un vagabond de passage qui lui rappelle la force et la virilité perdue des ancêtres. « Race de monde ! » est le juron que Didace utilise pour conjurer, conspuer l'engeance des impuissants comme Amable. En contrepoint, la figure du Survenant représente la parenté souhaitée, la fidélité à la race, la grandeur phantasmée des origines, le passé mythique des Didace fils de Didace. En donnant au père de *Race de monde* ! le nom de Dentifrice Beauchemin, le narrateur de Beaulieu cite et pointe cette référence patriarcale, ce modèle, et en même temps signale dans le prénom dégradé (Dentifrice versus Didace) la perte, la dérision. Ce qui était tragédie dans *Le Survenant* devient comédie. La tragédie, c'était le drame du patriarche déçu, privé de succession par le départ du Survenant, l'histoire interrompue dans la famille ; la comédie, ce sera celle du patriarche déchu, engendrant une race de demeurés, une succession d'Amable (dont le nom contient déjà le prénom anagrammatisé d'Abel). Le mot « Vraie » dans le titre de la série – « la Vraie Saga des Beauchemin » – peut être lu comme un trait d'ironie, en opposition à la saga interrompue des Didace. La « vraie saga » mettrait en scène la descendance du pire, comme l'envers de la grandeur irréalisée, rêvée, dont l'origine innommée se situerait autant dans le passé glorieux et oublié des ancêtres que

dans l'avenir de l'œuvre qu'Abel voudrait écrire (Michon, 1993 : 21-22).

D'entrée de jeu, la figure patriarcale se trouve donc soumise à une « destitution » carnavalesque : de noble et quelque peu intimidante qu'elle était dans la représentation idéalisée du discours idéologique traditionnel, elle devient ici comiquement pitoyable et lamentable. Ce traitement correspond, d'une certaine manière, à l'acte rituel de l'intronisation-détronisation dans lequel Bakhtine voyait la quintessence de la perception carnavalesque, c'est-à-dire le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance. Dans ce rituel, on intronise le contraire d'un vrai roi – il peut s'agir d'un esclave ou d'un bouffon – qui, à la fin du Carnaval, se verra détronisé (le peuple lui enlève alors sa couronne, ses vêtements de roi et ses autres insignes de pouvoir, le tout en se moquant gentiment de lui et en lui bottant le derrière). Ce rituel « exprime, dit Bakhtine, le caractère inévitable et en même temps la fécondité du changement-renouveau, la relativité joyeuse de toute structure sociale, de tout ordre, de tout pouvoir et de toute situation » (1970b : 172). Dans *Race de monde !*, le Père – « roi » de l'ordre social ancien – se trouve donc, dès le départ, symboliquement détronisé, suggérant de la sorte un changement de l'ordre social. Même s'il n'y a pas d'intronisation à proprement parler, même si l'accent est plutôt mis sur la détronisation comme telle, l'image n'en demeure pas moins profondément

carnavalisée : pour Bakhtine, c'est « justement le rite de la détronisation qui offre l'image la plus vive des changements-renouveaux, de la mort créatrice et féconde » (1970b : 173). De plus, l'ambivalence qui caractérise l'ensemble du roman sauve une telle image de ce qui pourrait n'être – comme dans beaucoup de parodies modernes¹ – qu'une « simple dénonciation négative, à caractère moral ou socio-politique » (1970b : 173). Le roman de Beaulieu échappe à ce genre de réquisitoire purement négatif – qui, il faut bien le dire, caractérisait un certain nombre de romans de la Révolution tranquille.

Dans un passage du roman, c'est le goût bien connu de Papa Dentifrice pour la « mouvance » (le déménagement) qui devient prétexte à une nouvelle destitution : « Compréhensif, Papa Dentifrice laissa le revers de mon gilet, dit Abel, et sauta dans la vanne du Roi des déménageurs, le sieur G. Thérroux, esquire, garagiste, homme de main et fameux joueur de cartes » (1979 : 112). Comme on le voit, avec le royal Papa Dentifrice, on ne peut déménager qu'en « royale » compagnie – à tout seigneur, tout honneur ! –, c'est-à-dire en compagnie du « Roi des déménageurs ». Ce passage, qui illustre bien l'un des traits fondamentaux de la

1. D'après Bakhtine, en effet, la parodie « moderne » ne connaîtrait que le « premier temps » du rire carnavalesque, c'est-à-dire la *négation* (la raillerie). Le véritable rire carnavalesque – qui tient compte, lui, des « deux pôles du changement » – en connaît un deuxième : l'*affirmation* (la joie).

perception carnavalesque, soit la suppression joyeuse des distances hiérarchiques entre les hommes, met en jeu ce que Bakhtine nomme une « construction hybride » : celle-ci, en attribuant à un seul et même personnage des caractéristiques appartenant à différentes classes sociales, tend à gommer la hiérarchie officielle. En effet, le personnage est ici associé tout à la fois à une forme de royauté (« Roi des déménageurs »), à la classe seigneuriale (« le sieur G. Thérourx »), à la gentry anglaise (« esquire »), de même qu'à la classe populaire à travers les métiers de garagiste et de déménageur. Il y a donc, ici aussi, une manière d'acte rituel d'intronisation-détronisation : en une sentence « ambivalente », qui est à la fois « affirmation-négation » (roi/non-roi), on couronne et découronne tout ensemble le « sieur G. Thérourx » et, par extension, Papa Dentifrice, le « royal » déménagé de la scène en question.

Pour les raisons mentionnées plus haut, la question des « ancêtres » n'est pas abordée de manière vraiment significative dans la première version de *Race de monde* ! C'est dans la version revue et corrigée de 1979 que les grands ancêtres de la lignée paternelle seront évoqués par Abel : ils y apparaîtront dans le halo mythique et glorieux des commencements. Les patriarches fondateurs de la famille Beauchemin, dont Abel relate les hauts faits, sont au nombre de trois : Thadée, Jos et Moïse, ce dernier étant l'ancêtre de Papa Dentifrice. D'après l'histoire familiale relatée par Abel,

les membres de la lignée de Moïse furent, de père en fils, forgerons de leur état, et ce, jusqu'à Charles Beauchemin qui, refusant de perpétuer la longue tradition, marque le début de la déchéance familiale. On peut dire qu'avant l'avènement de Charles, les pères Beauchemin étaient des « rois », puisque Moïse s'était installé, dit Abel, « dans les *royaumes* de la Rivière Trois-Pistoles » (1979 : 22). Dans cette perspective, la déchéance s'installe donc avec l'arrivée de Charles Beauchemin, dont le destin apparaît désormais sous un angle plus « tragique » que dans la première version du roman, où il est volontiers présenté comme un « roi » déchu, à la fois pitoyable et risible.

Malgré tout, un aïeul est évoqué dans la première version du roman, mais celui-ci appartient à la « lignée » maternelle (si l'on peut dire une pareille chose en régime patriarcal). En effet, Abel brosse dès le premier chapitre un portrait burlesque de l'un des « ancêtres » de Mam Beauchemin, un certain Job Horton, qui « fut d'abord tireur-de-diable-par-la-queue à Trois-Pistoles avant d'émigrer en Louisiane d'où il revint sur la faim de son règne sans le sou et édenté par un Négro qui lui avait cassé une bouteille de bière sur la margoulette parce que ce damné Noir n'aimait pas la façon qu'avait l'aïeul de faire le ragoût » (1969 : 11²). Dire que Job Horton connut un « règne sans le

2. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention RM suivie du numéro de la page.

sou » implique donc qu'il fut, si l'on accepte de prendre pareille expression au pied de la lettre, une sorte de « roi déchu » ou de « roi déshérité ». Or, de quoi s'agit-il, ici encore, sinon d'un acte rituel d'intronisation-détronisation ? De plus, un passage comme celui-là met en évidence, comme on peut le voir, la catégorie carnavalesque dite des « mésalliances » : celui qui est roi devient en quelque sorte l'esclave (le « serviteur ») de celui qui, chez nos voisins du Sud, fut jadis tenu pour un esclave : le Noir. En un mot, ce « royal » ancêtre de la branche maternelle de la famille Beauchemin était déjà, avant la lettre, ce « Nègre Blanc d'Amérique », plus misérable que les misérables eux-mêmes. Ainsi, dans la perspective qu'ouvre la première version du roman, les causes de la « déchéance » des Beauchemin semblent être à chercher dans un passé plus éloigné. On remarque donc qu'il y a, d'une version à l'autre, quelque chose qui ressemblerait à une revalorisation de la figure des « ancêtres » (dans l'acception la plus large de ce terme) ; mais s'il y a revalorisation, celle-ci ne se fait plus sur le mode « idéaliste », comme c'était le cas dans le discours idéologique traditionnel.

Finalement, il est intéressant de constater que la métaphore « royale » de la relation filiale s'étend jusqu'à Abel, comme en témoigne cette remarque de Festa : « Tu es toujours dans la lune : un Roi ne doit pas être dans la lune », à quoi Abel répond : « Même s'il est le Roi de la lune ? » (RM : 78). Comme nous l'avons dit, dans le « monde à

l'envers » mis en place en période de carnaval, il est normal que celui qui se présente comme un « idiot » soit sacré roi ! D'autre part, la symbolique lunaire à laquelle Abel associe sa royauté suggère un lien avec l'imagination, la création, l'enfance, toutes choses qui évoquent ses aspirations d'écrivain, et l'idée selon laquelle il serait au moins souverain dans cet espace imaginaire, espace premier de toutes les libertés. De la même manière, quoi d'étonnant à ce que Jean-Maurice soit considéré comme « le roitelet du quartier » (RM : 49) ? Si l'idiot est couronné, il est tout à fait normal, en période de carnaval, qu'il en aille de même pour le bandit ! Et le couronnement bouffon de ces membres de la nouvelle génération célèbre en quelque sorte l'avènement du nouveau monde.

Venons-en maintenant à la notion « idéalisée » de la famille, telle que véhiculée par le discours traditionnel, et voyons quel traitement carnavalesque Abel lui fait subir. La famille, dans la perspective ouverte par *Race de monde !*, est bien cette « descendance du pire » dont parlait Michon, c'est-à-dire cette progéniture de « demeurés » dont Abel nous entretient dès les premières pages du roman : si nous acceptons que les Beauchemin soient une figure emblématique du peuple canadien-français, nous nous trouvons bel et bien, comme l'écrit Maria Regina Barcelos Bettiol, « devant un peuple de gens édentés, de poilus, de porteurs d'anomalies » (1997 : 38). Dans le premier chapitre, en effet, Abel se propose de faire le « portrait » moral

et physique des membres de la « grande tribu ». Ce faisant, il commencera à dessiner progressivement, dans la trame du récit, l'image du corps grotesque, mettant l'accent

sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert sur le monde, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire sur les orifices et protubérances, sur toutes les ramifications et excroissances (Bakhtine, 1970a : 35).

Quand arrive le tour de Gabriella, par exemple, Abel ne trouve rien de mieux pour la présenter que ces deux courtes phrases :

Quand à Gabriella, je ne retiens [d'elle] que ses belles fesses et que son large sexe que j'ai vu par le trou de la serrure de sa porte de chambre. Lorsque je la vois, lorsqu'elle me parle et lorsque je lui réponds, je ne vois, ne parle qu'à ses belles fesses et qu'à son large sexe (RM : 10).

Dans cet exemple, caractéristique du style d'Abel, on voit bien que l'accent est mis sur des parties grotesques du corps (fesses, sexe) – dont il exagère par ailleurs les dimensions, insistant sur la grosseur (belles fesses) ou sur la largeur (large sexe), conformément aux canons esthétiques du régime de représentation caractérisant le « réalisme grotesque ». Dans cette optique, ce serait une erreur, je pense, de dire qu'il s'agit là des propos d'un écrivain misogyne : dans *Race de monde !*, la représentation grotesque du corps vaut pour tous,

hommes et femmes, petits et grands, jeunes et vieux, rouges et bleus. Voici, par exemple, la première description qu'Abel fera de Fernandel, son directeur d'école : « Je notai au premier coup d'œil, écrit-il, que Fernandel était gros des fesses et petit des paupaules » (RM : 107). D'autre part, ce serait une erreur évidente que de taxer de « vulgarité » – certains critiques ne s'en sont pas privés – une telle insistance sur les parties « grotesques » du corps. Le vocabulaire « populaire » et largement ludique (fofounes, péteu, seins-seins, etc.) qu'Abel utilise ailleurs pour nommer ces mêmes parties tend à éliminer leur connotation « négative » (« négative » pour le sérieux unilatéral des « idéologies officielles ») de manière à leur restituer leur dimension comique et festive, c'est-à-dire celle que leur accorde la conception carnavalesque. Par un tel vocabulaire, la représentation du « corps grotesque » est investie par une énergie saine qui tend à lui redonner une dimension positive.

Finalement, le « portrait de famille » des Beauchemin se termine devant la salle de bain – rien de moins ! – chose qui, est-il besoin de le dire, enlève singulièrement de sa « grandeur » et de sa « noblesse » à la scène. D'ailleurs, on arrive à ce point culminant (ou déclinant) de la scène au moment où le narrateur présente, pour la première fois, Papa et Maman Dentifrice Beauchemin, géniteurs de cette engeance de « demeurés » :

J'allais oublier [de présenter] Papa et Maman Dentifrice Beauchemin, dit Abel. Le premier est mon père, comme vous avez sans doute dû le deviner. Et la deuxième est ma mère. Dentifrice est un sobriquet. Tous les soirs, Papa et Maman Dentifrice s'enferment dans la salle de bains, enlèvent leurs doubles râteliers, les font tremper dans la baignoire emplie d'eau, sortent leurs brosses à dents dans les étuis en peau de cochon et, l'ossature de leur bouche dans leurs mains, frottent. Ça dure des heures. Pendant ce temps, Jean-Maurice, Charles-U, Gisabella, Abel dit Bibi Gomm, Steven, Félix, Gabriella, Elisabeth, Jocelyne et Colette attendent à la porte. Nous déménageons souvent nos lits devant la salle de bains pour ne pas perdre notre tour, car malgré nous, nous nous endormons à force d'attendre (RM : 16).

Dans ce passage, le Père et la Mère de la famille traditionnelle sont présentés, eux aussi, sous l'angle du principe du « bas corporel » (rabaissant de la sorte l'image « idéalisée » que s'en fait le discours traditionnel). En effet, Abel y présente Papa et Maman Dentifrice en train de broser leurs « râteliers » – qui sont, selon la définition toute personnelle qu'en donne le narrateur plus loin, des « appareils à mastiquer les aliments » (RM : 23). Ce sont donc des objets qui évoquent indirectement les fonctions digestives et, par suite, le « bas corporel ». De la même manière, c'est tout le portrait de famille – à vrai dire peu édifiant – qui se trouve, par la proximité de la salle de bain, rabaissé dans le principe du « bas corporel ». C'est donc, d'une

façon générale, la représentation idéalisée de la famille, telle que l'entendait le discours idéologique traditionnel, qui se trouve « rabaissée » dans le roman de Beaulieu. Et il en va de même, comme nous l'avons vu, pour la figure du Père et pour la référence filiale en général qui, par un jeu de couronnement-découronnement carnavalesque, se trouvent renversées. Or, ce renversement étant pour ainsi dire en analogie sémantique avec le rabaissement, on peut affirmer que les figures de l'Ancêtre et du Père font l'objet d'un recyclage carnavalesque, c'est-à-dire qu'en renversant le haut vers le bas, l'image idéalisée de cette filiation se trouve plongée, elle aussi, dans le « bas » topologique, lieu de la « mort » et de la « renaissance » (je parlerai plus loin de ce qu'implique une pareille « renaissance »).

LE MYTHE DE LA TERRE
ET LA FIGURE DE L'AGRICULTEUR

Avant de se dévouer à la cause des fous, Papa Dentifrice cultivait une ferme pierreuse de la Gazpésie [sic]. Cultiver est à la vérité un bien grand mot qui ne dit absolument pas ce qu'on tentait d'y faire sur cette saprée ferme achetée par désespoir.

Victor-Lévy BEAULIEU,
Race de monde !

Si *Race de monde !* n'évoque qu'épisodiquement l'univers propre au roman de la terre, il n'en demeure pas moins que l'ensemble du récit de Beaulieu entretient, nous l'avons vu, un dialogue à caractère polémique avec le dispositif idéologique qui sous-tendait le roman paysan. Le narrateur consacre malgré tout un chapitre complet à la description de la vie campagnarde menée par les Beauchemin à Saint-Jean-de-Dieu. Intitulé « Les 600 jours les plus longs de la famille Dentifrice Beauchemin en le beau village de Saint-Jean-de-Dieu », cet épisode du roman se révèle une parodie complète de l'épopée terrienne. Ayant laissé son emploi et chômé un peu plus de six mois, le père Beauchemin achète une ferme et une terre avec ce qui lui reste d'économies. Il fait donc ce que prescrit le roman terrien, pour lequel posséder et cultiver une terre est un gage de bonheur et de prospérité. Cependant, la terre se révèle bientôt pierreuse et incultivable, si bien le 427^e jour de cette fabuleuse épopée, le père Beauchemin convoque le conseil de famille et lui apprend qu'il s'exilera à Montréal pour devenir gardien de fous à Saint-Jean-de-Dieu, l'asile ! Il y a, dans ce revirement de situation, une destitution carnavalesque de la figure de l'Agriculteur traditionnel, qui se trouve ravalé au rang de bouffon, de « fou » : un Roi devenu « fou du roi » !

Par ailleurs, le thème de l'agriculteur déchu obligé de s'urbaniser permet à Beaulieu d'esquisser le traitement carnavalesque d'une autre grande

figure d'autorité de l'époque, celle du Canadien anglais, en tant qu'il exerce une oppression économique et nationale sur les Canadiens français. Si le père Beauchemin ne perd pas sa terre aux mains des Anglais, il n'en demeure pas moins qu'il aura à devenir le locataire d'un propriétaire anglophone, une fois arrivé à Montréal avec sa famille. Ce personnage apparaît comme une figure d'autorité, appartenant à une « élite sociale », puisqu'il traite avec mépris la famille Beauchemin :

Moins heureux que lui était notre propriétaire, ce Mister de la Têtecarrée qui nous ridiculisait parce que nous étions pauvres comme Job. Il commença par nous reprocher d'être entrés chez lui sous fausse représentation, Papa Dentifrice lui ayant affirmé qu'il n'avait que quatre enfants, puis il ajouta l'insulte aux injures en disant aux autres locataires : « Ça se voit que ça arrive de la campagne : c'est bouché des deux bouts, les Beauchemin » (1979 : 60).

Cette figure d'autorité plutôt antipathique subira une double destitution carnavalesque : dans sa dénomination d'abord, à travers laquelle Abel manifeste une inconvenance parodique, et ensuite dans les rapports tumultueux, irrévérencieux que Papa Dentifrice entretient, en général, avec cette « race » de propriétaires :

Si nous déménageons tous les semestres, explique Abel, c'est que [...] Papa Dentifrice a une vilaine habitude, comme qui dirait une maladie bon-teuse : il décravate tout le temps les propriétaires

susceptibles qui sont de préférence des maudits Anglais (RM : 108).

Si l'on accepte d'envisager la « cravate » comme une sorte d'emblème du Pouvoir (dans la société capitaliste : celui des patrons et des dirigeants de toutes sortes), l'action de « décravater » prend évidemment l'allure, ici, d'une détronisation bouffonne d'une figure d'autorité. Dans la version remaniée de 1979, l'aspect détronisant de cette séquence se trouve encore renforcé :

Hier Papa Dentifrice s'est engueulé avec le Mister de la Têtecarrée qui l'accusait d'avoir volé des plinthes dans son hangar. Papa Dentifrice vit rouge. Il prit le Mister de la Têtecarrée par la cravate et l'envoya, le messieu, rouler dans l'escalier à grands coups de piépié dans le cul (1979 : 80-81).

Les coups de pied au derrière, tout comme les injures d'ailleurs, sont le traitement qu'on réserve aux « faux rois » du carnaval, quand arrive le temps de la détronisation bouffonne. Ainsi, le Canadien anglais, autre figure d'autorité crainte – et donc implicitement valorisée – dans le discours idéologique traditionnel, se voit détronisé comme le furent les figures de l'Agriculteur, de l'Ancêtre et du Père.

LE MYTHE DE LA SURVIE MESSIANIQUE
ET LA FIGURE DU PRÊTRE

J'étais jeune. J'avais sept ans peut-être quand un jour l'institutrice se mit à nous parler des horreurs de la guerre et de la cruauté des Allemands. Finalement elle nous demanda ce que nous ferions si un soldat faisait irruption dans la classe, décrochait le crucifix pendu au mur, le jetait à terre sur le plancher, le foulait sous ses bottes et exigeait de nous que nous l'imitions en blasphémant. En même temps, elle nous raconta les supplices que les Barbares faisaient subir à ceux qui refusaient de se livrer à ce sacrilège (on les enterrait jusqu'aux épaules, ou on les torturait cruellement et on les finissait d'une balle dans la tête). Pourtant, lorsque les mains se levèrent, je fus le seul à dire que j'acceptais de fouler le Christ sous mes pieds, sans être capable d'expliquer pourquoi.

Victor-Lévy BEAULIEU,
Race de monde !

La référence religieuse est sans conteste la plus richement traitée dans *Race de monde !* C'est pourquoi je m'y attarderai un peu plus longuement. Pour des raisons de clarté, je vais traiter séparément les différents aspects de cette référence religieuse, lesquels se mêlent et s'interpénètrent dans le roman : je me pencherai tour à tour sur le traitement carnavalesque réservé aux objets sacrés

ou culturels, puis sur celui réservé aux récits miraculeux de la Bible, et enfin sur le travestissement parodique des principaux représentants de l'Église. En ce qui concerne les objet religieux ou culturels, on trouve quantité de passages, dans le roman, où ces derniers sont réinterprétés sur le plan du « bas matériel et corporel ». Témoin cette exclamation d'Abel, dans une scène particulièrement « torride » le mettant en vedette avec Festa : « Mes couilles, ma pauvre fille, résonnent comme les cloches de Sainte-Anne de Beaupré ! » (1979 : 87). Une comparaison comme celle-ci contient évidemment un « rabaissement » sous-jacent : les cloches de l'Église de Sainte-Anne de Beaupré, objets appartenant à la sphère du sacré, sont ramenées sur le plan du « bas corporel » (les « couilles »). De tels rapprochements sont monnaie courante dans *Race de monde* ! Ainsi peut-on entendre Abel affirmer, par exemple, que « Festa est vraiment l'Arche d'Alliance du Saint des Seins » (RM : 45), rapprochant de la sorte un objet sacré (l'Arche d'Alliance) avec une partie « grotesque » du corps (les seins).

D'autres comparaisons, d'une élaboration plus complexe et plus subtile, opèrent à travers ce que je serais tenté de nommer une « image narrative » et que je définirais comme un court segment narratif qui, en rapprochant des objets chargés de valeurs contradictoires, tend à *faire image*. Un passage particulièrement cocasse du roman, qui fait partie des « 600 jours les plus longs de Saint-Jean-de-Dieu », illustre bien cette notion :

Cette semaine-là, Jobny Bull [un taureau] avait par trois fois sauté la clôture de pieux. Et par trois fois aussi, il était grimpé sur le dos d'une génisse et, ô miracle ! l'avait enculée avec ce qui nous paraissait être, à Steven et moi, la réplique de la célèbre baguette de Moïse, sauf qu'elle était rouge comme une carotte de serre et qu'elle ne mesurait pas plus de deux pieds et quelque (RM : 22).

Contrairement aux exemples cités précédemment, le rapprochement opéré ici est déjà moins « direct » : un paragraphe complet est nécessaire pour mettre en place la comparaison d'un objet sacré (la baguette de Moïse) avec une partie grotesque du corps (la verge) qui est elle-même engagée, comme dirait Bakhtine, dans l'un des « actes du drame corporel » (c'est-à-dire l'accouplement, le manger, le boire, les besoins naturels, l'accouchement, etc.) affectant la vie du corps grotesque. Le rabaissement de ce qui est spirituel, idéal, élevé passe donc par une image déjà beaucoup plus « complexe » sur le plan narratif.

Dans le même ordre d'idées, je pourrais citer l'épisode hautement burlesque dans lequel, pour retrouver un dentier égaré dans l'herbe par Jos, tous les enfants de la famille Beauchemin se prêtent à un singulier rituel :

On organisa une battue, qui commença par la récitation du chapelet dont au moins un exemplaire avait été distribué à tous les enfants, avec mission de le lancer en l'air afin que la croix en tombant indiquât dans quelle direction il fallait chercher [pour retrouver le dentier]. Les

chapelets volèrent et il y eut une première déception : ils indiquèrent onze directions différentes
(RM : 22-23).

Ici, il y a un rabaissement qui consiste à établir, par le biais d'une image narrative ambivalente, une adéquation entre les chapelets et le dentier de Jos, profanant de la sorte des objets cultuels en les mettant sur un pied d'égalité avec « un appareil à mastiquer les aliments ». En effet, il n'y a pas adéquation d'un objet à caractère religieux avec n'importe quel objet profane, mais bel et bien avec un dentier, c'est-à-dire avec un objet lié à la bouche et qui, puisqu'il sert à mastiquer les aliments, possède indirectement un lien avec les fonctions digestives, et par là même avec le « bas corporel ». De plus, il convient de souligner que les chapelets sont lancés en l'air (qu'on peut analogiquement lier au ciel et à la hauteur spirituelle), pour ensuite retomber sur la terre (qui, dans cette optique, pourrait correspondre au « bas matériel »). Dans un tel exemple, la valeur régénératrice du rabaissement vient de ce que l'objet cultuel, qui appartient à la sphère de la « culture officielle », est libéré de sa gangue idéologique grâce au rapprochement profanateur, de sorte qu'il se trouve pour ainsi dire transfiguré sur le plan mental, dans l'imaginaire. Cette transfiguration est aussi, si l'on peut dire, une « revirginisation » conceptuelle de l'objet par l'image, d'où le recyclage symbolique, la remise en marche, la remise en mouvement des potentialités sémantiques de l'objet. C'est en cela que consiste le

« travail de sape » pratiqué par la carnavalisation littéraire sur les représentations idéologiques : il s'agit d'un travail sur un « imaginaire collectif », lieu de formation des mentalités.

S'il y a, dans *Race de monde !*, des rabaissements d'objets sacrés ou culturels, il y a aussi quantité de rabaissements concernant des récits miraculeux relatés dans le Livre saint de la religion chrétienne. On trouve par exemple une allusion à la conversion miraculeuse de Saül à la religion chrétienne, qui de persécuteur du nouveau culte devint son ardent défenseur, sous le nom de Paul, à la suite d'une vision surnaturelle du Christ sur le chemin de Damas. Il s'agit d'un passage où Abel se moque du culte de la « femme idéale » qu'entretient son frère Steven :

Il se taperait, le Steven, n'importe quelle poudrée d'eau douce qu'il se croirait tout de suite sublimé, purifié, la connaissance du monde lui venant brusquement, le saisissant à la gorge, le renversant sur sa jument comme jadis Paul de Métatarse ! (RM : 90).

C'est ainsi qu'une révélation appartenant aux plus hautes sphères de la spiritualité se voit réinterprétée sur le plan du « bas corporel », en étant comparée à une illumination extatique de nature sexuelle, donc à un « acte du drame corporel ». Par le fait même, Abel rabaisse la conception idéaliste que se fait son frère Steven de la relation amoureuse.

Ailleurs, c'est le « buisson ardent » apparu à Moïse sur le mont Sinaï qui se voit rabaissé sur le plan du « bas corporel » par un jeu de mots des plus inconvenants : « S'il fait beau ce soir, dit Abel, j'étendrai Festa dans les buissons ; ardent, je la prendrai là dans l'herbe » (RM : 80). Encore une fois, c'est la sphère sexuelle qui sert de support au rabaînement régénérateur de cet épisode biblique, et ce, à travers la catégorie des « actes du drame corporel » (l'accouplement).

On trouve aussi un passage hautement carnavalesque, dû à la plume d'Hugo, grand ami d'Abel, parodiant un épisode biblique des plus importants : celui où la « colère divine » s'abat sur les villes pécheresses de Sodome et Gomorrhe, et où, pour s'être retournée prématurément, alors qu'elle fuyait, contrevenant ainsi aux directives de Dieu, la femme de Loth fut changée en « statue de sel ». C'est dans le cadre d'une dissertation académique, devant porter sur « le passage de la Bible qui vous passionne le plus », que l'élève Hugo livre ce morceau de bravoure :

Go, mort ! dit le vieil abruti. Et l'enfant, d'un seul coup, fit un saut d'homme, se péta la fraise sur un rocher, roula dans la plaine, devint statue de sel et, ne pouvant plus évacuer ses selles, mourut en mettant bas un char de marde. Voilà, messieurs, le loth des âmes de peu de foie (RM : 115).

Ainsi, cet épisode de l'Histoire sainte relatant un événement miraculeux (sous la forme d'une « intervention divine ») se voit-il, dans la réinterprétation

grotesque qu'en donne Hugo, rabaissé au niveau du « bas corporel » (la « merde »). Ce qui, dans le texte biblique, inspirait la crainte et le respect provoque ici un rire libérateur, conformément à la logique propre aux rabaissements carnavalesques.

Enfin, voici un dernier exemple de rabaissement d'un événement miraculeux, et non des moindres, puisqu'il concerne la « résurrection » du Christ, dogme central du christianisme. Il s'agit d'un passage où Maman Dentifrice, se remémorant avec nostalgie des scènes de la vie quotidienne à Saint-Jean-de-Dieu, en vient à raconter la première fois qu'Abel et Steven ont tenté de plumer une dinde qu'ils venaient tout juste d'égorger :

Je n'ai jamais vu des bouchers plus maladroits que vous ! déclare-t-elle. Vous aviez plumé la dinde après l'avoir égorgée, vous l'aviez apportée à la maison dans une caisse pour que je la vide, vous l'aviez déposée sur la table et, en attendant que je finisse le travail, vous mangiez vos sandwiches aux yeux. Tout à coup, Steven a tressailli, il a crié : « Elle est ressuscitée, la maudite ! elle est ressuscitée ! » La dinde sans plumes s'était levée dans sa caisse et essayait désespérément de s'envoler en battant des ailes (RM : 39).

La résurrection – événement miraculeux par excellence, si j'ose dire : le Christ étant, à ce jour, le seul « ressuscité » historiquement enregistré – est indirectement rabaissée au niveau du « bas corporel », puisqu'elle concerne un animal (la dinde) destiné à être mangé (un « acte du drame corporel » qui évoque les fonctions digestives). Et finalement,

puisque'il s'agit d'une « dinde christique », la notion de manducation impliquée dans ce rapprochement peut elle-même être lue comme une parodie de la Sainte Communion (où l'on mange le corps du Christ).

Passons maintenant à la dernière catégorie de la carnavalisation des références religieuses, qui concerne le travestissement parodique des principaux représentants de l'Église. Dans la plupart des cas, il ne s'agit que de rapides allusions faites à travers des comparaisons. L'une d'elles, par exemple, concerne Festa, dont Abel dira quelque part qu'elle « est en règles comme une sœur est en religion : c'est un état qui ne lui convient pas » (RM : 119). En comparant l'état de sœur à celui d'une femme qui a ses règles, Abel rabaisse évidemment une vocation religieuse (chose que valorise le discours traditionnel) à une activité concernant le « bas corporel ». Dans le même ordre d'idées, on trouve au tout début du roman une tirade de Steven qui se découvre une vocation religieuse d'un genre particulier :

Un pape, je serai le plus grand des papes, et j'aurai, pour respecter une tradition qui se perd, des centaines de maîtresses aux fofounes rondes comme des billes de verre, qui habiteront de riches cathédrales que je ferai construire en Amérique parce que je déménagerai Saint-Pierre de Rome loin de tous les avaleurs de macaronis. Ce sera alors le règne de Saint-Pierre de Saint-Louis du Ha Ha, ville au million de papouzes que je paperais à leur majorité (RM : 11).

Dans ce fantasme de Steven, on le voit, le faste du palais épiscopal est comparé à celui d'un harem, et l'activité papale à une vaste entreprise à caractère sexuel. Il y a donc, encore une fois, rabaissement des hautes activités d'un représentant de l'Église – et lequel ! – au niveau du « bas corporel ». Si la vocation religieuse de Steven est fantasmatique, celle de son frère Félix, qui est bien réelle, n'en est pas moins rabaisée, elle aussi, au « bas corporel » : « Félix dit qu'il n'est pas suffisamment intelligent [pour devenir prêtre], qu'il n'a pas de mémoire et qu'ainsi il mélangerait les Vobiscum et les "Va baiser, Scoum !" » (RM : 12). Encore une fois, c'est la sphère sexuelle qui incarne le « bas corporel » dans lequel est précipitée la hauteur spirituelle d'une vocation religieuse.

Enfin, si la plupart des traitements carnavalesques réservés aux principaux représentants de l'Église opèrent à travers de brèves allusions, il est au moins un personnage du roman qui, en lui-même, constitue une parodie complète – et richement développée – d'un représentant de l'Église : il s'agit de celui qu'on surnomme le « Cardinal ». À l'analyse, ce personnage apparaît, en effet, comme une sorte d'anti-prêtre ou de prêtre de carnaval, en ce que son discours (qui est aussi celui de la contre-culture des années 1960) passe par une valorisation de la « libération sexuelle », contrairement au discours clérical traditionnel fondé sur une valorisation de la chasteté, sur un refoulement du corporel. Quand Abel annonce à Hugo son

intention de lui présenter le « Cardinal », le dialogue qui s'ensuit souligne, en un singulier renversement, le caractère parodique du personnage, son statut de prêtre de carnaval : « Le Cardinal ? Celui du palais épiscopal ? », demande alors Hugo à Abel, qui lui répond : « Non. Celui du hangar de Rivières des Prairies » (RM : 135). Et tout comme les représentants de l'Église mènent une vie faite de privations diverses, le « Cardinal » s'impose, pour sa part, une parodie d'ascèse : « Il se livre à d'obscurs exercices de yoga, nu sur un bloc de glace » (RM : 48). En dernière analyse, ce qui me paraît absolument déterminant, c'est que le « Cardinal » reprend à son compte le discours – cher à l'élite cléricale – de la « survie messianique » du peuple canadien-français : « [Il] parlottait tout le temps de l'affranchissement des Canadiens français en essayant de nous convaincre qu'ils formaient un peuple missionné au destin mystique » (RM : 41). Cependant, si le « Cardinal » reprend ce discours, il ne manque pas d'en donner une version qui, par son caractère dérisoirement emphatique, se révèle nettement parodique : « En écoutant le Cardinal, dit Abel, nous eûmes bientôt l'impression que les Québécois briseraient d'eux-mêmes la pieuvre américaine, balaieraient de la surface de la terre les Chinois des deux Chines, réduiraient au silence les voix du Kremlin et feraient les premiers des Alliances avec les Habitants des zétoiles » (RM : 42). Finalement, comme on le voit, les plus importants représentants de l'Église (sœur, prêtre, cardinal,

pape) et leur discours sont, dans le premier roman de Beaulieu, allègrement parodiés ; et il en allait de même, on l'a vu, pour les récits bibliques d'événements miraculeux et pour les objets sacrés ou cultuels propres à la tradition judéo-chrétienne.

LE MYTHE DE LA LANGUE
ET DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISES

LE CARDINAL : Moi, j'ai confiance en toi, Abel : tu feras quelque chose dans la vie si les quochons ne te mangent pas. À trente ans, tu seras gros, pansu, joufflu, fessu, troisementonnu : tu ressembleras à Balzac ou à Sandales : tu écriras des romans, des vrais.

Victor-Lévy BEAULIEU,
Race de monde !

Il y a, dans *Race de monde !*, une volonté évidente de carnavaliser les références à la « grande littérature », notamment la littérature française. En quoi la carnavalisation des références à la « grande littérature » traduit-elle, à sa manière, le dialogue à caractère polémique de l'Ancien et du Nouveau, et en quoi est-elle liée à la transformation socio-culturelle qui caractérise la Révolution tranquille ? Pour le comprendre, il faut se souvenir que le roman « canadien-français » fut toujours dominé, d'une manière ou d'une autre, par le code romanesque français, qu'une certaine critique dominante d'ici – critique « bourgeoise » et « colonisée »,

selon Beaulieu (1984 : 245) – s’employait à imposer comme modèle idéal. Or, ce code étranger ne pouvait que faire obstacle à l’émergence d’une nouvelle littérature, corollaire obligé de la redéfinition de l’identité culturelle des Québécois lors de la Révolution tranquille. Face à ce Nouveau en émergence, les codes littéraires français et étrangers ne pouvaient donc que figurer le « poids mort » de l’Ancien. En carnavalisant les références à ces codes littéraires, on peut penser que Beaulieu cherche à les libérer du discours qui les impose et les rend contraignants, voire intimidants, de manière à pouvoir établir avec eux un « rapport libre et familier ». Il semble que ce soit à cette condition seulement qu’une parole vraiment nouvelle pourra naître. Et puisque la finalité de la carnavalisation littéraire n’est jamais de faire « mourir » sans retour, on comprend que ces références seront appelées à « renaître » autrement, donc à être *recyclées*. Quelles sont ces références et comment sont-elles traitées ?

Premièrement, on trouve une série de grands auteurs de la littérature française dont les noms sont traités avec une inconvenance purement carnavalesque. Par exemple : « Sandales » pour Stendhal, « Sir Anneau, le berger de Rak » pour Cyrano de Bergerac, sans parler du « rein beau » (Rimbaud) de Verlaine ou de « Mauriac the Monster ». On trouve également nombre de références à des titres célèbres qui sont systématiquement rabaissés. Voici un exemple : « Machine Gun

me regardait avec une ironie fielleuse. Parce qu'il a la plus forte graine de la famille, il s'est longtemps pris pour Flaubert, et aurait voulu faire notre éducation sentimentale à tous » (RM : 100). Dans cet exemple, Abel rabaisse un titre de la grande littérature, valeur élevée, pour le faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle des organes génitaux et de la sexualité.

On trouve finalement une série d'allusions parodiques, plus ou moins développées, à l'univers romanesque de grands auteurs de la littérature française : « Je l'ignore, dit-elle [Maman Dentifrice] en essuyant une larme à la façon des héroïnes de Balzac » (RM : 29). C'est évidemment le ton bouffon du narrateur qui rend parodique une telle allusion, faisant sentir de la sorte la désuétude du code romanesque balzacien par rapport à la réalité actuelle avec laquelle il est mis en contact ; mais s'il apparaît désuet à la lumière de cette rencontre, il se trouve aussi rajeuni par le rire qu'elle provoque et qui l'actualise. D'autres allusions parodiques à des univers romanesques appartenant à la sphère de la grande littérature sont plus longuement développées. La plus riche survient sans doute dans la scène où meurt le jeune Félix (chapitre XVII) :

Nous veillions Félix depuis trois heures lorsque, dramatiquement, il s'est dressé sur sa civière (on se préparait à le changer de chambre) et que, malgré la douleur de son cœur qui le faisait grimacer, il s'est tourné vers Papa Dentifrice, lui a demandé de s'approcher un peu de lui, et lui a craché au visage.

— Vous n'aviez pas le droit de me mettre au monde !... Vous n'aviez pas le droit !... Pourquoi m'avez-vous ressuscité à ma naissance ?

Félix a ouvert démesurément la bouche comme pour cracher encore, mais vaincu par l'effort, il est retombé dans les bras de Maman Dentifrice.

— Mort, a dit le médecin quelques instants plus tard. Votre fils est mort, Monsieur Beauchemin. Je regrette beaucoup.

Depuis la mort de Félix, Papa Dentifrice est en crise. Il dit qu'il est maudit de Dieu, qu'il ira tout droit en enfer s'il n'expie pas. Il y a maintenant quarante-trois heures et quelques minutes que Papa Dentifrice se lamente dans sa chambre, a des visions, des hallucinations. Brusquement la porte de sa chambre s'ouvre, et il apparaît à demi-nu dans le corridor où il se met à crier, à gesticuler, à pleurer.

— J'ai tué mon fils !... L'ange !... Que faisait l'ange ?... Que faisait Ton ange pendant ce temps ?... Je te hais Écouteranterioriededieu !... Zordurededieu !... Je te hais, Tu m'entends !

Et il tombe à genoux, demande pardon, se martèle les tempes de coups de poing, refuse de manger par esprit de mortification.

Tout à l'heure, le médecin de la famille a dit à Maman Dentifrice :

— C'est, oui, un rude coup pour lui. Votre fils, oui, n'aurait pas dû lui cracher au visage. C'est des choses, oui, qui ne se font pas. Sauf, oui, dans les romans russes du XIX^e siècle (RM : 146-147).

Quels sont les romanciers russes du XIX^e siècle visés par cette parodie ? On pense évidemment à Dostoïevski, et peut-être plus encore à Tolstoï. Le code romanesque de ces auteurs (aussi différents

soient-ils, au demeurant) est parodié pour les mêmes raisons que l'était celui de Balzac : son inadéquation avec l'actualité du texte qui le sollicite. Le code romanesque de ces grands auteurs, que valorise l'élite culturelle locale, ne peut pas être celui d'un jeune écrivain des années 1960, au Québec, si tant est que celui-ci veut rendre compte de la réalité qui est la sienne : à une réalité nouvelle doit correspondre un code romanesque nouveau. C'est pourquoi ces codes romanesques étrangers, qui appartiennent à l'ailleurs et au passé, devront être jetés – tout comme les références à la « grande littérature » en général – dans le creuset des métamorphoses carnavalesques, et ainsi être soumis à une dialectique rajeunissante avec le Nouveau : cette littérature québécoise en émergence.

Concluons maintenant cette étude de *Race de monde !* en faisant bien ressortir la fonction de recyclage remplie par la carnavalisation qui l'informe d'un bout à l'autre. Pour Bakhtine, on s'en souvient, le Carnaval est d'abord « la fête du temps destructeur et régénérateur » (1970b : 172), exprimant en cela la nature profonde de la vision du monde qui caractérise la culture populaire. C'est pourquoi, dans les grandes périodes de mutation socioculturelle, la carnavalisation cherche à soumettre au processus de « mort-renaissance » les discours traditionnels qui s'opposent au changement, c'est-à-dire au passage de l'Ancien vers le Nouveau. Sa finalité est double : dans sa part négative, il s'agit de faire « mourir » cet Ancien pour

qu'advienne le Nouveau ; dans sa part positive, il s'agit de rendre cet Ancien disponible à une nouvelle naissance, à une nouvelle vie, à un nouveau cycle d'existence. Dans le cadre de la Révolution tranquille, l'Ancien s'exprimait à travers un discours traditionaliste (celui de l'élite traditionnelle menacée par les transformations en cours) qui reposait sur les valeurs de la famille, de la terre, de la religion et de la langue française, autant de valeurs que l'émergence du Nouveau (la « modernité » québécoise) allait remettre en question. On a vu que ces valeurs refuges sont les principaux objets de la carnavalisation dans *Race de monde !* : les « signes » (objets, personnages, etc.) qui constituent ces mythes de la tradition sont constamment parodiés, subvertis, rabaissés. Mais dans la logique propre de la culture populaire et de la carnavalisation, faire « mourir » ces signes en les précipitant dans le « bas matériel et corporel » implique également qu'on les fasse « renaître », puisque ce « bas » est à la fois le lieu de la destruction et de la régénération. De façon moins imagée, mettre ces « signes » – qui appartiennent à un discours dogmatique – en contact avec ce qu'un pareil discours doit refouler pour s'instituer, ne peut que les libérer de la gangue monologique dont les enveloppe ce discours. Et c'est dans cette libération que réside leur recyclage potentiel, c'est-à-dire la possibilité pour eux de commencer un cycle nouveau, une vie nouvelle, qui consiste à être investis de nouvelles significations. Que ces signes et ces mythes

puissent être pris en charge, par la suite, par un nouveau discours d'autorité, cela est une autre question. Car la fonction de la carnavalisation n'était que de les rendre disponibles à de nouvelles potentialités sémantiques : « Le carnaval fête le changement, son processus même, dit Bakhtine, et non pas ce qui est changé » (1970b : 172). À cet égard, l'œuvre ultérieure de Beaulieu m'apparaît exemplaire, puisqu'elle offre à ces différents mythes anciens un cadre dans lequel ils pourront s'ouvrir à une « nouvelle vie ».

LE RECYCLAGE DE L'ANCIEN DANS L'ŒUVRE ULTÉRIEURE

Peut-on dire que le dialogue polémique ou, si l'on veut, la dialectique de l'Ancien et du Nouveau opérée dans *Race de monde !* aura donné lieu à quelque chose comme une « synthèse » dans la démarche scripturale ultérieure de son auteur ? Je crois pouvoir répondre par l'affirmative à cette question, puisque l'évolution ultérieure de l'œuvre de Beaulieu constitue, à mon avis, l'éloquent témoignage d'une pareille synthèse. Celle-ci se manifeste aussi bien dans la thématique que dans la forme.

Sur le plan thématique, Beaulieu exploite les grands mythes du discours traditionnel en les rénovant de manière originale. Ces mythes étaient également, comme chacun sait, les traits constitutifs de l'identité traditionnelle des « Canadiens

français ». Après les avoir dégagés, par un recyclage carnavalesque, de l'idéologie de l'élite, qui s'en est servi pour asseoir son Pouvoir, dans un refus obstiné de tout changement, il était possible de les revaloriser, de les reprendre dans une nouvelle vision qui soit ouverte sur l'avenir (celle d'un pays québécois à naître). C'est exactement ce que fera Beaulieu, les investissant de la sorte d'un sens nouveau. Cependant, ces mythes de la tradition qu'il aurait voulu reprendre d'une façon positive, dans une vision lyrico-épique, la réalité – le pays en « démanche » – l'obligera finalement à les reprendre dans une vision plutôt tragique et empreinte de nostalgie. Voyons de quelle manière Beaulieu, dans son œuvre ultérieure, renouvelle cette mythologie canadienne-française.

Premièrement, il importe de souligner le choix singulier, fait par l'auteur, de représenter l'Histoire d'un peuple à travers celle d'une famille. En effet, pourquoi choisir précisément de faire une saga, alors que le projet romanesque aurait pu s'accommoder, tout aussi bien, d'un genre comme le roman historique ? C'est dire à quel point cette référence filiale et familiale possède de l'importance aux yeux de l'auteur. Pourtant, s'il reprend ce thème fondamental du discours traditionnel, il ne le fait pas à la manière de ceux qui, traditionnellement, tenaient ce discours : il ne s'agit plus, pour lui, de chercher à édifier, dans une perspective « idéaliste », mais plutôt de revaloriser, sur un mode lyrique, une composante majeure de l'identité

traditionnelle du peuple « canadien-français », après l'avoir purgée dans une perspective « réaliste » (celle du « réalisme grotesque »). À cet égard, *Race de monde !*, récit fondateur de l'univers beaulieusien, aura joué un rôle déterminant. En soumettant à un traitement carnavalesque ce mythe central du discours traditionnel, il lui offrait la possibilité de se recycler, c'est-à-dire de passer d'un discours « agonisant », incapable de s'adapter à la mutation de l'Histoire, vers un discours assumant – pour le meilleur et pour le pire – l'émergence du Nouveau, et susceptible de lui injecter, par le fait même, une nouvelle « vitalité ». De la vision idéaliste du discours traditionnel, le thème du filial et du familial passe à une vision « tragique », après avoir fait l'objet d'une « mort » carnavalesque. De ce point de vue, il est instructif de comparer les deux versions de *Race de monde !*, publiées à dix ans d'intervalle : dans la première édition, celle de 1969, il n'y a aucune allusion aux ancêtres, hormis la figure peu édifiante de Job Horton ; alors que dans l'édition de 1979, on trouve une respectueuse évocation des ancêtres du « clan », jusqu'à la « fracture » que représente la venue de Charles Beauchemin. Si la première version dépeignait Papa Dentifrice uniquement comme une figure dérisoire, la seconde fait ressortir, par l'ajout de la généalogie, le caractère tragique de cette figure paternelle. Ce changement de perspective témoigne de l'évolution du thème de la famille et de la filiation dans l'œuvre de Beaulieu, après la purge carnavalesque initiale.

La référence religieuse, autre grand thème du discours traditionnel, se retrouve également dans l'œuvre ultérieure de Beaulieu. Elle y apparaît cependant sous un jour neuf et inusité. D'abord, il importe de souligner que cette dimension religieuse va se fondre à la substance même de toute sa production littéraire :

l'œuvre, considérée dans sa totalité, incluant donc les téléromans, se présente comme un grand récit religieux. Sa structure est celle d'une quête, de la recherche d'un sens qui ne peut être que sacré. Cette dimension n'arrive pas en fin de parcours avec L'héritage. Elle est là depuis les origines de l'entreprise [...] (Pelletier, 1996 : 16).

À ce sujet, il est intéressant de remarquer que Beaulieu conçoit son rôle d'écrivain comme une sorte de « prêtrise » et que son projet ultime, le « point Oméga » de son œuvre, consiste à réaliser une sorte de « Bible » québécoise – *La grande tribu* – qui contiendrait la légende du « peuple élu » des Beauchemin. Mais si Beaulieu récupère ce mythe fondamental du discours traditionnel, il le fait dans une optique qui se distingue radicalement de celle des tenants de ce discours. Ce qui était, dans l'idéologie de conservation, discours dogmatique du Pouvoir, discours de peur et de culpabilisation, devient, après un recyclage carnavalesque, retour aux sources de l'expérience religieuse, c'est-à-dire quête de l'Absolu et rapport au Sacré, mais en dehors de tout dogme et de toute institution religieuse autoritaire. Beaulieu a donc su offrir une

nouvelle « vie » à ce thème, le faisant passer d'un discours « agonisant » vers un discours en phase avec la modernité. Il opère de la sorte une « synthèse » de l'Ancien et du Nouveau, puisque la manière dont il exploite ce thème le distingue à la fois du discours traditionnel (dogmatiquement religieux) et des discours modernistes (foncièrement antireligieux). Cette dimension originale de l'œuvre de Beaulieu n'aurait pas pu voir le jour sans le recyclage de la référence religieuse opéré dans *Race de monde !*, le roman fondateur de cette œuvre.

On peut dire que le mythe de la terre se trouve rénové, lui aussi, dans la suite de l'œuvre. Cette rénovation réside dans la volonté de l'auteur de revaloriser la représentation de « l'arrière-pays » québécois, comme reflet du monde de la coutume et de la tradition. Après avoir purgé, sur le mode du « réalisme grotesque », cette référence terrienne que le discours traditionnel imposait, sur le mode « idéaliste », dans un refus de tout changement, il était possible à Beaulieu de la reprendre à son compte, de manière positive, sur le mode « lyrique », comme une saine fidélité à un héritage culturel séculaire, dans un monde en pleine mutation. Cette problématique est d'ailleurs au cœur de *L'héritage* (téléroman) : il s'agirait, en somme, « de renouer avec une histoire en l'accomplissant, en agissant aujourd'hui dans le sens et le prolongement d'un passé, d'une tradition à faire revivre et à léguer aux générations à venir » (Pelletier,

1996 : 146). Ainsi, les valeurs traditionnelles (terre, famille, religion) sont revalorisées, dans une perspective nouvelle, par l'œuvre ultérieure de Beaulieu : la dévalorisation (la « négation » carnavalesque) de ces mêmes valeurs dans *Race de monde !* visait à les dégager d'un discours idéaliste où elles s'étaient figées en dogmes, de manière à les remettre en mouvement, de manière à les recycler dans un discours ouvert sur le Nouveau.

Sur le plan formel, Beaulieu renouvelle son rapport dialogique à la « grande littérature ». Après avoir recyclé les références à cette « grande littérature », et particulièrement au code romanesque français qui, jusqu'à la Révolution tranquille, dominait le roman « canadien-français », il était possible pour l'auteur de *Race de monde !* d'établir un nouveau rapport avec cette « grande littérature » étrangère : il ne s'agit plus d'imiter ces modèles étrangers en y perdant sa singularité, mais plutôt de les plier à un nouvel usage, dans le but de les faire servir à la fondation d'une nouvelle littérature, qui soit à la fois moderne *et* authentiquement québécoise. Ce nouveau rapport à la « grande littérature » se manifeste à travers une importante pratique intertextuelle, par laquelle Beaulieu « pille » les grands écrivains nationaux de l'étranger pour qu'ils servent son projet littéraire (sa fameuse « création mythologique des pays québécois »). Selon Pellerier, cette pratique intertextuelle constitue un axe central de la démarche scripturale de Beaulieu : elle se manifeste « explicitement dans les essais

critiques sur les écrivains tenus pour essentiels, de Hugo à Voltaire, mais aussi dans les romans à travers tout un réseau d'allusions, de citations et d'emprunts tant sur des points secondaires, par exemple, pour caractériser des personnages, que sur des éléments essentiels liés à la problématique des récits » (1996 : 153). Ainsi, le rapport dialogique à la « grande littérature » change de sens après *Race de monde !*, où il s'agissait, par le recours à une carnavalisation de type « rabelaisien », de libérer ces références littéraires étrangères de l'idéologie culturelle contraignante qui voulait les imposer comme modèles.



En guise de conclusion, je voudrais souligner qu'on observe, dans la production romanesque ultérieure de Beaulieu, un passage du carnavalesque de type « rabelaisien » au genre carnavalisé du « roman polyphonique ». S'il y a encore, çà et là, des traits de carnavalisation purement « grotesques », ceux-ci ne présentent plus le caractère systématique qui était le leur dans *Race de monde !* Par contre, les romans ultérieurs resteront imprégnés du « dialogisme » profond qui caractérise la perception carnavalesque. C'est ce dialogisme qui favorisera l'émergence de la « polyphonie », qu'on retrouve dans la pluralité des points de vue, portés par différents personnages, sur les questions essentielles qui sont au cœur de l'œuvre beau-

lieusienne : la question nationale, la question religieuse, l'écriture, etc. On trouve, par exemple : Faux-Indien comme représentant de la « renaissance rouge », Jos Connaissant comme représentant de la voie mystique, Steven comme représentant de la voie de l'absolu littéraire, etc. De plus, il importe de souligner le fait que Beaulieu privilégie le Québec « d'en bas » comme principal objet de représentation : en donnant la parole à des fous et à des marginaux, il propose une image « renversée » de la société québécoise. Il s'agit là, évidemment, d'une autre trace de la perception carnavalesque. C'est donc peu dire que l'œuvre ultérieure de Beaulieu garde les traces d'une importante carnavalisation. C'est d'ailleurs la méconnaissance de cette dimension essentielle de son œuvre qui semble à l'origine d'une constante dans sa réception critique : sa dénonciation comme participant, selon un mot récent du critique Jacques Allard, d'une « esthétique de la vulgarité » (1997 : 302). Une telle formule, qui résume bien, semble-t-il, l'opinion d'une frange de la critique à l'égard de l'œuvre de Beaulieu, trahit toutefois une erreur de perspective flagrante et une méconnaissance de la carnavalisation qui informe cette œuvre. En définitive, ces quelques traits fondamentaux inscrivent indubitablement l'œuvre de Beaulieu dans la veine « néo-baroque » (Scarpetta, 1988) qui caractérise une part importante de la production romanesque contemporaine. Ce faisant, l'œuvre de Beaulieu figure en bonne compagnie aux côtés de celles de

quelques-uns des plus grands romanciers de notre époque, et notamment aux côtés de celles des grands romanciers latino-américains, tels Asturias, Fuentes, Garcia-Marqués. Tout cela me paraît confirmer l'évaluation critique de ceux (Jacques Pelletier, Anne Éline Cliche, Réginald Martel, Philippe Haeck et d'autres) qui veulent voir dans cette œuvre l'une des plus importantes de la production romanesque contemporaine au Québec, autant par ses enjeux formels que thématiques.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS BEAULIEUSIEN

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *Race de monde !*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1971), *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du Jour (Coll. « Littérature du jour ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, Éditions l'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1979), *Race de monde*, version remaniée, Montréal-Nord, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal-Nord, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1997), *Monsieur Melville*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

CORPUS THÉORIQUE

- ALLARD, Jacques (1997), *Le roman mauve*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Essais ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970a), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970b), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil. (Coll. « Pierres vives ».)
- BARCELO BETTIOL, Maria Regina (1997), « Victor-Lévy Beaulieu : les Beauchemin et la "vraie" saga d'un peuple ». Mémoire de maîtrise, Porto Allegre, UFRGS.
- BELLEAU, André (1984), *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Les Éditions Primeur Inc. (Coll. « L'Échiquier ».)

- BELLEAU, André (1986), *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BELLEAU, André (1990), *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- MICHON, Jacques (1993), « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 49-57.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique – Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Terre américaine ».)
- ROBERT, Marthes (1963), *L'ancien et le nouveau*, Paris, Grasset. (Coll. « Les Cahiers rouges ».)

Caroline Rouleau

Université McGill

LA RECHERCHE DU SACRÉ
DANS *LA NUITTE DE MALCOMM HUDD*
ET *UN RÊVE QUÉBÉCOIS*

Les romans de Victor-Lévy Beaulieu dérangent souvent par la violence de leur contenu. Les personnages beaulieusiens, mus par une puissance destructrice, passent outre les interdits et s'enfoncent toujours plus profondément dans une nuit sombre et démentielle où tout semble permis. Pourtant, sous les dehors d'une sexualité outrancière et d'une violence pour le moins dérangeante, sous ce que d'aucuns ont désigné de vulgaire ou de grossier, se profile une importante quête du sacré.

La recherche d'absolu qui apparaît dans l'écriture beaulieusienne se révèle être un trait commun à la production littéraire des années 1960-1970. Dans une société en pleine mutation, la littérature occupe une place privilégiée, joue un rôle essentiel. Le parcours romanesque de plusieurs auteurs québécois démontre l'importance de cette expérience du sacré dans la littérature de la Révolution tranquille. La laïcisation de l'État provoque

indubitablement une remise en question des rapports de l'homme au sacré. La littérature, encore tout imprégné des grands motifs de la mythologie chrétienne, (re)délimite les concepts de sacré et de profane et en (re)définit la perception. Suivant le mouvement de décolonisation qui souffle sur le Québec d'alors, désirant rompre les liens castrateurs avec la mère patrie pour que du Canadien français naisse le nouvel homme, les auteurs québécois affirment leur indépendance culturelle en cherchant une voie qui leur soit propre, qui rende compte de leur réalité et de leur vision du monde. L'apparition du joual comme langage littéraire traduit d'ailleurs cette volonté d'autonomie qui caractérise la production romanesque de cette décennie. Par le détour de l'écriture, les romanciers québécois effectuent une régénération des mythes qui leur permettrait de rompre avec le passé et de rendre possible l'avenir.

C'est au moment même où s'opèrent ces profonds changements socioculturels que Beaulieu fait son entrée en littérature. Son œuvre est tout entière imprégnée de la question nationale et de la quête des origines qui la sous-tend. Dès ses débuts, l'auteur annoncera ses couleurs, affirmant qu'il se voue entièrement à l'écriture salvatrice de l'épopée québécoise, récit mythique des origines qui révélerait le peuple à lui-même et permettrait à ce « petit pas-encore-pays » d'entrer sur la scène de l'Histoire.

Empruntant au symbolisme biblique, ponctuant ses récits d'images apocalyptiques et de références intertextuelles au drame de la crucifixion, transposant dans ses romans le modèle chrétien de la Faute originelle, Beaulieu renvoie également dans ses écrits à une conception primitive, tribale, du sacré¹. À travers les motifs de son écriture, l'auteur met en scène la bipolarité du sacré, c'est-à-dire son action faste et néfaste, purificatrice et sacrilège, mais aussi l'ambiguïté de son expérience, ce qui en elle attire et effraie, attise et repousse, ce qui se pressent mais se refuse.

Les personnages beaulieusiens se livrent entièrement à une pratique transgressive du sacré, cherchant par le détour d'une violation à s'affranchir d'un présent insatisfaisant, dérisoire dans sa petitesse et son incomplétude. L'ivresse, le débordement des sens, la licence sexuelle qui caractérisent leurs actes s'inscrivent à l'intérieur de leur recherche du sacré, quête d'absolu qui se déroule à travers le blasphème, la souillure, à travers toute cette « quochonnerie » qu'Abel Beauchemin, double romanesque de l'auteur, se proposait déjà d'écrire dans le roman des origines, *Race de monde !* (1969). Par ses personnages, Beaulieu métaphorise sa recherche littéraire du sacré qui ne pourrait s'accomplir que par la mise en forme de l'épopée.

1. Notons avec Manon Lewis que Beaulieu renvoie dans ses romans à plusieurs traditions religieuses, proposant ainsi une sorte de cartographie des différentes manifestations du religieux. Voir Lewis (1993).

Il faut, écrit-il dans Entre la sainteté et le terrorisme, commencer dans la Barbarie, il faut décapiter, mutiler, étripper. [...] pour que tout commence il faut que tout ait vacillé. C'est dans les cendres que sont les possibilités d'avenir, c'est au-delà de la dépossession que se lève le jour (1984 : 148).

La nuitte de Malcomm Hudd (1969²) et *Un rêve québécois* (1972³), romans singuliers, écrits parallèlement à « La vraie saga des Beauchemin », mettent en scène des personnages aliénés, dépossédés, exilés d'une histoire qui ne leur appartient plus. Leur présent, entaché d'une faute dont l'origine même leur fait défaut, ne s'accomplit plus qu'à travers la recherche d'un temps passé, mythique dans son immobilité. Êtres délestés, vidés de leur réalité parce qu'encombrés d'un trop-plein d'images, Malcomm et Barthélémy entreprennent une sombre traversée de la nuit au terme de laquelle ils espèrent voir resurgir ce Temps premier duquel ils furent violemment expulsés. Double récit donc d'une même imposture, celle d'un homme – Malcomm ou Barthélémy – qui, incapable d'assumer la « chute des beaux jours » (NMH : 201), se voue à corps et à cris, par le détour d'une mémoire qui défaille et déferle, à cette quête des origines dont

2. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention NMH suivie du numéro de la page.

3. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention RQ suivie du numéro de la page.

l'accomplissement lui permettrait de récupérer, de re-présenter, ce qui autrefois fut sacré.

LA QUÊTE DES ORIGINES

« [L]es recommencements sont-ils possibles ?, peut-on faire la nuitte sur les premiers jours de son existence et repartir véritablement à zéro ? » (NMH : 50). C'est la question centrale que se pose inlassablement Malcomm Hudd, personnage-narrateur de *La nuitte de Malcomm Hudd*. Désirant retrouver en lui « un fond de vérité » (NMH : 56), Malcomm tente de réactualiser le Temps sacré des origines qui lui permettrait de dégager de son intériorité fragmentée sa véritable identité altérée par les nombreuses pertes mnésiques trouant la masse confuse des souvenirs qui affluent et refluent au seuil de sa mémoire. Accablé par les images toujours plus insistantes d'une existence révolue, Malcomm ne cesse de (re)vivre son passé, « l'amplifiant, le dénaturant, le corrigeant en y revenant sans cesse, apportant ici et là quelques majeures transformations et polissant certains détails » (NMH : 212).

Désirant faire coïncider ces deux temporalités distinctes, celle sacrée de l'enfance et celle profane du présent, Malcomm identifie les gens qu'il rencontre dans le Grand Morial aux principaux actants de sa vie antérieure. Le présent de Malcomm devient le prolongement fantasmatique d'un passé polymorphe, fuyant dans sa multiplicité, insaisissable parce qu'équivoque. Ainsi, Ricki, sœur adoptive

du truand Bob et future maîtresse de Malcomm, sera associée à Annabelle, l'épouse légitime qui a tué, dans un geste tragique, le féerique cheval Goulatromba, puis à la mère, Femme ultime qui, abandonnant Malcomm, le laissant seul devant ce monde qu'il n'arrive « point à affronter » (NMH : 66), est tenue pour responsable de la médiocrité de sa situation. Bob représentera quant à lui toute la laideur et la corruption du monde dans lequel est contraint d'évoluer Malcomm. Il sera identifié au père qui commande le respect et prodigue sa loi, semant autour de lui le doute et la désolation. Malcomm l'associera également à Goulatromba, qui fait office de figure tutélaire magnifiée et magnifique. Au fil de la narration, les histoires de Bob et de Malcomm s'entrecroiseront jusqu'à ce que le premier s'approprie le récit du second, inversant ainsi les rôles qui leur étaient jusqu'alors réservés. La violente altercation suivant cette prise de possession du passé de Malcomm débouchera sur un délire fantasmatique où Bob apparaît comme le jumeau de Malcomm, « [s]on miroir, [s]on pareil, [s]on double, [s]a copie » (NMH : 227-228). Ce n'est d'ailleurs qu'au cours de cette étrange odyssée plutonienne que Malcomm est le plus près d'atteindre la plénitude de son être. N'y manque en fait que la présence de la femme, « principe femelle » (NMH : 187) et tiers essentiel mais évanescent : « [...] lorsqu'enfin je serai trois, je me serai totalement retrouvé, j'aurai fait vraiment la connaissance de mon moi véritable et je pourrai librement rouler

ma bosse [...] » (NMH : 187). Malheureusement, Bob, « miroir du monde » (NMH : 228), représente aussi la laideur et la corruption dont Malcomm désire se débarrasser pour « mettre fin à l'illusion et pour être capable de retourner à Trois-Pistoles » (NMH : 228). Retourner au Temps primordial de l'enfance, c'est aussi récupérer l'espace ancestral, intime et rassurant qui ne pourra être à nouveau habité qu'une fois redéfini l'espace intérieur. Afin de se réapproprier sa mémoire personnelle qui lui permettrait de réintégrer son histoire familiale, Malcomm doit se départir de tout ce qu'il y a de faux et d'illusoire en lui, de toute cette vie qu'il ne cesse de rêver « au point que la réalité ne [lui] dise plus sa vérité » (NMH : 94).

La temporalité du récit, ainsi que l'indique le titre du roman, est donc celle de la nuit, temps dilaté à l'infini puisque la fin du roman renvoie au commencement, emprisonnant ainsi le personnage à l'intérieur des limites restreintes de cette circularité aliénante, « mer noire d'une création verbale alambiquée » (NMH : 152). La manie créative qui anime le personnage révèle son désir d'échapper au temps présent, profane et destructeur parce que mortel pour entrer dans un autre rythme temporel qui serait immortel et éternel. Répétant par la (re)création des personnages de sa vie la *gesta* divine qui fit sortir le Monde du Chaos primordial, Malcomm tente d'insérer dans la temporalité profane le Temps sacré contemporain de toute création. « [R]etrouver le *Temps de l'origine*, écrit Mircea

Eliade, implique [...] la répétition rituelle de l'acte créateur des dieux » (1965 : 76-77). Toutes ses « créations inavouables » (NMH : 27), celles maintes fois répétées de son cheval Goulatromba et d'Annabelle, ne sont en fait que les avatars de cette autre (re)création, celle plus importante de ce passé indépasseable qui ne cesse d'être modifié et transgressé jusqu'à en perdre sa cohérence. À travers la recomposition de ses souvenirs qu'il transforme et dénature, Malcomm désire en fait atteindre l'éternité du Temps sacré, immobile dans sa plénitude, cette

sécurité du passé figé, immortel dans son absence de changement, invulnérable dans son objectivité que lui conférerait cérémonieusement le recul du temps qui métamorphosait les étapes ultimes de la naissance et de la mort, en faisant des actes vides de sens et par là même pleins d'une vérité étrange et créatrice de tous les mythes, de tous les mystères et de tous les surréalismes [...] (NMH : 212).

La falsification de son passé, de toute cette vie qui ne lui « appartenant plus a creusé sa fausseté en [lui] » (NMH : 30), ne lui permettra pas de se (ré)approprier le présent qui n'est plus que la contrefaçon d'un passé mythique, oublié parce que transmué. Malcomm ne parviendra jamais à retrouver le « vrai Malcomm » (NMH : 56) dissimulé en lui, perdu dans l'obscurité de sa mémoire encombrée dont l'incessant remaniement l'éloigne toujours plus de « ce fond de vérité » (NMH : 56) à

jamais inaccessible. Dévoré par cette quête identitaire, Malcomm tentera de rejoindre l'origine par l'entremise de la femme, recherchant parmi toutes celles qu'il rencontre et qu'il ne cesse de réinventer au gré de ses délires et fantasmes éthyliques, cette autre femme, la mère absente qui, par sa mort prématurée, l'a laissé seul et démuni dans un monde dont il n'arrive point à assumer la réalité, ne sachant plus

à quel temps conjuguer [sa] vie, si cela doit se faire au présent, au passé ou au futur, ou les trois ensemble, c'est des mots qui n'ont plus guère de sens dès qu'[il] les [met] en face de l'histoire de [sa] vie qui est peut-être déjà terminée, ou qui n'est pas commencée encore [...] (NMH : 210).

Arrivé au terme de son récit, Malcomm doit faire face à son incapacité de réintégrer l'espace phylogénétique qui lui permettrait de récupérer sa place à l'intérieur de la lignée ancestrale. Coupé à la fois du passé et du présent, incapable de se reconnaître un avenir, Malcomm a perdu le fil de son histoire qu'il ne peut dès lors que recommencer.

À travers le personnage d'*Un rêve québécois*, les manquements et les ratés de Malcomm seront poussés à l'extrême, mis en acte par un Joseph-David-Barthélémy Dupuis qui tente de se départir de sa colère et de sa violence en les projetant hors de lui. Témoin de la chute du monde qu'il s'était forgé en compagnie d'autres hommes, participant du renversement de l'ordre fraternel qui régnait au sein du clan, Joseph-David-Barthélémy Dupuis

tente, par tous les moyens, de restituer au temps la dimension sacrée qui les protégeait, lui comme les autres, de la dureté du monde extérieur, mais, surtout, de sa durée. Cependant, coupé de son ancienne vie, exclu de sa patrie, Barthélémy n'arrive plus à prendre pied dans la réalité. De l'éclatement de son passé découle une représentation hachurée du monde présent rendu par le fait même incompréhensible. Suspendu entre un passé idéalisé et un avenir incertain, entre sa condition d'être déchu et sa prochaine rédemption, Barthélémy désire se reconstruire à travers le récit d'une violence inouïe qui ne possède d'autre finalité apparente que celle de son propre recommencement. Histoire donc d'un homme qui retourne chez lui, dans ses lieux et sa folie, mais qui aussi ne cesse de se retourner sur lui-même, dans l'espoir de réactualiser un passé révolu par l'entremise d'une révolution qui se joue en terre féminine.

La chute du clan souterrain formé par Fred, Baptiste et Barthélémy constitue en fait à la fois le prologue et l'épilogue du présent de Barthélémy, ce vers quoi tout son être tend pour réparer la faute autrefois commise, mais également ce vers quoi tout son être se tend dans l'espoir de l'oubli et du recommencement. Barthélémy, incapable de se ressaisir de sa mémoire, n'arrive plus à affirmer sa présence au monde ; sa temporalité se trouve scindée entre l'avant et l'après, l'instant même du schisme constituant un arrêt de mort, une coupe dans son histoire. Décrit à la fin du roman, l'évène-

ment provoquant la chute du monde de la cave constitue en réalité le canevas et la matière du récit qui nous est raconté, sorte de scène primitive où un fils s'avance au centre pour s'approprier la femme et se distinguer des autres. La mémoire défaillante de Barthélémy se noue dans la lente progression de sa propre révolution, revenant sans cesse sur elle-même à la recherche d'un possible dénouement qui provoquerait l'avènement d'un monde nouveau. Cherchant à ourdir ce qui manque et se refuse, ce qui derrière soi cherche à se dire, Barthélémy est, à l'image du pays équivoque, « toujours en train de se recommencer, parce que privé de mémoire » (Beaulieu, 1984 : 359). À l'intérieur de la double parenthèse sur laquelle s'ouvre le récit se joue, mille fois recommencée, une scène unique, drame identique que Barthélémy espère résoudre par la reconquête de sa mémoire, à travers « les différentes pièces du jeu de sa vie antérieure qu'il ram[ène] à la surface dans une fébrilité anxieuse » (RQ : 25).

Avant que ne soit commise la Faute responsable de la ruine du monde unifié de la cave, Fred, Baptiste et Barthélémy formaient dans le souterrain une communauté qu'aucune inégalité ne venait entacher. Lieu « sympathique et amical, [...] monde fermé au centre duquel ne venaient vivre que des frères » (RQ : 146), la cave constitue un refuge clandestin, harmonieux et pacifique. Au-delà des murs épais du repaire s'étend le monde extérieur, menaçant dans son étrangeté. Seule l'intimité sécurisante

du souterrain assure à Fred, à Baptiste et à Barthélémy le calme et la sérénité :

On avait la paix, on faisait ses petites affaires dans la tranquillité souterraine, on ne pouvait déplaire puisque l'on était ignoré du reste du monde, puisque autour de soi et en soi-même, des cordons de paroles apaisantes montaient la garde, obligeaient le mal à tourner en rond, à se fatiguer, à se détruire (RQ : 148).

L'organisation du groupe rappelle celle du clan primitif. À l'intérieur des limites restreintes de ce repaire clandestin, les personnages masculins constituent une sorte de Tout homogène indivisible. Au centre de la société secrète formée par Fred, Baptiste et Barthélémy trône la Jeanne-d'Arc⁴, qui, par sa différence, commande le respect et éveille la convoitise. À l'instar des membres du clan qui doivent observer des interdits, Fred, Baptiste et Barthélémy doivent respecter les lois éthiques qui régissent et organisent la vie communautaire à laquelle ils participent. Posséder pour soi et en soi ce qui, appartenant à tous, est refusé à chacun attenterait à l'intégrité mystique et renverserait inévitablement l'ordre de la communauté. Baptiste, se détachant du groupe pour en toucher le centre, transgresse ainsi l'un des interdits fondamentaux, pervertissant du coup l'image sacralisée de la femme. Capable de dispenser le bien comme

4. Nous étudierons le personnage de la Jeanne-d'Arc dans la partie suivante.

de répandre le mal, la femme est alors perçue comme la responsable de la chute du monde.

LA FEMME COMME IMPOSSIBLE RÉDEMPTION

Dans l'univers beaulieusien, la femme incarne la bipolarité du sacré qui se compose à la fois du pur et de l'impur. Associée dans un premier temps à une image sacralisée, image déifiée procurant bien-être et sécurité, la femme se transforme, à la suite d'une faute prenant la forme d'un abandon ou d'une souillure contagieuse, en une force destructrice, maléfique, qui ne cesse de hanter l'imaginaire des personnages masculins.

Dans *La nuitte de Malcomm Hudd*, le féminin se donne à lire à travers la triple Annabelle, figure complexe et plurivoque qui, à l'image de la Trinité patriarcale du Père, du Fils et du Saint-Esprit, est à la fois une et multiple, Tout indissociable, indivisible, mais dont les composantes demeurent pourtant dissemblables, figure unique en trois personnes « coexistantes, consubstantielles, coéternelles⁵ ». Symbolisant la vierge épouse, la putain et la mère, les femmes parcourant la vie de Malcomm ne cessent de se télescoper dans l'esprit du personnage qui les renomme toutes trois Annabelle. Au fur et à mesure que le récit avance, la triade féminine s'unifie, devenant pratiquement indissociable, sorte de tortis de femmes que resserre l'imaginaire alambiqué du personnage-narrateur.

5. « Trinité » dans *Le petit Robert*.

La première Annabelle, c'est l'épouse indifférente et froide qui apparaît comme un être asexué n'ayant ni seins, ni fesses, ni sexe, pas même de sens. Recluse dans sa chambre, quasi cloîtrée, Annabelle prie, nue au milieu de la pièce, se drapant de « son mutisme [...] comme une vierge offensée » (NMH : 43). Se recueillant sur elle-même comme en une prière, figée dans l'attente de la mort – seule chose qu'elle perçoive de la vie –, Annabelle se retrouve suspendue entre deux temporalités, à la lisière de la vie et de la mort, dans les « Enfers du non-lieu et du non-être » (NMH : 195) auxquels sera confrontée plus tard la deuxième Annabelle. « [P]lus tout à fait vivante » (NMH : 83) ni « encore tout à fait morte » (NMH : 83), elle apparaît comme un être désincarné, pur esprit dont l'enveloppe charnelle est « déjà ensevelie, déjà décomposée » (NMH : 83). La désincarnation de la femme contribue à sa sacralisation. Non subordonnée à un corps terrestre, Annabelle est déjà rendue à la mort et donc libérée de la réalité profane.

Confronté à cette « présence à peine présente » (NMH : 20), fantomatique, Malcomm voit le corps abandonné de sa femme se statufier, se putréfier. Il le compare à une « statue se désagrégeant » (NMH : 20), à un « immense bloc de granit » (NMH : 82) ; le contact de sa peau lui rappelle la froideur de la pierre ou du marbre et dans sa tête le vent siffle « furieusement ainsi que dans les ruines » (NMH : 4). Dès le début de son mariage et probablement de sa vie entière, Annabelle n'est déjà plus, femme

fuyante, absente à elle-même comme au monde, qui se laisse dépérir dans la « contemplation de son ventre creux comme elle, creux comme tout le reste, comme ses petits seins discrètement mame-lonnés, roses et durs, comme ses fesses à peine formées, ses cuisses maigres, sa tête vide » (NMH : 24).

Malcomm Hudd tentera néanmoins de posséder ce corps inoccupé, inanimé, de percer le mystère de cette chair féminine, de retrouver en elle ce qui fut maternité. L'odeur forte de la « raie humide » (NMH : 129) d'Annabelle qu'il explore d'une main tremblante lui rappelle « de vagues souvenirs d'enfance qui [le] faisaient frissonner jusqu'à l'os » (NMH : 129). Le sexe féminin dans lequel il s'enfonce violemment et duquel il a peine à se retirer est « comme [sa] vie retrouvée » (NMH : 30). Dans cette Annabelle dépossédée, vidée de toute substance vivante, s'incarne la Mère symbolique que Malcomm désire ressusciter et dans le ventre de laquelle il se voit résorbé. Cependant, l'adorée Annabelle se transforme rapidement en traîtresse, tuant dans un accès de colère le fabuleux Goulatromba. L'assassinat tragique de la bête n'est que le lugubre résultat de la folie que couve en elle la première Annabelle et dont elle rejette le blâme sur la présence maléfique de forces extérieures envahissant le désert de son corps : « [...] tout cela ce n'est pas de ma faute, des forces m'habitent qui sont mauvaises et m'ont rendue folle [...] » (NMH : 83). Fuyant à travers les bois, Annabelle sera

retrouvée, honnie et définitivement bannie de la société, internée à Saint-Jean-de-Dieu « où elle s'offre ventre en l'air aux démons de minuitte » (NMH : 167), incarnant ainsi le côté obscur, mais non moins fascinant, du sacré. Son « visage dément », ses « mains décharnées », « ses cheveux noirs traînant sur la descente du lit » et son cou mutilé traversé par une « dague sombre que rougissait rapidement un jet de sang giclant de l'hideuse blessure » (NMH : 81) lui confèrent la physiologie de la possédée, de la sorcière sacrifiée, immolée vivante au bûcher des condamnés.

La deuxième Annabelle se prénomme en réalité Ricki. Danseuse dans le cabaret de son frère adoptif Bob, de qui elle est amoureuse, Ricki représente la putain, femme vénale grâce à laquelle Malcomm connaîtra l'abandon physique qui lui était jusqu'alors refusé, contrepartie obscène, triviale, de la première Annabelle. Si la vierge épouse refuse les avances sans cesse réitérées de Malcomm, Ricki s'offre à lui dans toute la « joie du corps frissonnant » (NMH : 48). Les ébats amoureux du couple sont précédés de la narration des événements funestes de l'ancienne vie, celle du trio des Trois-Pistoles composé de Malcomm, du cheval Goulatromba et de l'épouse assassine et fugitive. Cette connaissance du passé entraîne, par le biais du sacrement, la reconnaissance de la deuxième Annabelle :

Ricki essaya-t-elle finalement de comprendre Annabelle, si différente d'elle et si pareille ?, dès

que je m'aperçus de la fin de sa méditation, je lui dis, « au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, je te baptise Annabelle II, à compter de ce jour tu es ma femme [...] » (NMH : 47).

L'identification entre les deux femmes, qui lui permettra plus tard d'établir l'analogie entre Ricki et la Mère que représente déjà partiellement la première Annabelle, est essentielle au rapprochement de Malcomm et de Ricki. Suivant les étapes rituelles du baptême chrétien qu'il reproduit dans un simulacre blasphématoire, Malcomm « chevauchera » à l'image d'un Goulatromba la femme maintenant renommée Annabelle II afin de la laver « de toute sa vulgarité » (NMH : 47), de la purifier et de l'absoudre de ses péchés avant de sceller « ce jour sacré de [leur] alliance » (NMH : 48). Par le truchement d'une sexualité outrancière et débordante, par l'épanchement des sens et le dépouillement des êtres, Malcomm désire renverser l'ordre des choses et rendre Ricki à la pureté originelle. Victime du subterfuge dont il est lui-même le triste auteur, Malcomm pressent bien l'inadéquation entre la première et la deuxième Annabelle :

[...] Annabelle II n'est pas Annabelle, il faut que je m'enlève ça de l'idée et que je refuse de croire en ces bras s'enroulant autour de mon cou pour me faire crier grâce, Annabelle II ne sera jamais cette maîtresse-femme sur le corps de laquelle je me dissolverai en rêvant l'éternité [...] (NMH : 56).

La troisième Annabelle, c'est la mère tant recherchée, celle qui ne cesse d'être re-présentée à travers toutes les autres pour que soit à nouveau rendu possible l'avenir. Mère incestueuse et évanescente, Annabelle III est celle qui, de son vivant, préféra à Malcomm son frère aîné et qui, par sa mort, l'abandonna définitivement, le laissant seul et dépossédé de tout comme de lui-même. « [M]ère !, ô ma douce et bonne mère ! pourquoi m'avez-vous abandonné, pourquoi votre mort m'a-t-elle figé dans ma mort ? » (NMH : 95), se lamentera Malcomm Hudd, reprenant ainsi l'unique et ultime reproche du Fils crucifié adressé au Père. La mère représente le but ultime de la quête des origines à laquelle se voue Malcomm, mais aussi l'origine même de la quête, celle qui par sa disparition ne lui laissa d'autre repère dans le « nouveau monde de l'à peu près de l'illusion » (NMH : 56) que « le fil obscur de l'absence » (NMH : 152).

La mort d'Annabelle II, lente agonie qui évoque à l'esprit de Malcomm la « fausse mort » (NMH : 157) de la première Annabelle, n'est en fait que l'inlassable répétition, exercice funeste de cette autre mort, celle de la mère qui se rejoue en corps dévasté : « mais alors que faites-vous ici mère ?, que signifie votre deuxième mort » (NMH : 200). La conjonction en un même lieu et en un même moment de la vierge épouse, de la putain et de la mère se réalise dans et par la mort, identification dans un même corps, celui sacrifié, suicidé d'Annabelle II, du trio féminin indissociable et indépas-

sable qui domine l'imaginaire perturbé de Malcomm : « [...] j'ai des crampes qui m'empêchent de penser et me font voir trois Annabelle dormant sur le chesterfield avec leurs mains pleines de sang et leur tête scalpée [...] » (NMH : 135). Dans l'ordre du récit, la mort d'Annabelle II et celle simulée de la première Annabelle apparaissent avant celle de la mère, répétition théâtrale de la mort à travers laquelle Malcomm espère apprendre la vérité de son être :

[...] parlez !, dites quelque chose, mère maudite !, quel mauvais sort m'avez-vous jeté pour que je passe ma vie dans une telle désespérance ? [...] j'attendis longtemps une réponse qui ne vint pas, peut-être ma mère Annabelle III n'avait-elle pas encore le droit de me dire le secret de son existence ? (NMH : 198-199).

La mort et la naissance se joignent en un même instant, moment unique d'une recreation et d'une procréation. « [M]ourir, n'est-ce pas simplement devenir maternité ? » (NMH : 197), demandera Annabelle II. C'est en effet au moment distendu de sa mort qui la retirerait du monde profane de la durée qu'Annabelle II se voit « enceinte des œuvres du monde » (NMH : 196). Cependant, cette gestation qui devrait la délivrer d'elle-même, de tout ce qui en elle fut profané, s'avère interminable puisqu'elle est condamnée à « créer sans fin dans [ses] entrailles des monstres » (NMH : 196) qui lui refusent l'accès à son « impossible [...] fin » (NMH : 196). Dans son ventre, « poche immense » (NMH : 196),

ne grossissent que « les œuvres irréalisables qu'en-gloutit le néant prenant possession du monde » (NMH : 196), la laissant, et Malcomm avec elle, au cœur de l'inachevé et de l'incomplétude.

Dans *Un rêve québécois*, la femme assure dans un premier temps l'unité et la cohésion du monde pacifié de la cave. Placée sous une ampoule, unique source de lumière dans les profondeurs rassurantes, Jeanne-D'Arc est associée au centre lumineux du monde souterrain. Par son immobilité et « du seul fait de sa présence » (RQ : 147), par sa capacité d'être présente intimement et indistinctement à chacun des hommes en leur accordant à tous, par les clins d'yeux qu'elle distribue au hasard, « une importance qu'ils étaient bien conscients de ne pas avoir encore » (RQ : 147), Jeanne-D'Arc joue dans ce monde masculin un rôle essentiel. Point de repère et source lumineuse, elle apparaît comme la gardienne et la garante de la cohésion du groupe et de sa pérennité, cause et effet de l'« inqualifiable bien-être » (RQ : 147) qui règne au sein de la communauté clandestine.

Figure emblématique et énigmatique autour de laquelle les hommes se réunissent, la Jeanne-D'Arc apparaît, dans cet univers masculin, à la fois troublante et envoûtante. Être séparé, autre, elle représente « parmi tous ces hommes brutaux et épais comme des murs, quelque chose d'extrêmement obsédant dans sa fragilité » (RQ : 146). Elle est le *fascinant*, l'élément fascinant du sacré, « qui séduit, entraîne, ravit étrangement, qui croît en in-

tensité jusqu'à produire le délire et l'ivresse » (Otto, 1995 : 58). Par son altérité, elle est interdite aux membres du groupe et, par le fait même, sacralisée. Posséder l'autre, s'approprier sa différence équivaut à profaner l'ordre établi, à transgresser l'interdit fondamental qui préserve le bon fonctionnement du clan. Précisément parce qu'elle est sacrée et donc nimbée d'interdits, la Jeanne-D'Arc fascine, provoque la convoitise, éveille le désir qu'appellent inévitablement sa condition d'être excentrique et sa position d'être central.

Baptiste qui, levant sa main « au-dessus des têtes, jusqu'à l'ampoule du plafond où les doigts devinrent transparents » (RQ : 148), touche le sexe de la femme prohibée, répond à cette invite que pose l'interdit. La préhension du corps féminin, sa prise singulière particularise Baptiste, détruisant du coup l'homogénéité du groupe.

Le coupable, écrit Roger Caillois, ne met pas seulement sa propre personne en danger, le trouble qu'il a introduit dans le monde fait tache d'huile autour d'elle et, en gagnant de proche en proche, détraquerait l'ensemble de l'univers [...] (1970 : 24).

Geste irrémédiable certes mais inévitable puisque l'interdiction suffit seule à tenter l'audacieux qui ne désire plus dès lors qu'atteindre, conquérir ce qui lui est défendu et, par le fait même, refusé. À partir du moment où sa main aventureuse glisse dans l'entrejambe de la Jeanne-D'Arc, celle-ci, vidée aux yeux de Barthélémy de sa substance bénéfique,

devient maléfique, incarnant dorénavant la part démoniaque du sacré. Alors qu'elle symbolisait autrefois l'unité, elle ne cesse plus, dès l'instant où elle est possédée, de se métamorphoser sous le regard torve et halluciné de Barthélémy. Elle incarne la laideur et la corruption qui constituent le monde extérieur, elle représente le mensonge et la ruse, n'étant plus source de lumière mais « source des souffrances » (RQ : 100) et cause du mal qui s'est insidieusement infiltré dans la communauté alors que la main de Baptiste faisait « tache d'huile en haut des jambes écartées » (RQ : 149). L'ampoule vissée au-dessus de sa tête perd de sa luminosité, ne produisant plus que « l'éclairage trouble [d'une] vieille vingt watts » (RQ : 149) qui sera détruite, fracassée d'un violent coup de poing, « renvers[ant] l'ordre de noirceur de la cave » (RQ : 155), obligeant alors Barthélémy à errer dans l'obscurité devenue menaçante du monde souterrain. De femme intime qu'elle était, Jeanne-D'Arc devient femme publique qui circule maintenant physiquement entre les hommes, femme provocante qui, des mains de Baptiste, passera entre celles du policier Fred, femme objet qui dévoile à Barthélémy toute la profondeur de sa solitude, le rendant dorénavant « affreusement seul avec elle » (RQ : 127) comme avec les autres.

Incapable d'assumer la dissolution du monde de la cave qui lui dévoile la permanence du leurre, Barthélémy dirigera sa violence contre la Jeanne-D'Arc, sacrifiant celle qui est à l'origine des maux

(et des mots) qui tourmentent son existence. Le corps féminin devient alors le lieu de toutes les souffrances, corps attenté, possédé, par le sacrifice duquel Barthélémy espère (re)conquérir ce qui lui fut dérobé, ce qui en la femme ne cesse de se refuser. « Aucun pays ne se fonde sans un sacrifice propitiatoire » (Beaulieu, 1992), pré-texte à l'événement magique qui seul permettrait de prendre possession du pays dont le corps féminin est la métaphore dégradée, « cadavre encombrant » (Aquin, 1968 : 48) et mutilé d'une impossible réalité.

SEXE FÉMININ ET LANGUE MORTIFÈRE

Dans les romans beaulieusiens, les mots dits par la femme inversent, dès qu'ils sont prononcés, l'ordre de pureté qu'elle représente : « Je lui ai demandé de ne plus parler parce que cela me rendait malade et la tuait dans mon esprit » (NMH : 57). La parole féminine introduit dans le monde la multiplicité des sens, langue multiple qu'accuse et recuse l'homme à la recherche de l'unicité originelle.

Dans *La nuitte de Malcomm Hudd*, la mort s'exprime à travers le mutisme de la première Annabelle et la volubilité de la deuxième. En effet, si la parole de l'épouse est tout entière vouée au silence et à l'absence, celle de Ricki est « intarisable, ça tenait du délire et de la nausée » (NMH : 45). Dans et par le silence dont elle se drape, Annabelle appelle à elle, en elle, la mort qu'elle

attend patiemment tandis que Ricki, par sa faconde, exprime sa peur obsessionnelle de la mort dont elle essaie de repousser la fatale échéance, mais vers laquelle elle est néanmoins irrésistiblement attirée. Rien ne l'effraie plus que de (dé)périr dans le silence, au cœur même de l'absence :

[...] ne me laisse pas mourir dans le silence, champion, je me vois déjà en train d'errer dans le vide de l'univers, muette et sourde, atome de souffrance dépossédée, voyageant dans les enfers de l'après-mort [...] (NMH : 147).

La parole prolifique, torrentielle, de Ricki qui « piss[e] d'elle dans une hémorragie » (NMH : 45) évoque dans l'esprit du narrateur l'image d'une femme prostrée sur le trottoir et dont « tout le sang de son corps sortait d'entre ses cuisses » (NMH : 45). C'est d'ailleurs en glissant sa main entre les cuisses de Ricki « jusqu'au nid humide, chaud et tranquille » (NMH : 57) que Malcomm lui demande de parler et que, obéissante, la femme ouvre « le trou de sa bouche » (NMH : 57) d'où coulent des « monstruosités » (NMH : 45), mots malsains, « diaboliques, longs et perfides » (NMH : 45) qui forment des « phrases compliquées et soûles de toute la bière répandue sur le plancher » (NMH : 45) et dans lesquelles Malcomm se débat et étouffe. Si le contact du sexe féminin déclenche une parole mortifère, il contient également le secret de l'existence qui se dérobe et se refuse à l'homme. Recherchant cette vérité dont la femme est l'avare

dépositaire, l'homme beaulieusien tentera par tous les moyens de pénétrer la chair féminine pour libérer ce qui en elle se rebiffe et s'interdit. L'accès au sexe de la femme ne sera possible à l'homme qu'au prix d'une violation, d'une transgression, d'une violence faite au corps féminin. Barthélémy poussera l'horreur jusqu'à l'extrême, enfonçant son sexe dans le « minou défiguré » (RQ : 168) de la Jeanne-D'Arc tronçonnée. « Terrorisé par la perversité de son acte » (RQ : 168), il ne peut cependant s'empêcher de jouir du cadavre sauvagement mutilé, jouissance qui « le fit débouler dans le trou sans mouvement de sa propre mort » (RQ : 169). Souillé du sang de sa victime, « le visage plein de tics, la langue entre les dents serrées » (RQ : 169), Barthélémy se retire rapidement de la Jeanne-D'Arc « pour s'arracher au mal » (RQ : 169), pour ne pas être contaminé par le sacré démoniaque s'épanchant de ce corps décapité avec la tête duquel il espère purifier la cave impure. Malcomm tentera également d'atteindre, par le viol de la première Annabelle et la possession de Ricki, ce qui en la femme lui permettrait de retrouver ce qui de sa vie lui fut enlevé. Que ce soit à travers le corps (dé)possédé de la première Annabelle ou celui incarné de la deuxième, Malcomm comprend vite « qu'il ne servait à rien de forcer les serrures des coffres-forts secrets où les trésors de [son] âme reposent depuis [sa] première transmigration » (NMH : 155). La mort d'Annabelle II, au cours de laquelle s'éteignent une à une les trois Annabelle,

entraînera dans son sillage la possibilité d'une rédemption. Malcomm ne peut que recommencer inlassablement sa quête de vérité, recherche impossible car « le rêve est inépuisable » (NMH : 220).

De même, dans *Un rêve québécois*, la dimension transgressive du geste de Baptiste prend toute sa plénitude aux yeux de Barthélémy au moment où l'acte est nommé. « Ces mots dits par la Jeanne-D'Arc avaient tout changé ; cette voix pleine d'une complicité qui l'atteignait au cœur de son affection, cette voix trouant le silence commettait un sacrilège [...] » (RQ : 148-149). Avant que ne soit commis l'irréversible, les bruits de la cave et les mots quotidiens enclavaient l'espace sacré, formant une enceinte imaginaire qui protégeait le souterrain de la dureté du monde extérieur. Dans ce lieu retiré et inviolable ne comptait pas tant la signification des mots que la diffusion des sons dans l'espace : « Les voix étaient des signes de reconnaissance, des fils extraordinairement ténus qui consolidaient le monde, le tressaient pour l'éternité. Ce qui était dit importait peu. Les sons seuls étaient essentiels [...] » (RQ : 147).

À partir du moment où Baptiste, s'avancant au centre interdit, vient obstruer le trou du sexe féminin qui s'ouvre « comme une bouche dans le creux des poils » (RQ : 150), les mots prennent corps et, de « plaques de protection » (RQ : 148) qu'ils étaient jusqu'alors, révèlent le piège qu'ils recèlent, auquel ne peut plus échapper Barthélémy qui se trouve projeté dans l'arbitraire et le mensonger.

Tout comme la femme prenant corps sous la main baladeuse de Baptiste l'avait éloigné « à jamais de toute intimité » (RQ : 151), symbolisant la « provocation dans laquelle elle s'était malicieusement enveloppée » (RQ : 130), les mots diffamatoires introduisent dans le monde de la cave le sens différencié. La prononciation de ces « mots malsains » (RQ : 150) diffracte l'univers de la cave qui perd son centre lumineux, projetant les membres du clan déchu « dans le monde affreux du présent » (RQ : 149). Devant la dissolution de la communauté résultant de la possession du corps féminin, contaminée par la puissance maléfique et destructrice, Barthélémy sera dépossédé de son ancienne vie, envahi par « une concentration de forces que les ténèbres de la cave lui avaient fait avaler parce qu'il avait gardé ouverte la bouche trop longtemps » (RQ : 155-156). « L'immobilité rassurante » (RQ : 157) de naguère, Temps sacré des origines, devient temporalité, introduisant Barthélémy dans le monde profane de la durée. Obligé de « vivre au grand jour » (RQ : 157), Barthélémy ne désire plus que restaurer l'ordre déchu. Il s'évertuera dès lors à désactiver le pouvoir des mots, à restituer à l'acte sa primauté :

Les paroles n'allaient plus décider de tout, elles n'allaient être que des manières de prétextes qui précipiteraient l'action, jetteraient le monde dans le tourbillon d'une gratuite violence dont on sortirait méconnaissables, mutilés mais peut-être possibles enfin (RQ : 152).

LE THÉÂTRE DU SACRIFICE

Dans les romans beaulieusiens, cette violence se déploie dans l'ordre symbolique du sacrifice, ritualisation qui donne un sens collectif au meurtre, à ce qui, commis *individuellement*, relève de l'horreur et de l'insensé. Dans *Un rêve québécois*, la violente mise à mort de l'épouse infidèle prend une dimension sacrificielle, permettant ainsi au personnage d'assumer l'atrocité et l'obscénité de l'assassinat qu'il ne cesse de rejouer « inlassablement, dans de nouvelles évocations » (RQ : 130) imaginaires, véritables représentations théâtrales où Barthélémy redéfinit constamment son rôle et celui de la victime, adoptant tantôt la position du Créateur, « maître absolu » (RQ : 102) d'une œuvre dont « il accoucherait [...] quand bon lui semblerait » (RQ : 102), concédant tantôt à la femme, à « la parole ou [au] geste qu'elle commencerait » (RQ : 102), la responsabilité d'établir la « suite du mystère »⁶. Construisant le cadre cérémoniel du sacrifice, Barthélémy octroie aux objets et à la mimique une symbolique particulière. La « strappe⁷ » de cuir avec laquelle est frappée la Jeanne-D'Arc devient

6. Le sacrifice, dans *Un rêve québécois*, est associé à plusieurs reprises à la représentation d'un mystère, genre théâtral médiéval mettant en scène des sujets religieux.

7. Notons que la « strappe » de cuir est également nommée « langue de feu » (RQ : 123), faisant ainsi référence à l'épisode biblique de la Pentecôte où les apôtres reçurent le don des langues afin d'aller prêcher les enseignements du Christ crucifié.

dans les mains vengeresses du protagoniste « l'outil du sacrifice » (RQ : 122) ; les gestes perpétrés doivent « respecter un rite » (RQ : 159), se dérouler dans un ordre précis pour que le mystère tant de fois répété se résolve. Afin d'être capable d'assumer parfaitement son rôle de sacrificateur, Barthélémy doit laisser la colère et l'indignation s'emparer de son corps, le transformer pour qu'il puisse poursuivre sa triste mission, qui « le sanctifierait et ferait de sa Jeanne-D'Arc une femme douce et bonne qui accepterait pour toujours son ordre » (RQ : 100), espérant ainsi absoudre la femme de ses péchés et se racheter de ses fautes personnelles. Malcomm voit également dans le meurtre de la femme l'unique possibilité de la posséder dans son entièreté : « [...] je sais bien que tuer Anabelle II serait la meilleure façon de me l'attacher pour toujours, de la briser, de percer le voile sombre de son langage perdu qui cogne ses clous dans ma tête malade [...] » (NMH : 56).

La tenant pour responsable de la chute du monde souterrain dont elle assurait autrefois la cohésion, Barthélémy dirige vers la Jeanne-D'Arc toute la colère dont il est porteur, violence qui lui permettrait de soustraire la femme « de [ses] démons et [de la] punir de [sa] mauvaise vie » (RQ : 122), de la purifier de ses fautes antérieures. Sous les coups répétés de son époux, la femme ploie, gémissante, « lui demandant rémission pour tous ses péchés » (RQ : 49). La violence de Barthélémy se veut en fait expiatoire, remède contre la

souillure contractée par la main aventureuse de Baptiste, geste transgresseur responsable de la déchéance et de la dépravation du monde de la cave. Voyant en la Jeanne-D'Arc la source de ses malheurs et de ses souffrances, Barthélémy prétend, par la mise en acte d'un violent sacrifice, rendre à la victime souillée par la main de Baptiste sa pureté originelle et ainsi permettre au repaire clandestin de retrouver sa dimension sacrée. Si la déification de la femme commandait le respect dans le monde bienheureux de la cave, du moment où elle est touchée, elle est réifiée, corps possédé qui devient une chose à échanger entre les hommes. La présence de la femme est dorénavant perçue par Barthélémy comme un maléfice dont il faut se protéger. D'immuable qu'elle était, la Jeanne-D'Arc ne cesse de se modifier sous l'œil torve de Barthélémy, corps ondulant qui se transforme malicieusement, empruntant l'aspect d'un démon ou d'une « bête pourrissante dont, tôt ou tard, il faudrait songer à se délivrer entièrement » (RQ : 130). Par la cérémonie sacrificielle, Barthélémy désire en fait « jet[er] hors de lui » (RQ : 97) cette image chosifiée de la femme profanée, « [c]'est la chose – seulement la chose – écrit Georges Bataille, que le sacrifice veut détruire dans la victime. Le sacrifice détruit les liens de subordination réels d'un objet, il arrache la victime au monde de l'utilité et la rend à celui du caprice inintelligible » (1974 : 58-59). Voulant se libérer de l'influence néfaste de la Jeanne-D'Arc, Barthélémy désire extraire de sa

mémoire les souvenirs accablants de la chute du monde qu'elle représente, souvenirs condensés dans « l'instant mille fois répété de la grosse main rouge se posant dans l'entre-jambes » (RQ : 157), faire taire ce leitmotiv obsessionnel qui scande son imaginaire malade.

Ainsi, le rite sacrificiel implique la (re)création d'un monde significatif. À la mort succède le jaillissement de la vie ; à la destruction, la reconstruction ; à l'ordre chaotique, l'ordre établi, harmonieux, sacré. « Il faut insister fortement, écrit Guy Rosolato dans *Le sacrifice*, sur ce qui constitue l'essentiel du scénario sacrificiel, à savoir *les deux temps nécessaires de la mort et de la résurrection* [...] » (1987 : 75). Le nouveau monde est érigé sur les vestiges de l'ancien ; c'est par l'anéantissement, par l'abolissement de tout ce qui dans le monde est vil et corrompu que s'instaure l'ordre nouveau. Cette exécution rendrait possible le déchaînement effréné de la violence destructrice qui deviendrait ainsi bénéfique, constructive. Le massacre sanglant de la Jeanne-D'Arc est perçu par Barthélémy comme un acte de (re)création de la femme aimée « selon ses images intérieures » (RQ : 116), tout comme Malcomm désire « façonn[er] à [sa] façon, [...] conditionn[er] à [sa] haine » (NMH : 27) un autre Goulatromba et une autre Annabelle qui soient à la hauteur de ses attentes.

Le meurtre maintes fois fantasmé de la Jeanne-D'Arc devient d'ailleurs aux yeux de Barthélémy œuvre artistique, création minutieusement

scénarisée. « [U]ne affichette explicative » (RQ : 55) illustre le décor et indique l'emplacement précis des principaux acteurs du drame sacrificiel, soit la Jeanne-D'Arc impure symbolisée par un mannequin gonflable et les « démons invisibles mais tout-puissants [...] qui avaient pour fonction de surveiller ce qui se passerait avant d'intervenir avec brutalité » (RQ : 55). Au cours de la représentation de ce mystère sans cesse répété, rejoué, réinterprété, les acteurs doivent respecter le rôle qui leur est assigné par le metteur en scène de la funeste cérémonie. La moindre dérogation aux règles établies risque de faire basculer dans le chaos la séance sacrificielle :

Le jeu ne se jouait plus selon les règles même si le décor était maintenant à sa place et que les figurants, s'emmenant en masse, se plaçaient exactement à l'endroit désiré [...]. Il n'y avait plus qu'un filet de mémoire qui coulait de ses yeux et lui rappelait les nombreuses répétitions de la séance qu'il jouerait bientôt. Mais à Dorémi, la salle était plus vaste et l'éclairage meilleur. Ici, Barthélémy avait l'impression de jouer devant un public de province qui, lorsque la pièce atteindrait à la violence, se lèverait en bloc pour protester (RQ : 54-55).

La théâtralisation du sacrifice permet à Barthélémy de se libérer de la colère et de la violence qui agitent son être et l'empêchent de se (ré)approprier sa vie, de (ré)intégrer son existence. Par la catharsis mise en jeu dans la transposition symbolique du meurtre de la femme, il tente de se purifier de

l'obsession qui ne cesse de hanter son imaginaire depuis l'instant fatal de la main posée dans l'entre-jambe de la Jeanne-D'Arc. Témoin oculaire de la violence collective signifiée dans le texte par la présence oppressante des hélicoptères « tournoyant dans le ciel » (RQ : 17), des autos-patrouille tonitrueuses et des nombreux soldats dévalant dans le « Morial Mort dévasté » (RQ : 171), Barthélémy transpose dans son drame personnel le climat de terreur qui sévit dans la communauté montréalaise.

Le titre du roman, qui évoque à la fois le désir et l'espoir, la projection et l'ébauche, renvoie, sous la foulée des soldats envahissant les rues de Morial Mort, à l'incomplétude et à l'évanouissement. Le ravissement du rêve qui charme et séduit se perd dans le bruit et la poussière des hélicoptères, devient, à travers les ratés du personnage, le ravissement d'un projet collectif. Dès qu'il met le pied dans la rue des Récollets, Barthélémy comprend « que quelque chose dans le monde immédiat venait de changer » (RQ : 13).

Le phénomène cathartique par lequel Barthélémy espère se purger de sa rage suit en fait un mouvement inverse ; le théâtre du monde projette sa violence sur le personnage qui rejoue le drame collectif sur la scène privée de ses émotions et traumatismes : « Lentement le monde se gonflait de sa souffrance. Et pourtant le monde-hippopotame le regardait dans sa toute-puissance. Bientôt il sauterait sur lui et l'écraserait de tout le poids de sa hargne » (RQ : 150-151). La scène sur laquelle se

joue le sacrifice de la Jeanne-D'Arc devient à la fin du récit la « gueule de l'hippopotame » (RQ : 164) dans laquelle Barthélémy s'enfonce afin d'accomplir le meurtre fantasmé. La figure monstrueuse de l'hippopotame traversant le roman, associée dans un premier temps à Dorémi, puis, par extension, à la société en entier, évoque la bête biblique dénommée *Bébémoth* qui représente les forces hostiles du mal. Tentant de projeter à l'extérieur de son être la violence qui l'usurpe, Barthélémy, par un retour inopiné des passions malsaines, se voit au contraire envahi par le mal s'étendant au dehors, dans les rues montréalaises occupées par l'armée.

La représentation théâtrale du sacrifice opère donc un glissement de l'individuel au social. Attribuer au meurtre de la Jeanne-D'Arc les caractéristiques d'un sacrifice permet à l'assassin, devenu imolateur, d'assumer ses gestes brutaux qui, « jadis, eussent été collectifs » (RQ : 132). Le sacrifice permet en fait de contrôler la violence qui sévit au sein d'une communauté en permettant aux gens de se libérer des tensions qui enveniment leurs relations et de rétablir la paix et la solidarité entre les membres d'une même société. La violence sacrificielle est alors une violence légitime qui transforme la fureur réciproque en unanimité fondatrice⁸.

8. Nous empruntons ces termes à Girard qui explique dans son essai *La violence et le sacré* (1981) le rôle de la violence fondatrice et l'importance de la victime émissaire.

[C]e sont les dissensions, écrit René Girard, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce (1981 : 19).

La vision finale du meurtre de la Jeanne-D'Arc effectue le transfert collectif de ce crime singulier :

Il vit les longs corps bruns, les nez déformés à cause des bouts de bois et des anneaux dorés, les oreilles trouées et démesurément allongées, les peaux tatouées, les gros tétons affaissés sur les poitrines, le [sic] queues bien à l'aise dans les cornes de buffles. Il vit les chants rassurants, les homélies sacrées pour les dieux apaisés au cœur de la fête (RQ : 170-171).

Dans la logique de Barthélémy, la Jeanne-D'Arc fait figure de bouc émissaire. Perçue comme étant la source impure de la discorde qui sévit au sein du groupe déchu, elle doit être châtiée, violentée, mais elle apparaît également en quelque sorte comme un être rédempteur qui permet de chasser hors de la communauté la violence destructrice. La victime émissaire doit, ainsi que l'indique Girard, « attirer sur elle toute la violence maléfique pour la transformer, par sa mort, en violence bénéfique, en paix et fécondité » (1981 : 144). Barthélémy, après avoir assassiné puis tronçonné le corps de la Jeanne-D'Arc, jettera la tête décapitée de la femme dans la cave « où elle purifierait les forces mauvaises du lieu » (RQ : 172). Il peut ensuite aller marcher dans les rues du grand Morial

Mort que continuent cependant de survoler les « hélicoptères remplis de soldats » (RQ : 173). Dans la ville, la paix n'est pas encore rétablie et le geste de Barthélémy reste de l'ordre du « simulacre » (RQ : 159), de l'illusoire. À la Jeanne-D'Arc sacrifiée symboliquement correspond l'image du pays sacrifié, celui qu'Abel, double romancier de Beaulieu, n'arrive point à magnifier, à glorifier par l'écriture de la grande épopée. L'acte auquel Barthélémy désire rendre sa primauté, « acte profond de cette première naissance qui rendrait tout enfin possible et même réalisé » (RQ : 159), représente l'Événement inaugural qui permettrait l'écriture de l'épopée tant désirée par le romancier fictif. Métaphore dégradée puisque l'acte sacrificiel ne cesse d'être rejoué dans de multiples évocations demeurant irrésolues, « même la violence ne parviendrait pas à refaire l'unité dans la cave » (RQ : 154). Une fois la dernière séance terminée, Barthélémy se dirige à nouveau vers les « hélicoptères remplis de soldats » (RQ : 173) qui survolaient déjà la rue des Récollets à son retour de Dorémi. À l'image de la parole épique qui est confinée à tourner sur elle-même sans jamais s'accomplir, à se répéter inlassablement de roman en roman, Barthélémy ne peut que revenir sur ses pas et recommencer l'histoire de son drame personnel.

ROMANS DE LA TRANSGRESSION
ET RÉCIT DES FONDATIONS

La nuitte de Malcomm Hudd et *Un rêve québécois* apparaissent tous deux comme des romans de la transgression. Les personnages se livrent à une pratique subversive du sacré qui s'énonce par la violation des interdits qui en limitent l'accès, par le débordement, l'exubérance, la dépense. « L'avenir – oui l'avenir ne p[eut] désormais s'ouvrir qu'une fois l'excès arrivé à son bout » (RQ : 157). À travers la recherche du sacré qui motive leurs actions et teinte leur vision du monde, Malcomm et Barthélémy tentent de redonner un sens à leur existence qui s'enlise toujours plus profondément dans le désastre et l'échec. À travers l'incapacité de ses créatures romanesques, l'auteur met en scène le manquement collectif d'une société en mal d'identité.

Presque tous mes personnages, écrit Victor-Lévy Beaulieu, sont des avortons de moines. C'est pour cela qu'ils ont l'extase difficile, qu'ils se frappent le coco sur la sexualité, la métaphysique, le crime et sur tout ce qui leur est tributaire. Ils sont incapables de s'illuminer autrement que par les profondeurs qui sont des magmas confus de désirs, de rêves, d'intentions et de phantasmes, ce par quoi, peut-être, ils atteignent à une dimension symbolique. Ces personnages ne s'appartiennent pas, comme ils ne m'appartiennent plus. Ils sont livrés à la Bête du monde qui en fait ce qu'elle veut, qui crache dessus ou les caresse (1984 : 145-146).

La quête inépuisable de sens et d'absolu des personnages s'inscrit dans le projet d'écriture de Beaulieu. Le désir de sacré qui anime les personnages est la transposition du désir épique de Beaulieu et de son double romanesque Abel Beauchemin, de ses répétitions, de ses défaites, de son impossible résolution. S'étant donné pour mission d'écrire le Grand Œuvre, cette fiction épique qui permettrait au peuple québécois d'advenir, Abel-VLB transpose dans ses personnages ce désir de retourner « au commencement », de remonter jusqu'aux origines afin de raviver une mémoire, de (re)trouver le chaînon manquant d'une identité jusqu'à maintenant traversée par des ratages et des échecs. Prenant comme modèle sa famille, microcosme exemplaire de la société québécoise, « sans racines, sans idéal, sans beauté » (Beaulieu, 1986 : 31), Abel désire faire en sorte que de la laideur naisse la splendeur. Son être tout entier tend vers cette exigence de grandeur, vers cet appel d'une pureté qui permettrait à sa famille, à la collectivité dont elle est le symbole, de s'accomplir. Par l'écriture de la grande fiction épique, cette « création mythologique des pays québécois » promise dès ses débuts littéraires, Beaulieu et son double romanesque désirent rendre possible l'émergence du nouvel homme québécois qui, de porteur d'eau, deviendrait enfin porteur de parole.

Cependant, à l'image de Moïse qui n'atteindra jamais la terre promise, Abel-VLB ne parviendra pas à écrire le récit mythique des fondations qui

seul accorderait aux Québécois l'atteinte de leur terre promise. Si l'écriture d'Abel (et de Beaulieu) s'active dans le but d'un salut ultérieur qui permettrait l'éclosion de sa nation, elle se trouve en réalité vouée à d'éternelles répétitions ; l'émergence du pays québécois reste équivoque, bien loin de la réalité fantasmée par le romancier. L'écriture du personnage-écrivain s'embourbe dans ce désastre, devenant elle-même désastre, symbole de l'échec imminent qu'elle représente, au devant duquel elle court. L'expérience du sacré que Beaulieu met en œuvre dans ses romans se révèle être une expérience de l'impossible, de l'indicible, de ce qui ne saurait se dire que dans l'angoisse qu'elle suppose et qui la supporte.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1968), *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- BATAILLE, Georges (1974), *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1972), *Un rêve québécois*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1968), *Race de monde !*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1992), *Jacques Ferron conteur*, émission présentée à la radio de Radio-Canada le 27 février.
- CAILLOIS, Roger (1970), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- ELIADE, Mircea (1965), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- GIRARD, René (1981), *La violence et le sacré*, Paris, Le livre de poche.
- LEWIS, Manon (1993), « L'héritage œcuménique : lecture d'une mosaïque religieuse », *Tangence*, n° 41, p. 95-111.
- OTTO, Rudolf (1969), *Le sacré*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- ROSOLATO, Guy (1987), *Le sacrifice*, Paris, Presses universitaires de France.

Julie Paquin

Université du Québec à Montréal

ENTRE PASSION ET VIOLENCE :
INVITATION À LA DÉVORATION

Bien sûr, je crois qu'il est devenu nécessaire de choquer les gens, de leur en mettre plein la vue et plein le nez en écrivant des descriptions vraiment exaspérantes de cette réalité qui m'atteint moi aussi profondément, réalité dont je suis responsable au même titre que les miens.

Victor-Lévy BEAULIEU,
Entre la sainteté et le terrorisme.

Qui entre dans l'univers romanesque de Victor-Lévy Beaulieu ne peut qu'être déstabilisé par ce qui s'offre à la lecture. Impossible, en effet, de rester indifférent. C'est cette rencontre particulière avec l'œuvre de cet écrivain qui m'amène à l'aborder à partir de ce qui m'a profondément atteinte, pour faire ressortir les éléments qui, en venant troubler ma lecture, ont suscité ma réflexion¹.

1. Ce texte est une version remaniée et approfondie d'une analyse proposée dans le cadre de ma thèse de doctorat (2000).

Lisant l'œuvre de Beaulieu, j'ai été confrontée à une écriture de l'excès et transportée aux confins de l'horreur à travers différentes manifestations de l'inceste, de la mort, du meurtre, de la folie, de la maladie, de l'échec, de la déchéance. Certains pourraient se demander pourquoi vouloir s'attarder à ce qui peut apparaître de prime abord – et nombreux sont ceux qui l'ont souligné, comme nous le verrons plus loin – comme dégoûtant et vulgaire. Si toute œuvre contient une demande d'être aimé ou encore un désir d'être entendu, on peut alors se demander ce qui, dans ce cas, motive le lecteur de répondre à l'appel plutôt que de céder au mouvement répulsif qui pourrait sembler aller de soi. N'entre pas dans cet univers qui veut, et peut-être faut-il même être un peu fou... en tout cas ouvert ou sensible à cette part de folie qui se retrouve au plus près de chacun, à cette « folie privée », pour reprendre l'expression d'André Green (1990), et qui désigne le trait, la différence que chacun porte en soi. Cette folie privée s'exprime sous le mode du rêve. Plus radicalement, elle peut aussi devenir délire. On sait que le rêve et le délire ont la même origine, celle de l'inconscient, et sont donc la transposition de conflits qui s'organisent sur cette Autre Scène.

L'œuvre de Beaulieu joue sans cesse de ces différents registres, mêlant récits de rêve, hallucinations et fictions élaborées par des personnages-écrivains. C'est dire que la violence qui y est mise en scène reflète précisément les motions inavoua-

bles qui se trouvent au cœur de chacun, sur la scène de l'inconscient où se manifestent des fantasmes meurtriers et incestueux, deux trames qui justement insistent dans les textes de Beaulieu. Or cette violence est difficile à entendre, c'est pourquoi quiconque est amené à découvrir le refoulé ne peut que se rebeller contre l'horreur qu'il rencontre. Ceci m'amène à penser que le malaise suscité par l'œuvre de Beaulieu dans la communauté des lecteurs est à mettre en relation avec le malaise que chacun peut éprouver face à sa propre violence. Le refus parfois radical des textes de Beaulieu renverrait dans ce contexte à un refus de penser la violence qui se trouve au cœur du rapport à l'autre. Si la psychanalyse, avec l'espace de liberté de parole qui la caractérise, offre un lieu pour mettre en mots cette violence, l'écriture constitue également à sa manière un lieu où elle peut se déployer, se mettre en scène. C'est en quoi il m'apparaît important d'interroger cette violence souvent ignorée par la critique, on pourrait aussi dire refoulée, ou à tout le moins refusée, pour voir ce qui la fonde et en quoi l'écriture en fait non pas le procès, ni simplement l'étalement gratuit, mais bien plutôt l'*interprétation*.

MALAISE DANS LA CRITIQUE

Un bref survol des différentes critiques ou études parues sur l'œuvre de Beaulieu révèle un véritable malaise. À ce sujet, Jacques Pelletier

souligne à juste titre l'occultation de cet auteur par le milieu universitaire, « qui a tendance à considérer ses œuvres comme une expérience frustrée, primaire et sauvage d'un écrivain sans finesse et sans manières », l'occultation pouvant aussi être mise au compte de « la personnalité même de VLB », les universitaires étant « irrités par le personnage et ce qu'ils estiment être son caractère, par ses sautes d'humeurs » (1993 : 7). Sans qu'il soit nécessaire de recenser toutes les critiques, il apparaît assez rapidement que l'œuvre provoque. Différents commentaires s'adressent plus particulièrement à *Un rêve québécois*, qui parvient pour ainsi dire à un sommet dans l'horreur². Certains manifestent leur agacement à la fois pour l'homme et l'ensemble de l'œuvre dont seulement quelques morceaux valent, selon Jacques Godbout, qu'on s'y attarde :

Il faudra des milliers de pages pour comprendre la sécheresse du cœur d'Abel Beauchemin, alias Victor-Lévy Beaulieu [...]. Plusieurs jeunes romanciers se sont mis à l'école de l'auteur des Grands-pères, celle du bavardage mélodramati-

2. Ce roman est qualifié de « presque insoutenable » par Gabrielle Poulin (1977 : 342) ; Pelletier affirme au sujet de ce même livre que c'est « l'une des œuvres les plus morbides, en première approximation, de toute la littérature québécoise » (1996 : 45). De plus, on retrouve sur la quatrième de couverture de l'édition VLB ces commentaires : « Le roman le plus horrifant de la littérature québécoise » (Alain Dassylva), « un roman d'horreur qui n'a pas d'exemple [...] dans la littérature québécoise » (Réginald Martel).

que, mais seul Beaulieu en sort premier de classe parce qu'il réussit chaque fois des pages fulgurantes qui feront bien dans les Morceaux choisis. Pour le reste, qui donc osera mettre en doute un manuscrit du Péladeau des lettres et lui rappeler qu'il ne suffit pas, en somme, de tremper son pénis dans un encrier pour faire un livre ? (cité dans Bessette, 1975 : 181-182).

Chose certaine, l'œuvre de Beaulieu s'attire parfois des critiques virulentes. N'est-ce pas là le signe qu'elle remplit sa fonction ? La haine est souvent bien proche de l'amour... elle est, en tout cas, plus féconde et dynamique que l'indifférence. À partir de là, on peut se demander : qu'est-ce qui, à travers cette œuvre, est rejeté ?

Depuis longtemps, je me questionne à savoir pourquoi l'œuvre de Beaulieu souffre d'une certaine mise à distance, alors que celle d'Hubert Aquin, par exemple, suscite un engouement considérable dans le milieu universitaire. L'œuvre d'Aquin est pourtant, au même titre que celle de Beaulieu, le lieu d'élaboration d'une grande violence qui passe par la représentation du meurtre, du viol, de l'inceste. Si cette violence a déjà été dénoncée dans le passé par certaines critiques de type féministe³, il reste que rien ne semble empêcher la multiplication des études. Cet état de fait m'amène à penser que c'est peut-être le côté sauvage, brut et cru des textes de Beaulieu qui rend l'œuvre plus difficilement assimilable ou recevable

3. Voir l'article de Lori St-Martin (1984 : 107-117).

pour le lecteur et le critique, qui se trouvent alors transportés dans le lieu de la déjection, élaboussés par autant de matières immondes, au plus près du réel du corps : pisse, sang, pus, merde, sperme, crachat, vomissure. C'est aussi le lieu de révélation de forces meurtrières et monstrueuses, qui illustrent bien les conflits et affrontements qui se jouent sur la scène de l'inconscient, véritable arène où s'expriment des désirs de mort inavouables et difficiles à reconnaître. Chez Aquin, l'horreur est pour ainsi dire recadrée dans une logique, une structure, qui a peut-être pour effet de la rendre plus « supportable », alors que chez Beaulieu l'écriture donne plutôt lieu à une explosion, à un éclatement, à un dérèglement, c'est une écriture en *démanche* qui prend la forme d'une « spirale avalante » où l'on ne sait plus très bien qui – de l'écrivain, du texte et du lecteur – avale et qui est avalé. Beaulieu nous ferait-il renouer avec cet « état originaire d'animalité » que chacun porte en soi, où se rencontrent le meurtre, l'inceste et le cannibalisme, qui font « l'objet d'une interdiction formelle dans la société civilisée », comme le rappelle Sigmund Freud dans *L'avenir d'une illusion*⁴ ? C'est

4. « Les premières sont les plus anciennes : avec les interdits qui les instaurent, la culture a inauguré le détachement d'avec l'état originaire d'animalité, il y a on ne sait combien de milliers d'années. À notre surprise, nous avons trouvé que ces privations continuent d'être à l'œuvre, continuent de former le noyau de l'hostilité à la culture. Les souhaits pulsionnels qui en pâtissent renaissent avec

dire que l'œuvre de Beaulieu assigne au lecteur une place difficile à tenir, puisqu'il se voit confronté à une violence déchaînée qui ne peut qu'entraîner son malaise, ce dernier étant bien souvent à l'origine d'une critique défensive reposant sur un discours idéologique et moralisateur qui se situe dans le registre de la dénonciation.

Dans un article récemment paru, Geneviève Baril évoque cette question à propos d'*Un rêve québécois* et déplore le fait qu'on interroge rarement le texte

comme objet littéraire en soi, pouvant présenter, malgré et à cause de son effroyable diégèse, le malaise du désir et du dire, ou encore l'impudence du sodi comme injure et sacré – avanie et consécration – d'une parole sacrilège (2000 : 46).

chaque enfant ; il y a une classe d'hommes, les névrosés, qui, à ces refusements déjà, réagissent par de l'asociabilité. De tels souhaits pulsionnels sont ceux de l'inceste, du cannibalisme et du plaisir-désir de meurtre. Il semble singulier de regrouper ces souhaits qui paraissent susciter unanimement chez les hommes le rejet avec ces autres souhaits dont la permission ou le refusent font, dans notre culture, l'objet d'un si vif combat, mais on est psychologiquement fondé à le faire. Le comportement culturel à l'égard de ces souhaits pulsionnels les plus anciens n'est d'ailleurs en rien le même pour tous ; seul le cannibalisme apparaît à tous comme prohibé et, au regard non analytique, comme complètement surmonté ; la force des souhaits d'inceste, nous pouvons toujours la ressentir derrière l'interdit, et le meurtre, lui, est encore, dans des conditions déterminées, pratiqué, voire commandé par notre culture » ([1927] 1995 : 10-11).

Considérer le texte comme objet littéraire en soi, c'est prendre en compte la symbolisation qui y est à l'œuvre et ne pas oublier que si le texte est producteur de violence, il engendre aussi une quête de sens. Dans cette perspective, j'envisage donc de m'attarder à cette *violence qui résiste à l'interprétation*.

LA VIOLENCE DE LA RENCONTRE

J'aimerais d'abord dire quelques mots sur cette folle entreprise de lecture au cours de laquelle j'ai été, par moments, indisposée et troublée. Si, comme l'avance Baril, la « répulsion devient aussi un mode de réception (critique) » (2000 : 44), j'ajouterais que c'est à condition de pouvoir accueillir cette répulsion et de s'en servir comme d'un levier pour réévaluer le rapport du lecteur à l'œuvre. Ainsi est-ce seulement possible de prendre la mesure de l'effet de rencontre pour, à travers l'œuvre, redéfinir sa place de lecteur. L'effet produit sur ce dernier, qu'il soit de fascination ou de répulsion, peut amener une paralysie qui laisse sans mots, ou encore être à l'origine du désir d'interpréter. Cependant, devant les textes déroutants, angoissants et vertigineux qui se retrouvent dans l'œuvre de Beaulieu, le lecteur peut céder à la tentation de la structure et du cadrage pour contenir ce qui apparaît comme un excès et un débordement. Se dessine ici un parallèle avec le travail de l'analyste dans la cure, où il advient parfois des

rencontres hautement déstabilisantes. C'est pourquoi Michel de M'Uzan affirme que l'analyste doit être apte à tolérer une certaine dépersonnalisation (cité dans Patrick Froté, 1998 : 265)⁵, un certain vertige. Accepter d'être déstabilisé, de tolérer l'incertitude afin de pouvoir rendre compte de ce vertige en créant une interprétation qui soit une ouverture dans le texte, tel est le défi à relever pour quiconque s'aventure dans les textes de Beaulieu.

Toutefois, ce désir d'interpréter qui oriente ici ma lecture ne pourrait-il pas aussi être sous-tendu par un désir de réinscrire dans une logique symbolique ce qui semble à première vue dénué de sens, comme s'il s'agissait, sous l'effet d'un réflexe de défense, de chercher des explications pour contrer l'angoisse suscitée par l'horreur mise en scène ? Si une telle réaction défensive peut être à l'origine de toute théorisation en ce qu'elle se rattache à un point d'inconnu, il reste que le désir d'interpréter, bien qu'il puisse avoir une visée protectrice, participe également d'un mouvement qui vise à aller à la rencontre de la part de théorie présente dans toute fiction – ou encore dans tout délire, pour reprendre l'élaboration de Freud⁶. Ce que je veux

5. Au sujet de l'analyste, il affirme qu'il s'agit d'une personne ayant « l'aptitude à vivre sans décompensation marquée des expériences limitées de dépersonnalisation, et une liberté d'accès à l'identification primaire » (1998 : 80).

6. Freud fait se rejoindre délire, fiction et théorie en un même point, qui est celui de la construction : « Les délires des malades m'apparaissent comme des équivalents des

tenter de mettre en évidence, c'est donc que la violence illustrée dans les textes de Beaulieu contient, en elle-même et au-delà des motifs qui peuvent pousser tout lecteur à en cerner les articulations, la voie de son interprétation.

Par ailleurs, la réflexion de Piera Aulagnier offre une piste intéressante pour penser l'expérience de la rencontre que j'associe, moi, à ce qui se produit dans la lecture. Ainsi, dans *La violence de l'interprétation*, elle affirme que

toute rencontre confronte l'activité psychique à un excès d'information qu'elle va ignorer jusqu'au moment où cet excès va l'obliger à reconnaître que ce qui choit hors de la représentation propre au système revient à la psyché sous la forme d'un démenti concernant sa représentation de sa relation au monde (1975 : 35).

C'est dire que toute rencontre nous amène à penser un impensé et à réévaluer notre relation au monde, et que le lecteur ne peut que sortir trans-

constructions que nous bâtissons dans le traitement psychanalytique, des tentatives d'explication et de restitution, qui, dans les conditions de la psychose, ne peuvent pourtant conduire qu'à remplacer le morceau de réalité qu'on dénie dans le présent par un autre morceau qu'on avait également dénié dans la période d'une enfance reculée » (1985 : 280) ; « *Ce que nous prenons pour une production morbide, la formation du délire, est en réalité une tentative de guérison, une reconstruction* », « L'avenir dira si la théorie contient plus de folie que je ne le voudrais, ou la folie plus de vérité que d'autres ne sont aujourd'hui disposés à le croire » (1954 : 315 et 321).

formé de sa rencontre avec le texte. Il s'agit donc de mesurer en quoi le texte vient bousculer notre place d'interprétant et certains aspects de notre conception de la lecture et de l'écriture : si la psychanalyse se réinvente avec chaque analysant, la lecture se réinvente, elle, avec chaque livre...

Ce parallèle fait avec la cure invite à préciser brièvement en quoi la place du lecteur peut, sous certains aspects, entrer en résonance avec celle de l'analyste. Si la psychanalyse est avant tout un lieu et une pratique, comment alors la voir à l'œuvre dans la pratique de la lecture et de l'écriture ? Comment *écrire du lieu de la psychanalyse* ? Tenir compte de la psychanalyse, ce serait non pas seulement écrire *sur* la psychanalyse, mais écrire-lire-travailler *avec* la psychanalyse. Il me semble qu'on peut voir la spécificité de cette méthode d'écoute dans la prise en compte de la position subjective du lecteur, c'est-à-dire que repérer d'où on lit ne peut qu'ouvrir la voie à une meilleure compréhension et écoute de l'autre dans son originalité. La subjectivité est à entendre ici au sens de la manière dont un sujet s'inscrit dans son histoire et on pourrait aussi dire à la manière dont un lecteur habite sa lecture, ce qui est tout le contraire de la connotation courante de ce terme, le plus souvent utilisé pour désigner une attitude non rationnelle, basée uniquement sur des raisons personnelles à valeur émotive ou affective. C'est en quoi le mouvement de répulsion du lecteur face à certains textes de Beaulieu – on pourrait parler, avec

Green, « d'effet de contre-transfert » (1991 : 12-13) – constitue une indication qui mérite d'être considérée pour orienter le travail d'interprétation. Il y a dans toute œuvre « un potentiel de communication, un rôle mobilisateur d'effets subjectifs » (Green, 1991 : 10), donc un désir de transmettre et d'être entendu par un autre susceptible d'être atteint. À partir de là, il y a lieu de se demander ce que l'œuvre de Beaulieu cherche à transmettre en mettant en scène une telle charge de violence, provoquant ainsi chez qui veut l'entendre autant de réactions qui oscillent entre le dégoût, l'horreur et la fascination.

Puisque je situe ma lecture du côté de la psychanalyse, il importe de préciser que lorsque je parle de Beaulieu, je ne réfère pas à l'auteur-personne, mais plutôt à l'auteur-producteur d'un texte où se repère le sujet, tel qu'il se donne à lire dans l'écriture à travers les traces⁷ disséminées dans la construction et la forme de l'écriture, d'où l'importance de s'attarder aux détails, aux répétitions, pour dégager ce qui se dit au-delà de l'énoncé.

7. Cette idée de « trace » renvoie à ce qu'affirme Green au sujet du fantasme qui, « comme le texte, même quand il s'efforce de se parer des caractéristiques de la secondarité, laisse çà et là, du fait même qu'il est une forme de fiction, donc gouvernée par le désir, des traces des processus primaires sur lesquels il est édifié. Ces traces se trahissent toujours, derrière la construction nécessaire du texte, par leur caractère accessoire, adventice, contingent » (1992 : 19).

Par ailleurs, il faut noter que prendre la place de lecteur de l'œuvre de Beaulieu ne va pas sans un certain risque, car on sait que le lecteur fait l'objet d'une critique virulente de la part de cet écrivain, plus précisément un certain type de lecteur qu'il situe parmi les universitaires qui, selon lui, « entretiennent une conception trop distanciée, désincarnée, de la littérature » (Pelletier, 1996 : 11). Si Beaulieu s'insurge contre ce qu'il appelle ailleurs « la critique bourgeoise » (1984 : 247), c'est dire qu'il conçoit, espère, désire, un type de lecteur particulier qui saura rendre justice à son œuvre et lui donner la place qui lui revient. Le lecteur désiré par Beaulieu ne serait-il pas justement celui qui accepte d'être déstabilisé par sa lecture et de se laisser prendre au vertige de l'œuvre ? Occuper la place du lecteur, c'est donc – et pour toute œuvre, car on verra que Beaulieu nous propose une éthique de la lecture – écrire pour donner la parole à l'œuvre et ainsi faire entendre la part inédite qui résulte de la rencontre entre les signifiants du texte et le champ du lecteur, et qui amène à faire résonner la voix du texte, telle qu'elle est recomposée par le travail de lecture. En s'attardant à la place qui, dans l'œuvre de Beaulieu, est réservée au lecteur, on verra que c'est à une étrange scène de dévoration qu'il est convié, voie qui inscrit le livre dans le processus de transmission qui s'actualise, dans ce cas, selon le mode de l'incorporation.

LE SACRIFICE, UN OUTIL D'INTERPRÉTATION

Parler d'incorporation ne va pas sans évoquer la scène du repas totémique telle qu'elle est élaborée par Freud dans *Totem et tabou*, et qui conduit à aborder la question du sacrifice. Avant d'entrer dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, j'aimerais donc faire un bref détour du côté de la notion de sacrifice pour voir en quoi elle peut nous aider à entendre cette violence autrement que sous le versant de l'horreur – sans toutefois en nier le caractère monstrueux –, car de l'inscrire dans un dire qui prend la forme d'une *fiction* fait de l'entreprise d'écriture le lieu d'un questionnement où le sacrifice est convoqué pour penser un impensé.

En effet, c'est justement le registre sacrificiel qui permet de lire ces scènes autrement que par le biais d'une dénonciation de la violence, type de lecture qui occulte la dimension de la fiction et de l'écriture et témoigne de ce symptôme de la société moderne déjà mentionné précédemment, qui prend la forme d'une impossibilité ou d'un refus de penser la violence au fondement de l'altérité.

Cependant, le terme de sacrifice n'est pas aussitôt lancé qu'il laisse apparaître tout le poids, la charge de significations auxquelles il est rattaché et faisant qu'il est impératif de se demander : qu'est-ce qu'un sacrifice ? Ce terme renvoie dans l'imaginaire collectif à une série d'images surdéterminées comme l'ascétisme, la souffrance, l'abnégation, le don de soi, autant de concepts qui trouvent leur

fondement dans le discours religieux. Ce mot fait partie du vocabulaire courant de la société moderne, présent dans les médias, les conversations à travers des expressions comme « faire un sacrifice », « se sacrifier pour ses enfants, pour un malade, pour une cause », etc. D'être entendu dans cette dimension, le sacrifice ne peut que forcer l'admiration. C'est dire que le sacrifice se déploie aujourd'hui, comme l'avance Alain Caillé (1995), dans les sphères économiques et caritatives, la société exhortant l'individu à faire des sacrifices pour le bien de tous, notamment en ce qui concerne le problème de la dette...

Va pour les différents sens communs du sacrifice qui se trament dans la société moderne et dont on peut entrevoir les possibles effets pervers en tant qu'il s'agit parfois de sacrifier au nom d'une instance supérieure, de faire le sacrifice de quelques-uns au profit de la majorité (et inversement) ou encore le « sacrifice de l'autre en vue de ne pas se sacrifier soi-même » (Derrida, 1992 : 82-83). Or, qu'en est-il du sens originaire du sacrifice ? On retrace là aussi une série de définitions, parfois contradictoires, mais qui reprennent chaque fois l'idée d'un objet offert à un destinataire, offrande qui peut ou non impliquer une destruction. *La Revue du M.A.U.S.S.* (1995) présente à ce sujet une bonne synthèse des différents sens de ce terme ambigu. Étymologiquement, sacrifice vient de *sacra facere* qui signifie rendre sacré, et renvoie donc à une opération de sacralisation. Dans

l'Antiquité et au Moyen Âge, le sacrifice concerne les dieux et est le contraire de l'échange. Selon le vocabulaire religieux, le terme de sacrifice réfère au ^x^e siècle à une immolation originelle (sacrifice d'Abraham ou du Christ) ou encore à des cultes antérieurs qui présentent en guise d'offrande des victimes sacrifiées à des figures de l'au-delà. Les cultes monothéistes se réclament quant à eux d'un transfert du sacrifice sanglant à un domaine symbolique, fondé sur la présence de rituels comme celui de la messe. Dans le vocabulaire profane du ^{xvii}^e siècle, il désigne « un renoncement ou une privation volontaire en vue d'une fin ». Ensuite, en 1835, le mot est employé au pluriel pour parler de « dépenses que l'on s'impose », toujours dans une perspective utilitaire. Puis cette notion s'élargit à l'idée d'abnégation, de don de soi, d'abandon ou, plus généralement, à celle de perte ou de dépense pure. Il peut aussi être vu, selon une conception utilitariste, comme une dépense calculée dans l'espoir d'un retour.

Loin de se situer dans cette mouvance de définitions, l'œuvre de Beaulieu contribue plutôt à redonner au sacrifice une dimension sacrée, cette opération de sacralisation renvoyant dans son fondement à une manière d'aborder la mort. Si cet aspect du sacrifice semble dans la société moderne avoir disparu de la scène au profit d'une vision essentiellement utilitariste qui le situe dans une logique d'abnégation, de privation et de renoncement, il y a lieu de penser que c'est pour mieux

resurgir ailleurs sous une forme déguisée qui insiste dans le discours, de telle sorte qu'il n'y aurait pas évacuation mais plutôt refoulement, comme le remarque Thierry Hentsch⁸, refoulement qui tirerait peut-être son origine d'un *refus ou d'une impossibilité de penser le sacrifice et la violence qui y est associée*. À partir de là, il est possible d'avancer que ce qui reste pour le sujet moderne impensable, c'est la vie dans son rapport avec la mort :

À partir du moment où les sociétés n'ont plus salué le caractère mystérieux et fondateur de la violence et de la mort, on a assisté à la mise en place progressive du déni du caractère fondateur de la violence et de la mort. Encore une fois, il ne s'agit donc pas de négation, qui est refus du caractère destructeur de la mort, mais de refus de l'existence même de la mort (Des Aulniers, 1997 : 168).

L'œuvre de Beaulieu participe d'un travail d'élaboration en ce sens, et constitue de ce fait un lieu où le lecteur est invité à penser ces questions de la violence et de la mort. Dès lors, ce qui se dessine à travers les multiples corps sacrifiés, c'est un travail de symbolisation de la mort à travers

8. « Ainsi, tout pouvoir, ou tout ordre, peu ou prou, serait fondé sur le sacrifice, sur une violence sacrée qui agit à la fois comme décharge, ou exutoire, et comme interdit. Tout ordre ? Sacré et sacrifice n'ont-ils pas justement été évacués de l'ordre, rationnel, de nos sociétés modernes ? Cette évacuation, c'est notre hypothèse, est illusoire. Il y aurait plutôt refoulement » (Hentsch, 1997 : 112).

différentes mises en scène, différents mouvements qui poussent le sujet de l'écriture à rechercher la mort sans jamais l'atteindre, à s'y précipiter pour la provoquer, à s'y risquer sans trop savoir, à la désirer sans la vouloir, à mourir de trop la désirer, à la vouloir à en mourir.

C'est dans cette perspective que se situe la conception du sacrifice selon Georges Bataille qui va chercher dans les sociétés primitives mettant en scène le sacrifice des éléments pour en penser la fonction sociale. Ceci lui permet d'avancer que l'enjeu du sacrifice consiste à atteindre ce moment de « gaieté angoissée » (1988 : 342) correspondant à l'instant fugace où l'homme arrive à saisir sa propre mort, voire à s'exposer à lui-même sa propre mort. Mais ce sacrifice demeure impossible à réaliser sans l'usage du jeu et de la comédie, autrement dit sans la présence d'une identification par laquelle il devient possible de voir sa mort à l'œuvre dans l'image de l'autre. C'est là un des apports de Bataille à la théorie du sacrifice, de marquer l'importance du subterfuge, d'un jeu d'identification qui s'apparente à une véritable projection : « le sacrifiant s'identifie à l'animal frappé de mort. Ainsi meurt-il en se voyant mourir, et même en quelque sorte, par sa propre volonté, de cœur avec l'arme du sacrifice. Mais c'est une comédie ! » (1988 : 336). Henri Hubert et Marcel Mauss situent également le sacrifice dans le registre du théâtre et de la comédie, utilisant les termes de « drame », de « personnages », d'« action », de « rôle », de « scène »,

d'« acteurs », de « pièce », ces expressions illustrant bien le cadre dans lequel se joue et se déroule la mise à mort (1968 : 212, 221 et 226).

Il semble donc qu'on ne peut penser le sacrifice hors d'une certaine fiction, ce que Bataille énonce très clairement en affirmant que « le sacrifice est un roman⁹ », et à partir de là il est aussi possible de dire que l'écriture se présente comme un lieu où se construit le sacrifice. Cette dimension de la fiction est aussi présente chez Freud dans *Totem et tabou* où il pose, dans ce qu'il présente comme un scénario historique, que l'humanité naît d'un crime par lequel le père est constitué en autrui et les fils se reconnaissent comme frères. Mais si Freud tient à parler de réalité historique, il reste qu'on peut très bien envisager la scène sous l'angle d'un « *rêve de meurtre* » puisque, qu'il s'agisse « d'un crime réel ou d'un désir de meurtre, les conclusions restent les mêmes » (Enriquez, 1983 : 49), c'est-à-dire que l'effet se traduit sous forme de culpabilité. Cette question de la fiction permet de situer la violence dans l'horizon d'un

9. « La littérature se situe en fait à la suite des religions, dont elle est l'héritière. *Le sacrifice est un roman*, c'est un conte, illustré de manière sanglante. Ou plutôt, c'est, à l'état rudimentaire, une représentation théâtrale, un drame réduit à l'épisode final, où la victime animale ou humaine, joue seule, mais joue jusqu'à la mort. Le rite est bien la représentation, reprise à date fixe, d'un mythe, c'est-à-dire essentiellement de la mort d'un dieu. Rien ici ne devrait nous surprendre. Sous une forme symbolique, il en va de même, chaque jour, du sacrifice de la messe » (Bataille, 1987 : 89).

processus de symbolisation, et elle est d'autant plus importante que, dans l'œuvre de Beaulieu, le désir de mort s'exprime le plus souvent par la voie du rêve, de l'hallucination et de l'écriture.

L'autre aspect à considérer, en plus de la fiction, et que l'œuvre de Beaulieu permet aussi d'ouvrir, c'est une interrogation sur les fins du sacrifice au sens de ses motivations, de ce qui le fonde du côté du sujet faisant office de sacrifiant. Si le sacrifice participe d'une recherche et d'une quête, cela ne veut pas dire pour autant que son accomplissement – réel, fantasmatique ou symbolique – s'ouvre sur une réponse, ni que la demande de sens est comblée, d'autant plus que c'est le propre du désir de s'articuler au manque. Le sacrifice peut être mortifère, fondateur, salvateur pour le sujet. C'est en quoi il est intéressant de penser le sacrifice autrement qu'en termes d'échange ou de perte pure et de le concevoir dans la perspective d'une quête du symbolique et d'un désir de fondation. C'est ce que mettent en scène les textes de Beaulieu à travers différentes fictions du sacrifice qui sont autant d'interprétations de la violence montrant bien que la pensée du sacrifice, loin d'être disparue de la scène, est toujours vivante, à l'œuvre dans l'écriture.

LA MORT CANNIBALE

Le sacrifice se manifeste entre autres à travers une figure particulière et insistante dans l'œuvre

de Beaulieu, celle de la dévoration, qui prend parfois la forme d'un fantasme d'incorporation du corps de la mère. Se dessine ainsi une sorte de repas totémique dont la portée est à distinguer de ce qui est en jeu dans le cas du meurtre du père, au cours duquel l'ingestion du corps constitue le prélude à la naissance du père symbolique. Reste à voir quelle est la visée de l'incorporation, dont on peut à tout le moins pressentir qu'elle se pense en rapport avec la mort et le deuil. Sur les traces de cette figure, le lecteur est alors entraîné à plonger dans le réel du corps de la mère et ne peut qu'être confronté au vertige devant l'horreur qu'il rencontre. La dévoration se joue sur deux plans, soit celle du dépérissement corporel dans le processus de mort et celle, ritualisée, du repas sacrificiel, scène qui se reconstruit à partir de multiples indices dans les textes.

Ce qui se révèle à la lecture, c'est d'abord la représentation d'une mère bouffée par la mort qui altère, affecte, transforme le corps jusqu'à le rendre méconnaissable, comme en témoignent certaines descriptions qui transmettent bien le caractère insupportable de cette transformation, lorsque le sujet imagine être le spectateur de ce corps en décomposition. Ainsi, dans *La nuitte de Malcomm Hudd*¹⁰, l'image du corps d'Annabelle II dans sa

10. Dorénavant les renvois aux ouvrages étudiés seront signalés par les seules mentions NMH (*La nuitte de Malcomm Hudd*, 1960), RQ (*Un rêve québécois*, [1972] 1995),

tombe où elle sera dévorée par la mort, fait écho à celle de la mère dans son cercueil, celle de Malcolm comme celle de Bob, telle qu'il l'aperçoit en rêve :

choisir la tombe avec le croque-mort aux gants gris, peut-être celle avec un coussin de satin, et qui ne s'ouvre qu'à mi-corps, ou l'autre camphrée dont la résistance à la vermine laissera la dépouille d'Annabelle II se décomposer lentement, se défaire pour ainsi dire d'elle-même et non plus être dévorée par les bêtes nécrophiles qui se feraient des nids dedans les lobes de ses yeux, perceraient ses seinseins, s'infiltreraient dedans les glandes mammaires et pousseraient comme des fleurs dessus les tiges de ses poils (NMH : 201).

des tombes ouvertes dessus des morts décomposés sur ma maman pourrie dessus ma maman qui souriait malgré que,,, les vers lui dévo,,,raient les j,,,oues et ses beaux,,, yeux et ses lèvres,,, et elle me disait ma maman de prier pour elle pour qu'el,,,lle puisse ressusciter un jour et non pas finir complètement dedans le,,, vent,,,re des charognards se nourrissant d'elle (NMH : 176).

OM (*Ob Miami Miami Miami*, [1973] 1995), DQD (*Don Quichotte de la démanche*, [1974] 1988), MMa (*Monsieur Melville*, t. I : *Dans les aveilles de Moby Dick*, 1978a), MMb (*Monsieur Melville*, t. II : *Lorsque souffle Moby Dick*, 1978b), MMc (*Monsieur Melville*, t. III : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, 1978c), EST (*Entre la sainteté et le terrorisme*, 1979). Ces mentions seront suivies du numéro de la page.

Il faut noter que dans ce dernier extrait, le processus de décomposition s'inscrit même dans la lettre, les mots étant découpés, troués par des séries de virgules qui s'insèrent comme des vers dans la matière textuelle, comme si le cancer de la mère s'emparait du corps du texte jusqu'à le faire pourrir par l'intérieur. Une correspondance s'établit de cette manière entre le corps de la mère et le corps du texte qui s'offre comme support de la dévoration.

On observe la même fixation au souvenir de la mère morte dans le recueil *Oh Miami Miami Miami* qui s'ouvre, dès la première page, sur le cri de désespoir de Berthold : « *Peut-être d'ailleurs ne pleurerait-il toujours que pour sa mère morte. Oh maman ! ma pauvre maman !...* » (OM : 12). Dans ce livre, la mère est encore décrite comme étant malade d'un cancer qui « avait pris possession de ses intestins et les *dévorait* » (OM : 86. Je souligne), mangée de l'intérieur par la mort, si bien que son corps « devient translucide » (OM : 113). Cependant, son destin est plutôt de disparaître avalée par les eaux et cette image du corps noyé ne cesse de hanter Berthold qui, en regardant l'océan, voit le « corps de sa mère, et la longue chevelure noire qui tourbillonnait dans l'eau sale » (OM : 139), ou encore sa « *mère immobile et nue dont les grands cheveux noirs flottaient comme des poignées d'algues* » (OM : 52). La même figure du corps dévoré parcourt le texte *Don Quichotte de la démanche* où le lecteur est cette fois convié à l'agonie de la mère d'Abel, au cours de laquelle la mort fait à nouveau

des ravages sur le corps, jusqu'à rendre la mère horrible et répugnante : « je ne la regardais pas, je ne voulais pas voir ces plaques galeuses qui lui *mangeaient* tout un côté du visage, détruisant du même coup toute image apaisante que je pouvais encore avoir d'elle » (DQD : 103. Je souligne).

Ce que je veux ici faire ressortir, c'est le registre de l'oralité qui met en place une scène où le corps de la mère est dévoré, ce qui suggère le « pouvoir cannibalique » de la mort.

Mais cette bouche ouverte sur le corps de la mère peut aussi bien être celle du fils, et n'est-ce pas d'ailleurs un tel fantasme cannibalique qui est évoqué lorsque Abel, auprès de sa mère mourante, affirme :

Elle tendait la joue, je voyais la plaie purulente et comment mes lèvres auraient-elles pu se poser là-dessus, sur tout ce qui se mourait rapidement en elle et qu'elle ne pouvait plus endurer dans sa solitude alors que le monde, autour d'elle, bougeait d'une vie multiple ? (DQD : 104. Je souligne).

Pour bien saisir l'ampleur de cette figure qui se trame dans l'œuvre de Beaulieu, il faut voir en quoi elle s'articule à d'autres scènes qui en éclairent le sens et les motivations.

MANGER LA MÈRE

L'évocation du cannibalisme revient chaque fois dans le registre du théâtre, ce qui marque en-

core une fois l'importance de la fiction. Ainsi, dans *Un rêve québécois*, la scène finale se déroule dans une atmosphère rappelant étrangement le repas sacrificiel primitif, avec cette différence toutefois que c'est le corps de la femme-mère qui fait l'objet des préparatifs précédant l'acte de dévoration, et le texte précise qu'il s'agit d'un jeu, d'un « show » :

Il pensa qu'il avait toujours été joué : peut-être le monde lui avait-il imposé ce show pour mieux lui faire ravalier sa durée ? Pour mieux le briser dans sa fierté ? Pour mieux le culpabiliser de gestes qui, jadis, eussent été collectifs, donc assumés par une multitude chantant autour d'un feu au-dessus duquel la Jeanne-D'Arc honnie, enfilée sur une broche, rôtissait lentement ? Il vit les longs corps bruns, les nez déformés à cause des bouts de bois et des anneaux dorés, les oreilles trouées et démesurément allongées, les peaux tatouées, les gros tétons affaissés sur les poitrines, les queues bien à l'aise dans les cornes de buffle. Il vit les chants rassurants, les homélies sacrées pour les dieux apaisés au cœur de la fête (RQ : 128).

Si l'ingestion du corps n'est pas ici décrite, elle laisse pourtant des traces dans le reste du texte à partir desquelles il devient possible de reconstituer la scène : « Il était certain qu'il l'avait déjà tuée. Le grand chien jaune n'était-il pas en train de *dévorer* son cadavre au fond de la cour ? » (RQ : 78), « il ne resterait bientôt plus que cette *bouche grande ouverte* à la hauteur de sa face, cette bouche jaune qui allait la *dévorer*. Oh oh oh oh oh oh ! avait

hurlé la Jeanne-D'Arc » (RQ : 58. Je souligne). Cette figure du corps de la Jeanne-D'Arc rôti sur une broche n'est pas sans évoquer le « chat-fétiche, chat-totem » (DQD : 90), de même que l'histoire du chat grillé et mangé¹¹ racontée par Jim dans *Don Quichotte de la démanche*, l'acte de dévoration revenant à nouveau dans ce dernier cas sous le mode de la fiction puisque le texte mentionne qu'il s'agit d'un récit. Il y a donc chez Beaulieu, et plus particulièrement dans *Un rêve québécois*, une insistance de la scène sacrificielle qui ne cesse de se dévoiler sur le mode d'une répétition fantasmée, tout en étant traversée en arrière-plan par des images évoquant un étrange repas totémique où, cette fois, c'est un représentant de la mère qui est dévoré.

Le même type de scène est également suggéré en filigrane du texte *La nuitte de Malcomm Hudd*, par exemple lorsque Annabelle est décrite comme étant presque morte, « attachée pieds et poings au poteau de sa fin du monde » (NMH : 145) et s'offrant « en victime propitiatoire pour que nous n'ayons plus à souffrir de notre naissance » (NMH : 183), image qui reprend celle de la Jeanne-D'Arc enfilée sur une broche. Plus encore, le roman

11. « Puis il allumait le four, s'assoyait devant la cuisinière, fermait les yeux, se disait qu'il était un chat et pensait à toutes les souffrances qu'il endurait. C'était très dur pour lui. Puis, une fois le chat grillé, il le mangeait, jetant le chou, les deux ou trois carottes, le gros oignon, le persil et la ciboulette » (DQD : 209).

construit la représentation d'une mère originaire ayant une fonction fondamentalement nourricière :

elle était tellement spacieuse que j'avais demandé à un menuisier de mes amis s'il pouvait lui dessiner une grande porte dessus le ventre parce que j'avais besoin d'un réchaud pour y mettre mes rognons de porc et ma soupe riz-poulet-nouilles-vermicelles ! (NMH : 136).

Mais dans le scénario élaboré par Beaulieu, il s'agit aussi de manger le corps même de la mère, désormais réduit à n'être qu'un morceau de chair. Le cheval Goulatromba, tantôt appelé « Moumanlatromba » – ce qui construit l'image d'une mère-cheval –, devient alors « Charognelatromba » (NMH : 136), bête à dévorer pour survivre :

je ne me plaignais guère puisque j'avais pris la sage précaution de faire transporter avant le départ des victuailles dedans le ventre de Bockboulagrondasky mais les semaines passèrent si rapidement que je fus obligé de gruger les intestins et le foie et la rate et le cœur et les seinseins et le sexe de Charognelatromba pour survivre)))))) (NMH : 137).

À ce point identifié et fixé au corps de la mère morte, Malcomm en vient donc à fantasmer qu'il plonge dedans, allant même jusqu'à le dévorer dans l'espoir d'incorporer le lieu de son origine.

Ces différentes variations autour d'un repas sacrificiel évoquent des rites primitifs et sont autant de manières de prendre en compte la violence. Le repas sacrificiel, comme le repas funéraire, favorise

l'élaboration du travail de deuil et la redéfinition des liens sociaux. Par la force des images qu'il met en scène, Beaulieu renoue en quelque sorte avec les rites des sociétés traditionnelles et semble signifier au lecteur que, si un certain cadre est posé – ici celui de la fiction, redoublé dans les textes par l'insistance sur le théâtre et le rêve –, il est possible de se laisser prendre au vertige sans sombrer dans l'abîme de l'horreur, et c'est dans ce jeu que se dessine la frontière, toujours fragile, entre le meurtre et le sacrifice. Des Aulniers souligne l'importance du rite pour penser la violence et la mort :

Tout rite accuse le coup, prend acte de la limite, admet l'incontournable, refuse la fiction de la réversibilité. Il admet la violence de la mort, il avoue la peur qui monte, inéluctable, malgré tous nos efforts. Voilà pourquoi tout rite réel de mort est empreint de tonalités variées, bariolées, mélange d'improvisation et de règles préétablies. À la différence de nos rites si proprement rangés, si dignement contenus, les rites des sociétés traditionnelles ne faisaient pas qu'accueillir cette violence intrinsèque, ils en faisaient une gerbe d'actes qu'ils savaient exprimer et canaliser par une mise en scène : il ne s'agit pas de fabrication de faux, mais de placer le groupe dans des conditions telles que cette violence puisse être agie, dite, sans qu'elle affole pour autant. Tout rite fait agir, parce que c'est l'action qui permet de ne pas mourir, soi, en face du vertige de la mort (1998 : 5).

Ce qui se dégage de l'œuvre de Beaulieu ne s'apparente donc pas au prototype de l'incorporation

cannibalique dans son versant mélancolique, où manger le corps de la mère révélerait un refus du deuil en relation avec la mort première de la mère, comme s'il s'agissait de se nourrir de l'objet perdu plutôt que d'en accepter la perte. C'est dans cette perspective que Nicolas Abraham et Maria Torok interprètent le fantasme d'incorporation :

Le fantasme d'incorporation prétend réaliser cela de façon magique, en accomplissant au propre ce qui n'a de sens qu'au figuré. C'est pour ne pas « avaler » la perte, qu'on imagine d'avalier, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet. [...] Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est refuser le deuil et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre, bref, c'est refuser son introjection (1972 : 112).

La distinction entre l'incorporation et l'introjection permet de penser ce qui s'élabore dans l'œuvre de Beaulieu. Si, toujours selon les mêmes auteurs, « introjecter un désir, une douleur, une situation, c'est les faire passer par le langage » (1972 : 113), c'est dire que le fantasme d'incorporation, lorsqu'il est passé à l'écriture, s'inscrit dans un processus d'introjection par lequel ce qu'il s'agit de tenter de symboliser, c'est la mort de la mère, avec tout ce qu'elle comporte d'irreprésentable – comme l'illustre d'ailleurs le côté effroyable de certaines

descriptions – peut-être précisément en raison de son rapport avec l'origine, la mère incarnant le lieu d'où l'on vient mais aussi celui qui nous reprend, nous absorbe, accomplissant le passage de la vie à la mort.

À partir de là, il est possible de dégager différents registres où s'opère le processus de dévoration. Ainsi, la mère mangée par la mort correspond à la mère réelle, celle qui appartient au registre de la chair et qui se présente comme un « morceau de corps », pour reprendre l'expression de Nicole Stryckman (1985 : 24-25). La mère avalée dans le fantasme d'incorporation renvoie, elle, à la mère imaginaire, soit celle qu'il est impératif de tuer « pour présider soi-même à sa propre naissance » (Schneider, 1985 : 94-95), pour sortir de l'état de non-séparation qui caractérise l'inceste mère-fils. Plus encore, dans ce repas sacrificiel, manger la mère, c'est aussi manger les mots de la mère, signifiant ainsi la présence d'une mère symbolique qui désigne la parole de la mère marquant déjà pour l'enfant l'entrée dans le langage. En effet, l'acte de boire, de téter, de mordre le sein de la mère est toujours accompagné d'une parole, comme en témoigne d'ailleurs la chanson de la Jeanne-D'Arc (« Oh oh gros bébé bleu dans les bras de sa moman [...] » (RQ : 71)) et les mots qu'elle prononce pour Barthélémy : « (Viens-t'en, mon beau Lémy. Viens voir moman. A va donner du beau lailait à son Lémy) » (RQ : 34). Gérard Haddad souligne d'ailleurs cette particularité de la relation

archaïque à la mère qui comporte déjà un certain ancrage dans le symbolique :

Le sur-moi ou conscience morale se manifeste au sujet par des commandements, des paroles, bref sur un mode langagier. Si par ailleurs on pose dans l'oralité son origine, par quelle étrange transmutation, alchimie, l'objet alimentaire devient-il ordre, impératif? Ce nouveau paradoxe n'a pas échappé à ce lecteur hors pair de Freud que fut Lacan, qui en arriva au postulat suivant : dans la formation du sur-moi, le sujet avale des paroles (1984 : 49).

Cependant, le corps-à-corps avec la mère n'est pas sans comporter son versant mortifère et les textes de Beaulieu montrent aussi l'horreur qui advient lorsque le sujet dévorant apparaît alors en position de dévoré : « Ah, ah, ah ! fit Barthélémy avant de disparaître complètement dans la gueule de l'hippopotame où il rêva un dernier rêve obscur, celui-là même qui l'obligerait à tuer une fois pour toutes sa Jeanne-D'Arc » (RQ : 124), « Je suis un gros insecte de mort collé sur ma femelle et elle se prépare à me dévorer. J'entends déjà le craquement de la chair sèche entre ses mandibules » (OM : 170). De cette manière, l'œuvre de Beaulieu met en scène avec insistance le danger de la mère toute-puissante qui se manifeste aussi à travers la figure de la bouche dévoreuse, qui apparaît par exemple lorsque Abel court pour éviter les « vertes gueules ouvertes pour [l]'avaler » (DQD : 159) ou lorsque Barthélémy se sent « happé et

déchiré en morceaux et broyé dans la gueule si vaste de l'hippopotame » (RQ : 91). Ceci illustre bien l'angoisse que représente le triomphe de la toute-puissance maternelle qui aboutirait inévitablement à une réincorporation reproduisant un état d'inceste¹² avec la mère : « quand viendras-tu enfin me rejoindre ?, quand te résorberas-tu dedans mon ventre, poche immense des œuvres irréalisables qu'engloutit le néant prenant possession du monde ? » (NMH : 191). La mise en scène d'un tel vacillement fait qu'on ne sait plus très bien qui, de la mère ou de l'enfant qui boit ses paroles, dévore et est dévoré, ce qui reproduit la situation de vertige à l'œuvre dans tout sacrifice, qui comporte toujours le risque de basculer dans l'horreur.

Le corps-à-corps impliqué par la position cannibalique se lie à l'inceste et m'amène à considérer l'élaboration de Didier Anzieu pour qui l'acte de manger la mère désigne une posture régressive plutôt que fondatrice, puisqu'il correspond à un matricide et à un inceste réunis : « Plus exactement, se partager le corps de la mère est la forme la plus archaïque de l'inceste, un inceste indistinct d'un

12. Cet inceste est d'ailleurs manifeste dans l'œuvre de Beaulieu où la mère est décrite comme une « mère incestueuse » (NMH : 193), comme une « mère maudite » (NMH : 193) alors qu'ailleurs Berthold fantasme qu'il « était dans une église, il bénissait le cercueil dans lequel dormait son père, il était nu jusqu'à la ceinture et sa mère resplendissait dans le kimono, lui mordillait le sexe » (OM : 167).

matricide et qui s'accomplit à plusieurs » (1972 : 209). Toutefois, si l'œuvre de Beaulieu montre l'horreur à laquelle peut conduire une telle régression, il reste qu'en liant l'ingestion du corps à l'acte d'écriture, le cannibalisme se trouve intégré dans une dimension structurale disant bien que le symbolique est déjà présent dans le rapport au corps de la mère au moment où il est l'objet d'une incorporation. N'est-ce pas d'ailleurs ce qui est illustré par Abel lorsqu'il affirme : « Voyez-vous, [...] il m'est impossible d'écrire si je ne mastique pas » (DQD : 132).

ÉCRIRE, DÉVORER

À travers le fantasme d'incorporation du corps de la mère, c'est le rapport du sujet au langage et à l'écriture qui est évoqué, avec toute la violence qui y est associée, puisque l'écriture s'assimile à un acte de dévoration. Comment ne pas y voir le lien depuis longtemps établi par la psychanalyse entre les processus de pensée et l'incorporation orale ? Rappelons ce que Freud affirme au sujet de la fonction de jugement dans son texte « La négation » :

Elle [la fonction de jugement] doit prononcer qu'une propriété est ou n'est pas à une chose, et elle doit concéder ou contester à une représentation l'existence dans la réalité. Exprimé dans le langage des motions pulsionnelles les plus anciennes, les motions orales : cela je veux le manger ou bien je veux le cracher, et en poussant plus avant le transfert [de sens] : cela je veux

*l'introduire en moi, et cela l'exclure hors de moi.
Le moi-plaisir originel, comme je l'ai exposé
ailleurs, veut s'introjecter tout le bon et jeter hors
de lui tout le mauvais (1985 : 137).*

Cette conception permet d'envisager la pensée et, par extension, l'écriture, selon le mode de la dévoration, ce qui suggère une certaine avidité qui n'est pas sans comporter une part de violence. La scène cannibalique telle que reconstruite à partir des textes de Beaulieu et qui porte, en ce qui concerne les représentations, sur un personnage féminin – en l'occurrence la mère – mérite aussi d'être entendue en relation avec l'écriture, par laquelle la dévoration est resituée sur le plan symbolique. Dans ce contexte, le retour du cannibalisme dans l'écriture s'assimile à la violence de l'inscription de la lettre, qui implique de la part du sujet de l'écriture un acte de déchirure, voire de morsure. C'est donc toute la violence de l'entrée dans le symbolique qui est illustrée chez Beaulieu par l'acte d'incorporation. Plus encore, cette figure du repas sacrificiel correspond à la posture particulière de l'écrivain qui, dans l'univers beaulieusien, se manifeste, comme nous le verrons, sous les traits d'un mangeur de mots, ce qui ouvre aussitôt sur les dimensions de l'intertextualité, de la filiation et de la voracité à l'œuvre dans la transmission.

LA VORACITÉ DE L'ÉCRIVAIN

Considérer l'écrivain comme un pillier de phrases et de mots soulève l'épineuse question du plagiat et de ses frontières toujours fragiles dans la création : « Par expérience, il savait que n'importe quelle phrase faisait alors l'affaire et qu'au lieu de perdre son temps à en imaginer une, il valait mieux la piquer dans l'un des ouvrages qu'il avait pris au hasard dans sa bibliothèque » (DQD : 80). Beaulieu y fait également référence dans un entretien avec Pelletier, où il se définit lui-même comme un plagiaire :

Pour en venir au plagiat, je dirai que j'ai été frappé par une phrase de Faulkner qui disait que l'écrivain est un être profondément amoral, qui devait prendre son bien là où il le trouvait sans se gêner. Je me suis dit : c'est pas bête : le gars qui monte une locomotive ou un tracteur, il se sert de tout ce qui a été fait avant lui et il ne se gêne pas pour incorporer ça à son invention ; pourquoi l'écrivain ne ferait-il pas la même chose ? S'il trouve une phrase ou une idée intéressante ailleurs, pourquoi ne pas l'incorporer à ce qu'il fait, sans plus. Dans Don Quichotte, je me suis bien amusé à le faire. Pour passer d'un chapitre à un autre par exemple, je me servais d'une belle phrase de Virgile – que je lisais à ce moment-là, car je lis toujours beaucoup lorsque j'écris – qui faisait le lien. Maintenant je pense que le plagiat peut être plus subtil (cité dans Pelletier, 1977 : 183).

C'est dire que le plagiat n'est pas entendu ici comme une infamie ou un acte condamnable et devient plutôt, sous cet angle, « un procédé d'écriture », pour reprendre l'expression de Michel Schneider dans son étude sur le plagiat en littérature et en psychanalyse, où il avance que cette notion a été « réhabilitée sous le nom savant d'intertextualité » (1985 : 48).

Plusieurs auteurs se sont attardés déjà à l'étude des manifestations et des motifs de l'intertextualité dans l'œuvre de Beaulieu. Pelletier souligne la présence d'« une pratique intertextuelle intense, expansive, proliférante depuis les origines jusqu'aux textes les plus récents » (1993 : 7). Si tous s'accordent sur l'importance de cette pratique chez cet écrivain, il reste qu'il y a différentes manières de l'envisager. Selon André Lamontagne, l'intertextualité a pour effet de « légitimer le discours littéraire québécois, de l'inscrire dans la littérature universelle » (1993 : 42). Jean-François Chassay amène quant à lui l'idée du « parasite », en ce sens que l'œuvre de Beaulieu « vient sans cesse court-circuiter celle de l'écrivain américain [Melville] » (1993 : 73), ces « bruits » définissant ainsi « une poétique qui prend forme sous les yeux du lecteur » (1993 : 84).

Dans le sillage de Schneider, j'envisage de considérer l'intertextualité dans la perspective d'un processus de destruction et de reconstruction-réappropriation-assimilation, en vue d'intégrer les mots de l'autre à sa propre histoire de façon à

créer une nouvelle fiction. Mais ceci n'est possible qu'à condition que le plagiat soit véritablement sublimé, sinon il devient le symptôme d'une inhibition à écrire et à penser, hautement improductive car le modèle plagié fait alors l'objet d'une trop grande idéalisation. Schneider affirme au sujet des écrivains :

Les forts volent, pillent, détruisent, plagient. L'appropriation de l'objet est sa destruction. Devenir un auteur, c'est donc surmonter l'angoisse d'influence. Chaque auteur est en dette, non du passé de la littérature, mais de la mémoire qu'il en a. Mémoire qui lui est propre, reconstruction subjective plus qu'histoire objective des formes. Autrement dit, le roman familial de l'écrivain livre et réécrit les imitations, les influences, les échos rencontrés, avec ce coin inimitable d'erreur, de fiction et de fausseté qui seul rend une histoire vraie. Il n'existe pas d'ailleurs de plagiat intégral : généralement, des décalages contournent la phrase initiale, l'enrichissent ou l'appauvrissent ; non plus que de citation fidèle : celui qui cite ses sources, si scrupuleux soit-il, si envahi d'un sentiment de culpabilité inconscient lié à un plagiat que le désir peut toujours imposer à la volonté, est inévitablement confronté à la possibilité d'une citation déviée, tronquée, inexacte, où se trahiraient la réécriture ou le pillage (1985 : 320).

Le plagiat serait ainsi l'affaire de toute la littérature, puisque l'écrivain définit sa pensée et son style à partir des mots des autres qu'il répète pour mieux les trahir et les modifier. Plus encore, ce qu'il est

important de noter, c'est la part de destructivité et de violence présente dans ce processus de reconstruction subjective, violence qui se trouve d'une certaine manière masquée avec l'utilisation du concept d'intertextualité.

En effet, cette dernière est, au sujet de l'œuvre de Beaulieu, abordée en termes d'allusions, de citations, d'emprunts, de plagiat¹³, de complicité, d'écho, de complémentarité¹⁴ ou encore en tant qu'elle reprend l'idée postmoderne de « la littérature vue comme répétition », ce qui situe le plagiat dans le registre d'un « travail intertextuel » (Lamontagne, 1993 : 37). Dans d'autres cas, cette violence est tout de même pointée, par exemple lorsque Pelletier parle de l'écrivain comme d'« une sorte de pillard, un prédateur fondant avec voracité sur ses proies, se livrant à une véritable curée, dévorant l'autre et l'annexant à sa propre entreprise placée au-dessus de tout » (1993 : 29). Il en va de même du texte de Jean Morency sur l'« anthropophagie littéraire » de Beaulieu où, à partir de la structure selon laquelle il faut dévorer le colonisateur pour ne pas être dévoré, il situe l'intertextualité et la voracité beaulieusienne dans la perspective de l'affirmation de la littérature québécoise, c'est-à-dire qu'il s'agirait de « favoriser, au Québec, l'avènement simultané du mythe, du pays et d'une littérature véritablement nationale » (1993 :

13. Voir Pelletier (1993 : 7-8).

14. Voir Lamontagne (1993 : 35).

64). Une telle conception se situe au plus près de ce qui traverse les textes de Beaulieu où la violence liée à l'acte de pillage est illustrée par le parallèle établi entre la lecture et la dévoration :

Comme lecteur, je suis aveuglé : tant de beauté, et tant de solitude dans tant de beauté, que j'en oublie où je dois aller, seulement conscient d'être bien en-dessous de ce texte sublime, ne désirant rien d'autre que de le manger, et de le manger éternellement puisque l'espoir désespéré de Melville je le fais mien (MMc : 63).

Beaulieu nous invite donc à nous interroger sur la violence à l'origine de l'acte d'écrire et de penser et, s'il existe certainement dans l'assimilation massive des textes un désir de s'inscrire dans une littérature universelle, il faut aussi voir dans cette posture une particularité du processus de transmission, qui ne va pas sans risque de blessure, d'angoisse, d'emprise.

L'écriture devient alors une « spirale avalante » où l'écrivain court toujours le danger d'être dévoré par les mots qui se rebellent contre lui. Ainsi, Abel craint « d'être kidnappé dans ses mots » (DQD : 136), il a peur de ces « mots fous et élastiques qui apparaissent dans la chambre-bureau pour le torturer et le mortifier » (DQD : 24) et de ces « rapaces-mots [qui] s'étaient jetés sur lui et lui béquetaient la chair » (DQD : 24). Ce retournement de l'œuvre contre son créateur laisse apparaître en arrière-plan une scène de dévoration où, dans ce qui s'apparente à un repas totémique, l'écrivain est dévoré

par son roman : « les mots malsains qui allaient le détruire, le dévorer » (RQ : 114), « Avalé par mes monstres, je me laisse dévorer » (DQD : 140-141),

[a]lors seuls les mots resteraient, tout à la fois mâles et femelles, croissant comme des amibes, voraces, dévorant toutes choses sur leur passage, avalant toutes choses pour les recracher en onomatopées, barbarismes, néologismes [...] (DQD : 201-202).

Ce renversement par lequel l'œuvre s'attaque à l'écrivain révèle l'angoisse d'être dévoré par les mots et pose également que l'écrivain demeure sous l'emprise de son roman, donc dans un état de désaisissement¹⁵ et de vertige devant ce qui apparaîtrait comme la mise en scène de sa propre mort.

Cette angoisse d'être dévoré fait partie de la dynamique du plagiaire et a pour corollaire une impulsion à dévorer, comme le souligne Schneider dans son essai :

La psychologie du plagiaire et celle de l'angoissé du plagiat (actif ou passif) ont le même substrat inconscient : angoisses liées à l'incorporation ou au fait d'être incorporé, envie dévorante des objets et des traits psychiques des autres, idéalisation [...] (1985 : 301).

15. À ce sujet Beaulieu cite Maurice Blanchot qui parle de l'écriture non pas comme une expérience de maîtrise mais plutôt de désaisissement : « Il est toujours nécessaire de rappeler au romancier que ce n'est pas lui qui écrit ses œuvres, mais qu'elle se cherche à travers lui et que, si lucide qu'il désire être, il est livré à une expérience qui le dépasse » (EST : 81).

Ceci est donc à mettre en relation avec la conception de Beaulieu selon laquelle l'écrivain est un pillleur de phrases et de mots : « C'est qu'écrire n'est rien de moins que du pillage et il est important de prendre à l'autre son butin, ne serait-ce que pour se revêtir de ses mots et pour s'armer de leur puissance » (EST : 366). Ce désir vorace se retrouve entre autres dans l'œuvre à travers la figure de l'écrivain qui prend les traits d'un vampire, d'un être « suceur de vie » : « Il faut que tu te reposes. Que restera-t-il de ta vie quand pour l'avoir trop sucée Abel te laissera tomber ? » (DQD : 88), « je voudrais demeurer éternellement ici, à boire comme un vampire la vie sanglante des autres » (NMH : 36), « comme Berthold de qui, comme un vampire, je suçais le sang de sa vie sans savoir de quoi elle était faite » (OM : 207).

Ce côté vampirique apparaît dans le rapport qui unit Beaulieu à Melville, où la proximité est telle qu'il se situe *dans* les mots de l'autre, avec toute la destructivité qu'implique un tel lien, puisque l'autre est d'une certaine manière « tué » pour lui prendre ses images qui deviennent alors sa propriété :

À force de vivre avec l'autre, dans le monde des mots de l'autre, on en oublie sa puissance, on la fait devenir quotidienne, on la désamorce en quelque sorte, on y tue toute la beauté qu'on y avait vue et de laquelle on se nourrissait. Ce qui guette le livre à faire, c'est l'épuisement des images qui vous sont venues de lui, qui se sont

*inscrites en vous à un point tel que vous finissez
par les faire vôtres, sans aucune réciprocité*
(MMA : 11).

Si on remarque chez Beaulieu une véritable fascination envers certains écrivains qu'il n'hésite pas à voler, il reste que cette captation n'est pas pour autant paralysante puisqu'il vise non pas à produire une copie de l'autre pour la signer en son nom, mais plutôt à créer une nouvelle fiction témoignant de sa rencontre avec l'écrit qui l'a bouleversé. Écrire sur l'autre devient une manière de se retrouver soi-même, signifiant ainsi qu'on lit toujours à partir de soi, de son histoire et que tout lecteur ne peut que ressortir transformé et remanié par sa lecture :

*Je ne sais donc pas encore ce que je vais trouver
à la fin, peut-être moi-même, mais un moi-même
différent de ce que je suis, enfin transformé et
armé comme il convient de l'être lorsqu'on veut
écrire la Grande Tribu et tout ce qui pourrait
encore survenir d'elle* (MMA : 24).

Il s'agit donc moins d'écrire *sur* Melville que d'écrire *son* Melville (MMA : 26), un Melville remanié qui devient une autre fiction portant la signature de Beaulieu.

En plus d'illustrer la voracité inhérente au processus de création, cette assimilation massive comporte une visée particulière qui trouve son sens dans l'articulation entre ce mouvement de dévoration et la carence de « père » ou de héros

dans la littérature québécoise : « être québécois, c'est n'avoir ni temps ni espace, c'est vivre dans le creux d'une béance historique » (EST : 463), « on dit que notre littérature n'a pas encore de héros » (EST : 253). Si Beaulieu écrit sur et se réapproprie les œuvres de Melville, mais aussi celles de Kerouac, d'Hugo, de Ferron, c'est qu'il cherche par cet acte à s'inventer un père et à s'inscrire dans une filiation symbolique pour, ensuite, s'instituer père à son tour car, comme il le dit lui-même, « pour créer un héros il faut être soi-même héros » (EST : 253). Schneider distingue fort justement la citation et le plagiat, situant la première dans la reconnaissance de la dette et du système symbolique et le second dans une violence archaïque pré-œdipienne relevant d'un corps-à-corps avec la mère. Chez Beaulieu, les extraits pillés, empruntés ou falsifiés s'intègrent à son propre texte de telle sorte qu'on ne sait plus très bien de qui les mots sont la propriété. Mais peut-on vraiment parler de propriété lorsqu'il est question de mots ? La singularité d'un écrivain se lirait plutôt dans l'art de l'agencement, du style et de la forme qui font sa véritable signature. Il y a, dans la voracité beaulieusienne – malgré et à travers la violence qui la sous-tend –, un désir d'ériger un monument en l'honneur des écrivains qui l'ont marqué et influencé pour ainsi parer à la carence de père, et aussi un désir, par le fait même, de s'inscrire dans une filiation symbolique, donc dans une histoire en vue de contribuer à la transmission d'un

héritage littéraire qui, dans l'œuvre de Beaulieu, apparaît sous la forme du projet d'écriture de *La grande tribu*.

LE LECTEUR, UN PORC MANGEUR DE MOTS

Si la violence de la transmission se donne à lire dans la posture d'écriture de Beaulieu, elle renvoie aussi le lecteur à s'interroger sur sa propre place d'interprétant, d'où il ne peut que reconnaître que la transmission du livre prend la forme d'un acte de dévoration. Il est important de souligner que le désir de lire et d'interpréter peut être motivé par une grande avidité de savoir, par une passion épistémophilique qui recèle une part de violence, et ce n'est qu'en se dégageant de cette position d'avidité que le lecteur peut être en mesure d'entendre l'autre en respectant la singularité de sa parole. Toute entreprise d'écriture s'élabore dans l'horizon d'un appel à être entendu, d'où l'importance du lecteur qui contribue à donner vie à l'œuvre. Encore faut-il qu'il accepte de venir là où l'écrivain le convie, ce qui implique parfois, comme c'est le cas ici, d'entrer dans un univers hautement déstabilisant qui vient interroger et bousculer nos points de repère. Il y a chez Beaulieu un cri, un appel à être entendu :

Jamais personne ne lui avait parlé de ce qu'il avait cru essentiel dans ses livres, ces quelques mots, ces quelques phrases, ces quelques paragraphes et ces quelques chapitres où il s'était vrai-

ment mis à nu et dans lesquels n'importe quel clinicien lecteur aurait pu deviner ce qui ne pouvait que lui arriver aujourd'hui [...] (DQD : 22).

L'écrivain peut toujours reprocher au lecteur de ne pas s'attarder à l'essentiel, mais ce qui est essentiel pour l'un, l'est-il nécessairement pour l'autre ? Il me semble que le lecteur peut difficilement passer à côté de l'essentiel lorsqu'il s'autorise à faire part de ce que j'ai appelé ailleurs sa « rencontre avec l'œuvre » dans la perspective d'un questionnement, d'une ouverture plutôt que d'une maîtrise de l'objet qui viserait à faire taire ce qui, en lui, dérange.

L'acte de lire ne va pas sans une certaine « violence du discours théorique », pour reprendre l'expression de Piera Aulagnier (1975 : 33-34), violence imposée à l'objet dont il s'agit de rendre compte. Le lecteur se doit ainsi d'admettre que « la concordance exhaustive entre le discours analytique et l'objet psyché est une illusion à laquelle il faut renoncer » (Aulagnier, 1975 : 33-34), et ce n'est qu'à partir de là qu'il acquiert une certaine liberté lui permettant d'entendre autrement et au plus près de la voix qui émane du texte.

La voracité qui sous-tend le désir de savoir indique bien que le critique-lecteur n'échappe pas au danger de se laisser prendre dans les mécanismes d'appropriation et d'assimilation. Beaulieu met en jeu ce risque en représentant l'avidité à l'excès, sous la forme d'un lecteur vorace et sans scrupules. L'acte de lecture, tel qu'il se reconstruit à partir de l'œuvre de Beaulieu, se présente sous

l'angle d'un repas totémique situé dans le registre de la cochonnerie et donnant à voir un roman qui ne serait « pas mangeable » et ne pouvant que provoquer l'« irrépressible écœurement » (OM : 245) du lecteur, ce dernier étant tantôt associé à des « pourceaux-lecteurs¹⁶ », et tantôt à un porc mangeur de mots, « vautre dans une litière de livres qu'il dévorait saffrement¹⁷ ». Cette figure du cochon-lecteur apparaît ailleurs, où cette fois c'est l'*Ulysse* de Joyce qui est dévoré, ce qui donne lieu à une scène de violence et de mutilation :

Le cochon ne dit mot, se mit à fouiner dans les étagères. Son groin était fort mobile, s'allongeait et se rapetissait à volonté. Seuls les yeux ne changeaient pas... des yeux de poisson mort ! [...] Le cochon avait sauté sur Steven, ouvert la gueule et avalé l'Ulysse de Joyce. Tisse tisseur de vent. Steven était furieux, il tenait le cochon par ses oreilles et lui donnait de grands coups de tête. [...] Le cochon se laissait tordre les oreilles, semblait même y prendre goût, tirebouchonnant de la queue et montrant avec grâce son sexe humide. « Attrape, Steven ! » dit Abel en lui lançant

16. « L'homme qui écrit ne s'écrit que dans une morale. C'est-à-dire quelques perles jetées aux pourceaux-lecteurs, c'est-à-dire une attitude, c'est-à-dire une conscience, c'est-à-dire un théorème peut-être » (EST : 193).

17. « Je rêvais qu'en poussant la porte de son bureau, je voyais non plus le Premier ministre mais ce porc vautre dans une litière de livres qu'il dévorait saffrement. Je rêvais que j'étais assis derrière le lourd pupitre du Premier ministre, moi-même métamorphosé en Circé pour regarder et entendre le porc manger des mots » (Beaulieu, 1976 : 192).

un marteau. Et Steven se mit à fesser sur la tête du cochon, délaissant les oreilles pour les yeux. Les morceaux de peau et d'os revolaient, le cochon avait tout un côté de la face mutilé, Steven n'était plus qu'une tache sanglante sous lui. Et le cochon pissait, pissait. Abel se boucha les oreilles avec ses doigts (DQD : 34).

La représentation d'une telle charge destructrice adressée au cochon avaleur de mots se présente comme une invitation à penser la violence qui se trame dans le travail de lecture et d'interprétation. Beaulieu propose donc à sa manière une éthique de la lecture qui commande de ne pas procéder à une incorporation sauvage du texte qui relèverait du pillage, mais bien plutôt de rendre compte du trajet que l'œuvre a parcouru en nous et de la manière dont elle est venue nous interroger, ce qui veut aussi dire de ne pas interpréter en lieu et place du texte, mais à partir du texte. Ceci n'est pas sans faire écho à ce qu'avance Michel de M'Uzan dans *La bouche de l'inconscient*, où il fait allusion à la règle dite « de superficialité » dans la cure analytique, selon laquelle il importe de « ne dire au patient que ce qu'il est presque capable d'énoncer lui-même » (1994 : 74). Cette règle s'applique aussi bien à la lecture, en ce sens que le lecteur ne doit faire dire au texte que ce qu'il théorise lui-même. De la même façon que l'analyste est « la bouche de l'inconscient », le lecteur serait la bouche du texte, il servirait en quelque sorte de porte-voix.

À travers la figure du lecteur mangeur de mots s'ouvre donc un questionnement sur le désir de savoir, à la base de tout travail de recherche. Je tiens à poursuivre avec la réflexion d'Aulagnier à ce sujet, qui indique bien que la quête est infinie et que c'est précisément ce manque qui soutient le désir d'interpréter :

[...] l'accès au savoir présuppose [...] qu'il n'y aura jamais de point dernier venant arrêter la quête. C'est pourquoi l'on peut dire que le savoir, fût-il le plus sublimé, est ce qui permet au sujet d'accepter l'inacceptable de la castration, en plaçant l'enjeu de son savoir en ce point précis où transgression et assomption engagent une partie jamais close. Transgression parce qu'il pourra réaliser cette visée du désir, qui est de ne rencontrer aucune frontière à son champ d'action ; quoi qu'il sache et quel que soit l'infini de son désir de connaître, il ne manquera jamais d'objet à interroger ni d'un dernier voile à soulever. Le manque à savoir est ce qui ne manquera jamais à son désir (1991 : 156-157).

Selon la mise en scène beaulieusienne, la transmission du livre prend la forme d'une dévoration infinie par laquelle ce qui est visé, c'est que le livre soit mangé éternellement, signifiant ainsi que l'œuvre, toujours manquante et incomplète, ne peut combler l'appétit du lecteur. Ce manque est justement à l'origine du désir de lire, de telle sorte qu'il y a lieu de voir dans cette figure de la gloutonnerie du lecteur une posture particulière du sujet de l'écriture à travers laquelle se dessine le *désir que*

soit désirée l'incomplétude du livre. La transmission de l'œuvre serait chez Beaulieu désirée sous le mode de la perpétuation de son inachèvement, ce qui implique de la part du lecteur la nécessité de rester dans un état de désaisissement.

Penser la lecture dans l'horizon d'un sacrifice se déroulant selon le mode d'un repas totémique est une manière d'offrir une scène pour interpréter la violence à l'origine de l'acte de lecture et qui est rarement prise en compte. L'œuvre de Beaulieu suggère une interrogation sur la violence de l'acte d'écriture et de lecture, et aussi sur la violence de la mort, de la naissance et du rapport à l'autre. Le sacrifice, qui s'élabore à travers différents scénarios, se présente dans ce contexte comme un outil d'interprétation de cette violence. Par l'acte d'élaboration d'une scène sacrificielle, l'écrivain assume le risque de *penser la mort* dont on sait que dans la société moderne on a plutôt tendance à vouloir l'ignorer, l'éloigner, voire la neutraliser, ce qui aboutit au « fantasme *de tuer la mort* » (Des Aulniers, 1997 : 16), fantasme tenant son origine dans un désir d'immortalité. Ce fantasme n'est pas sans receler en arrière-plan une grande violence qui se soutient d'une peur de l'inconnu, de l'étranger, de tout ce qui est autre alors que Beaulieu adopte plutôt une autre posture qui est celle du *désir d'inconnu* qui est désir de penser la mort. Cette posture peut aussi bien être celle du lecteur. C'est en quoi il ressort de ma rencontre avec les textes de Beaulieu une invitation à désirer l'inconnu, à

aller à la rencontre de la part d'inconnu présente dans toute œuvre.

À la lumière de cette lecture, il me semble qu'écrire sur une œuvre, ce peut être tenter de rendre compte de ce qui est advenu de la dévoration du livre, autrement dit faire résonner ce qui, de l'œuvre, a été entendu. Ceci ne va pas sans prendre en compte les différentes positions possibles faisant que le livre, l'écrivain et le lecteur peuvent autant occuper la place de dévorant que de dévoré. Aussi, ne dois-je pas m'étonner de me retrouver dans cette position de lectrice vorace, n'hésitant pas à mon tour à piller l'œuvre de Beaulieu pour construire une théorie de la transmission selon le modèle de la dévoration... Répondant ainsi à mon désir d'interpréter mobilisé par cette rencontre troublante avec l'univers beaulieusien, j'espère avoir contribué, par ce texte, à redonner une voix et une histoire à la violence qui s'y trame, souvent constatée et décriée, mais plus rarement interprétée dans ses fondements.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAHAM, Nicolas, et Maria TOROK (1972), « Introjecter – incorporer. Deuil ou mélancolie », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, « Destins du cannibalisme », n° 6 (automne), p. 111-122.
- ANZIEU, Didier (1972), « La fantasmagorie orale dans le groupe », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, « Destins du cannibalisme », n° 6 (automne), p. 203-216.
- AULAGNIER, Piera (1975), *La violence de l'interprétation*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Le fil rouge ».)
- AULAGNIER, Piera (1991), *Un interprète en quête de sens*, Paris, Payot.
- BARIL, Geneviève (2000), « L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture », *Voix et images*, vol. XXVI, n° 1 (automne), p. 40-59.
- BATAILLE, Georges (1987), *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges (1988), *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Gallimard.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1960), *La nuitte de Malcomm Hudd*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1972] 1995), *Un rêve québécois*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1973] 1995), *Oh Miami Miami Miami*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 1988), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Stanké. (Coll. « 10/10 ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur.

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978a), *Monsieur Melville*, t. I : *Dans les aveilles de Moby Dick*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978b), *Monsieur Melville*, t. II : *Lorsque souffle Moby Dick*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978c), *Monsieur Melville*, t. III : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- BESSETTE, Gérard (1975), « Oh Miami Miami Miami et la thématique beaulieusienne », *Voix et images du pays*, vol. IX, p. 181-199.
- CAILLÉ, Alain (1995), « Présentation », *La Revue du M.A.U.S.S. semestrielle*, « À quoi bon se sacrifier. Sacrifice, don et intérêt », n° 5, p. 4-6.
- CHASSAY, Jean-François (1993), « L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville) », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 69-85.
- COLLECTIF (1995), *La Revue du M.A.U.S.S. semestrielle*, « À quoi bon se sacrifier. Sacrifice, don et intérêt », n° 5.
- DES AULNIERS, Luce (1997), « Chant d'une différenciation tronquée », *Trans*, n° 8, p. 161-182.
- DES AULNIERS, Luce (1998), « Rites d'aujourd'hui et de toujours », *Frontières*, vol. 10, n° 2 (hiver), p. 3-6.
- ENRIQUEZ, Eugène (1983), *De la borde à l'État. Essai de psychanalyse du lien social*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund ([1927] 1995), *L'avenir d'une illusion*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadrige ».)
- FREUD, Sigmund (1954), *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France.

- FREUD, Sigmund (1985), *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France.
- FROTÉ, Patrick (1998), *Cent ans après*, entretien avec Michel de M'Uzan, Paris, Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)
- GREEN, André (1990), *La folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)
- GREEN, André (1991), « Transfert et contre-transfert dans la psychanalyse hors cure », *Psychanalyse à l'Université*, tome 16, n° 64 (novembre), p. 3-28.
- GREEN, André (1992), *La déliaison*, Paris, Les Belles Lettres. (Coll. « Pluriel ».)
- HADDAD, Gérard (1984), *Manger le Livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset. (Coll. « Figures ».)
- HENTSCH, Thierry (1997), « D'une violence apocalyptique dans la raison moderne », *Filigrane*, vol. 6, n° 1, p. 111-120.
- HUBERT, Henri, et Marcel MAUSS (1968), « Essai sur la nature et la fonction du sacrifice », dans Marcel MAUSS, *Œuvres*, t. I, Paris, Minuit, p. 193-354.
- LAMONTAGNE, André (1993), « Entre le récit de fondation et le récit de l'autre : l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche* », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 32-42.
- MORENCY, Jean (1993), « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 54-68.
- M'UZAN, Michel de (1994), *La bouche de l'inconscient*, Paris, Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)

- PAQUIN, Julie (2000), « Fictions du sacrifice (Aquin, Beaulieu, Gauvreau) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PELLETIER, Jacques (1977), « Victor-Lévy Beaulieu écrivain professionnel », *Voix et images*, vol. III, n° 2 (décembre), p. 177-200.
- PELLETIER, Jacques (1993), « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 7-31.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- POULIN, Gabrielle (1977), « La conscience incertaine d'un "pays incertain" », *Relations*, n° 377 (décembre), p. 341-343.
- SAINT-MARTIN, Lori (1984), « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin et Beaulieu », *Voix et images*, vol. X, n° 1 (automne), p. 107-117.
- SCHNEIDER, Michel (1985), *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)
- SCHNEIDER, Monique (1985), *Père, ne vois-tu pas ?*, Paris, Denoël.
- STRYCKMAN, Nicole (1985), « La mère, corps-mort de l'Autre-réel », *Le Bulletin de l'Association freudienne en Belgique*, n° 5, p. 23-38.

Geneviève Baril

Université du Québec à Montréal

ABEL BEAUCHEMIN, MESSIE,
SUPPLICIÉ ET CHEVALIER
DE L'ÉCRITURE APOCALYPTIQUE

Ceci est un recueil de songes offert
à des restes de ruines.

Pascal QUIGNARD

Désormais, que pourra-t-il exister
si ce n'est une formidable chute du
soleil ?

Victor-Lévy BEAULIEU

Alors qu'il est transporté en ambulance au cours d'une nuit d'épouvante qui le recouvre de sa ténèbre, apparemment en transit vers sa mort imminente, Abel Beauchemin, romancier fictif et narrateur du *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu, fait un songe étrange. Rêvant qu'il assiste aux obsèques de son grand-père, Abel se penche sur le cercueil pour mieux comprendre ce que l'aïeul lui dit dans le silence de sa mort : « Qu'y avait-il à comprendre ? "Grand-père Toine,

disait-il. Mais que viennent faire les blancs chevaux de l'Apocalypse là-dedans ?" » (1974 : 31¹). En effet, que comprendre de cette allusion onirique, venue de la bouche scellée du macchabée, à ces bêtes de l'Apocalypse johannique qui surgissent d'une parole outrepassée et qui, dans l'au-delà d'une nuit d'encre et de détresse, absorbe et captive le romancier en le disposant à l'énigme ? Ce questionnement – qui n'est certes pas fortuit à ce moment puisqu'il noue à la parole muette du trépassé une figure archétypale de l'Apocalypse – met dès lors en cause un imaginaire morbide de la fin qui prend forme de legs, de tradition, de mystère, de cauchemar, de cadavre et de sentence.

Cette question pratiquement divinatoire entraîne surtout Abel – et le lecteur à sa suite – dans les circonvolutions d'un texte labile, halluciné, sacrifié au fantasme de sa fin, un texte en suspens(e) qui justement prend acte et note de cette crise (du langage et du sens) qui déconstruit et menace (de mort) l'écriture et l'existence d'Abel. L'interrogation du romancier se présente en fait comme une amorce au déchiffrement, comme un accès (non moins) sibyllin à l'encodage distordu de ce roman dévasté qui, tant bien que mal, se survit à lui-même pour faire œuvre de son Apoca-

1. Toutes les citations extraites de ce roman seront tirées de l'édition de L'Aurore. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention DQD suivie du numéro de la page.

lypse. Entropique, l'organisation textuelle et narrative du roman est d'ailleurs tramée ou préméditée de façon à modeler et à moduler, dans l'énonciation, un imaginaire de la fin qui pivote autour de ce centre absent qu'est la mort² donnée à raconter. Roman spiralé donc qui se fait retour, torsadant le fil de son récit, sans jamais le rompre vraiment. Passage à risque « à l'extrême limite du réel et du rêve » (DQD : 57), l'énonciation advient d'un entre-deux, de cet espace fantasmatique où tout est probable mais rien ne se confirme, toujours en révocation de ce qui s'affirme et en diffraction de ce qui cherche à s'arguer.

Mais que viennent faire les blancs chevaux de l'Apocalypse ? Psychopompes allégoriques, ils ramènent à l'esprit une tradition archaïque, reconduite à la mémoire d'Abel et du lecteur par la rêverie d'une voix ancestrale, indicielle, qui redonne souffle à une littérature apocalyptique ayant vraisemblablement servi de canevas à la contexture du texte. Bien sûr, on peut déjà entrevoir les correspondances entre le désastre existentiel et créatif d'Abel et le vacillement apocalyptique qui déstructure le récit, tout comme on peut percevoir, dans le style énigmatique et imagé du roman, la ruse cryptique propre à la révélation mystique. Sans prétendre à une adéquation systématique entre le roman analysé et le mytheme apocalyptique,

2. Point d'orgue et de fuite, la mort ponctue, scande et catastrophe l'écriture d'Abel.

il faut néanmoins soupçonner Beaulieu de s'être inspiré du style apocalyptique et de ses aboutissants eschatologiques pour (contre-)faire un récit hanté par ce genre littéraire atypique (souvent apocryphe) et mystifiant. De cette littérature apocalyptique qui consigne les paroles adressées par Dieu à un voyant pour lui révéler des secrets qui touchent aux mystères célestes, aux énigmes des origines et surtout aux perspectives eschatologiques, Beaulieu sécularise, conserve et rejoue l'illumination d'un témoin, romancier cette fois, qui dévoile sa détresse devant le désastre de la fin (fin de son monde, de sa vie et de son écriture) en donnant voix à la rature critique de son histoire.

Il devient alors intéressant de repérer, dans la confusion des télescopes sémantiques propre à Beaulieu, ce qui de l'apocalyptique comme genre, imagerie, mythe et fantasmagorie resurgit, souvent transfiguré, dans le récit d'Abel et, conjointement, d'observer dans quelle mesure le procès de l'énonciation ou le projet d'écriture du romancier s'avère compromis, contaminé, littéralement mis en péril par cette expérience apocalyptique. Mis à l'épreuve de sa fin, le roman s'inspire en fait du livre dernier de la Bible comme d'un *pré*-texte diégétique moteur, l'apocalyptique (comme genre et influence) devenant la seule modalité littéraire propice ou propre à véhiculer un message catastrophique transmuté en réflexion – non plus théologique, mais plutôt littéraire – sur l'avènement problématique (voire impossible ou même impensable) de

l'Œuvre magistrale. Cette écriture du *sinistre* – qui se libelle sous peine ou sous menace de mort – engendre donc une histoire tragique qui, dès son amorce, découvre et révèle l'imminence d'une fin qui coïncide dès lors avec un commencement.

*
* * *

« Et puis, il comprit qu'il allait mourir. Cette pensée lui vint au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherchait ses mots et n'était pas satisfait de ceux qu'il trouvait [...] » (DQD : 13). Cette sentence initiale (cette première phrase qui coïncide avec la certitude soudaine de sa fin) semble sceller d'entrée de jeu le destin d'Abel et de sa production littéraire, suspendant le temps en ouvrant l'intervalle d'où s'écrit et s'initie la crise (du langage). D'une nuit à l'autre, qui est peut-être toujours la même, son drame se déroule dans l'espace-temps d'une journée tout à la fois contractée et infiniment distendue, dans l'instantanéité d'une commotion qui le frappe d'interdit et le laisse pour mort. En soi, la pensée de sa finitude suffirait donc à provoquer l'arrêt (de mort), comme si toute cause (toute glose) était dès lors perdue et que l'Œuvre s'avérait ou s'avouait, en dernier lieu ou en dernière heure, nulle et non avenue. Or, ce moment de radicale impasse (qui rend apparemment l'écriture caduque) est pourtant narré à l'imparfait, dans cet imperfectibilité du temps verbal qui annonce la suite ou la poursuite du roman qui, bien sûr, débute :

« Alors Abel se laissait tomber dans sa chaise et se mettait à hoqueter : désormais, il n'allait plus pouvoir rien faire ; quelque chose en lui [...] » (DQD : 13). Ce *quelque chose* dont on ne saura plus rien puisque la proposition est interrompue, inachevée, semble témoigner de l'immanence de la mort qui dispute avec les mots, véritables démons intérieurs d'Abel, une place de choix dans ses obsessions d'écrivain :

([...] *lui, Abel Beauchemin, venait de comprendre que jamais plus il ne pourrait écrire de romans*). Pourtant, les mots n'arrêtaient plus de se bousculer en lui ; ils venaient de partout, de la plante de ses pieds, du bout de ses ongles, du lobe de ses oreilles et des poils de son pubis (DQD : 13).

À la fois persuadé de la défaite (ou de la défection) de son écriture et ranimé par des mots qui s'agitent pourtant encore en lui, tout comme il est convaincu de l'imminence de sa mort et ravivé par l'effroi d'une telle idée, Abel s'engage donc dans un épisode de léthargie littéraire, mais aussi d'intense activité sémiotique, cognitive et hallucinatoire, qui combine deux temps limites et deux expériences périlleuses (l'écriture et la mort) dans une phase transitoire, critique, dont le franchissement semble crucial.

Dans une version éberluée du genre apocalyptique, Abel témoigne donc de cette frontière cataclysmique où il transite, alors qu'il ne se passe apparemment plus rien, sinon l'impression d'un écueil cataleptique, sinon qu'il est « en train de

mourir » (DQD : 121) et qu'il n'y a personne d'autre que lui-même pour écrire sa mort, obligé à cet acte péremptoire qu'il doit poursuivre parce qu'il ne veut pas voir sa vie lui « filer tout à fait entre les doigts de [s]a main » (DQD : 95). Il apparaît toutefois impossible à Abel de rendre compte de cette mort (immédiate, limitrophe, mais inracontable) qui se révèle à lui dans une « image innombrable » (DQD : 150), c'est-à-dire en d'infinis simulacres qui singent cette agonie fantasmée d'où s'originent l'écriture du deuil et l'imaginaire de la fin : « [C]'est par mon cerveau que je brûle et que je m'en vais bien loin au centre de ma mort multiple, toujours faussée et jamais atteinte [...]. Rien jamais de définitif. Assis entre deux chaises » (DQD : 113). Il est aussi coïncé entre deux manières de se dire, à cheval entre le *je* et le *il*, selon que la mort creuse la distance ou maintienne au plus proche de sa subjectivité cet homme qui se regarde mourir, dédoublé – infiniment diffracté et différé – par l'expérience spéculaire (et spéculative) de sa fin. Le si pauvre Abel est pris « dans un réseau de doubles formant des relais narratifs » (Bouchard, 1997 : 19), transmigrant d'une figure à l'autre, n'existant que comme doublure de ses *alter ego*, de ses pairs et de ses pères, dans le revers de l'altérité, se réjouissant néanmoins, en dernier lieu, d'être au milieu de ces « pauvres nous tous ! » (DQD : 278) qui le confirment comme centre de gravité, c'est-à-dire comme point de chute et de convergence des identités, des filiations et des transfigurations.

Abel qui, parce que le temps se contracte en cet épisode transitoire où le passé, le présent et le futur se résorbent dans un même point de suspension, prétendra : « Je suis tout à la fois mon père Charles, le grand-père Toine, le patriarche Thadée, les ancêtres Maxime et Moïse, et tant d'autres encore qui ne vivent que pour mourir au travers de moi » (DQD : 238). Abel encore qui croit, au moment fatidique de la crise, que la mort n'est peut-être qu'une mise en abyme et qu'il devient alors, comme Satan Belhumeur, Malcomm Hudd et Joseph-David-Barthélémy Dupuis, un de ses personnages de roman. Abel qui, en définitive, s'y perd et s'y confond, « véritable décalcomanias reproduisant tout mais n'étant jamais ! » (DQD : 95).

En fait, Abel paraît littéralement condamné à la duplicité, ne serait-ce que comme double fictif ou *alter ego* de Beaulieu. En outre, il est celui qui redonne corps, pour mieux en rejouer ou en simuler le supplice, aux fils sacrifiés de la tradition judéo-chrétienne. Prédestiné par la symbolique patronymique (et par le mytheme vétérotestamentaire qui surdétermine son prénom) à mourir dès la genèse (de son histoire), Abel croira subir, en début de récit, le sort ou le châtement de l'homme *initialement tué*, se croyant mort avant même d'avoir pu livrer parole (comme cet Abel occis et réduit au silence par son frère Caïn parce qu'élu de Dieu et victime de la préférence). Au fil de ses 33 chapitres d'agonie, Abel apparaît aussi et surtout comme un Christ catholique mis au supplice de sa parole.

Célébrant et martyr du monde romanesque, Abel espère d'ailleurs, une fois « [f]ini, brûlé, carbonisé, [...] qu'on colle, qu'on cloue [s]es cendres sur la croix de [s]a défaite » (DQD : 149-150) pour que se réinvente ou se rejoue, sur un plan littéraire, une nouvelle *crucifiction*. Messie à venir, ou à revenir, il est celui par qui – du moins le croit-il – la fin advient. Or, s'il croit ainsi détenir le sort de ses personnages entre ses mains (d'écrivain), il se fera damer le pion par Jos, son frère, grand Maître de la secte secrète des Porteurs d'eau et chevalier de l'Apocalypse qui usurpe par son droit d'aînesse la fonction messianique d'Abel en prenant la gouverne de son projet romanesque :

Et c'est pourquoi j'ai dû écraser mon frère Abel dont l'entreprise ne pouvait faire de nous tous que des morts, mémorables sans doute, mais seulement des morts [...]. Je dis non aux héros de papier, je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère (DQD : 229).

Messie littéraire trahi par sa création, Abel ressemble à cette statue grotesque de Jésus que lui a offerte son beau-frère Jim et dont il cherche à tout prix à se débarrasser, pour se délester de cette « chose tragique auquel[e] [sic] il manquait un bras [...] » (DQD : 200), pour s'affranchir de cette image tragique et dérisoire d'une (de sa) puissance réduite à la pétrification. C'est en fait l'infirmité (physique) d'Abel (handicapé au bras gauche par la polio-myélite) de même que l'invalidité ou, à tout le moins, la gaucherie de son écriture qui se trouvent

figurées par ce Christ estropié, mortifié, noir de suie (déjà fini, brûlé, carbonisé), dont les grands bras écartés, les clous dans les mains et « [l]es gouttes de sang » (DQD : 200) rendent insupportable la vaine posture du Fils sacrifié.

Tous et un à la fois, dans une consubstantialité qui embrasse tous les fils immolés et les messies possibles, Abel apparaît donc comme un démiurge en souffrance, assujetti à une révélation intolérable, celle de sa probable défaite (littéraire), seul garant du désastre ou de l'écroulement (babélique) de sa création. En fait, Abel s'offre surtout en témoin de la chute pressentie, d'ailleurs déjà livré à cet espace en creux qui l'attire vers sa fin, recueilli dans ce sous-sol du bungalow de Terrebonne comme dans une crypte, « dans la tristesse [de] ce lieu qui ressemble à une bouche inconfortable » (DQD : 186), à la fois habité et habitant de la mort, de la sienne et de celle de son écriture : « Il lui semblait que, depuis sa naissance, il n'avait jamais quitté le souterrain, aux prises de tout temps avec ce roman démentiel qu'il écrivait sans pourtant taper un seul mot sur la vieille Underwood » (DQD : 233). Engouffré dans ce trou peut-être sépulcral qui se conjugue au temps suspendu, au hiatus léthal, pour créer une zone de chute, de rupture et de révulsion, Abel y ressent la syncope apocalyptique dont il se fait le visionnaire et le supplicié tout à la fois. Par le biais d'une doléance testimoniale et romanesque, Abel livre donc l'histoire d'un monde qui s'éteint, mais qui n'a pas

encore fini de se consumer, la pensée de la mort ouvrant plutôt sur l'infini des questionnements téléologiques et le rebours affolant d'un bilan qui rappelle à Abel que « [t]out [a] été gâché depuis les origines » (DQD : 26), que son histoire périlite depuis le début et que la fin, il y a déjà longtemps qu'elle est commencée.

D'ailleurs, comme pour la Jérusalem impure dont l'Apocalypse fait le procès, sa fin est corollaire d'un adultère dont il lui faut s'acquitter :

[C]’était ainsi que tout avait commencé, par cette aventure dont les conséquences [...] avaient été catastrophiques, Judith quittant Abel, s’enfuyant avec Julien à Miami, demandant le divorce et songeant même à se débarrasser de l’enfant qu’il y avait dans son ventre (DQD : 139-140).

À cause de cette faute qu'il commet en trompant Judith, sa dulcinée, avec une de ses copines, la belle et ensorceleuse Johanne (déesse noire qu'Abel idolâtre momentanément), l'infidèle devra chèrement payer pour cette païenne incartade qui engendre la faillite de son couple (Judith ayant tôt fait de lui faire connaître pareil sort en le quittant pour un autre homme dont elle est, au demeurant, enceinte). Le mal qui enfle alors entre Judith et Abel – et que ce dernier cherche à abolir par l'écriture rédemptrice d'un grand roman d'amour – s'incarne en excroissance fœtale qui gonfle le ventre de Judith. Ce fruit étrange des entrailles de la femme, « cette petite chose inoffensive dont [Abel] ne pouvait être le père à cause de cette

poliomyélite qui avait détruit ce qui restait d'avenir en lui » (DQD : 25), donne alors à voir l'ampleur de la disgrâce faite à Abel. Le polichinelle qui grandit dans la matrice de Judith, enfant à naître mais aussi peut-être déjà mort-né ou avorté, est ce héros tant attendu dont la venue ou l'advenue paraît compromise (comme ce Grand Œuvre romanesque qu'Abel voudrait bien engendrer, mais dont la paternité lui est tout autant refusée). L'avènement problématique de cet enfant interdit de naissance, qui eût pu être le véritable Sauveur de son monde en ruine, mais qui en est plutôt le Rédempteur fauché (littéralement tué dans l'œuf), prend constamment le relais métaphorique de la lamentable impuissance d'Abel à mener à terme son projet littéraire. Cet enfantement funeste donne donc lieu à diverses scènes allégoriques où se rejoue toujours la fin prématurée, paroxysmique ou catastrophique d'une œuvre inachevée.

Ainsi, alors qu'il cherche dans un boisé la Mère Castor (c'est-à-dire sa chatte perdue qu'il retrouvera blessée, agonisante, et qu'il mettra à mort pour lui épargner la souffrance d'une « fin du monde » (DQD : 205) horrible et interminable), Abel rêve ou présage la mort de Judith et celle de son enfant mis au monde dans une délivrance mortifère : « [...] Judith restait immobile dans la boîte noire, le visage défait par la souffrance, serrant entre ses jambes la petite chose charbonneuse qui eût pu devenir le seul véritable roman possible [...] » (DQD : 165). Cette scène hallucinée, qui se

verra redoublée par le sacrifice de la Mère Castor puis, à la fin du récit, par l'accouchement catastrophique de la voyageuse, évoque aussi l'horreur symbolique d'un autodafé, « parce qu'il est venu, le jour, le grand, de [la] brûlure ! » (Ap. VI, 17³). L'enfant charbonneux dont Abel « ne savait toujours pas s'il était né ou si plutôt on avait tellement forcé sa venue au monde qu'y arrivant il n'avait été bon qu'à être jeté avec d'autres déchets dans un quelconque incinérateur » (DQD : 196) apparaît donc voué au sacrifice des flammes, noirci, carbonisé, consumé comme le piètre roman qu'Abel n'arrive jamais à terminer et qui s'envolera dans « la fumée de son tourment » (Ap. XIV, 11) : « [Il] froissa les quatre feuilles manuscrites, les mit dans le cendrier sur la pile de livres, ouvrit la boîte d'allumettes. [...] Des mots qui brûlent, ça sent le cochon ébouillanté ! » (DQD : 159).

Dans l'imagerie d'Abel, mort et naissance sont donc problématisées conjointement, dans une dialectique qui crée la tension et la contraction de son écriture en gestation. Le récit s'édicte ainsi du site fantasmé d'un désastre protéiforme, d'où s'engendre une parole inadéquate, presque ineffable, qui cherche néanmoins à survivre à cette mort qui fraye dangereusement avec la création. La mort latente et le désœuvrement littéraire d'Abel procréent donc un imaginaire ou un discours de la fin qui se

3. Les citations bibliques proviennent de la traduction d'André Chouraqui (1989).

résiste à lui-même. Comme pour le genre apocalyptique qui révèle, par delà le drame eschatologique, la genèse d'un nouveau monde surgissant du chaos, l'enjeu procréatif du récit cherche à s'abstraire de la catastrophe (de l'anéantissement, de l'avortement, de l'autodafé, du sacrifice) pour fonder ce qui serait peut-être le récit des origines dans une reconstruction homérique, mais qui ne peut advenir qu'après que la transition critique se soit opérée dans un tohu-bohu délirant.

Faisant œuvre de dévoilement et d'appréhension gnostique, Abel se présente donc comme un témoin d'Apocalypse qui, dans une même contraction et accélération du temps, reçoit l'annonce impromptue de la fin (« Pan pan : qui va là ? Chat. Chat qui ? Chatastrophe » [DQD : 211]), en éprouve le châtimement et demeure dans l'attente d'une possible rédemption, témoin du spectacle cauchemardesque de son monde, au seuil de la mort ou à la veille d'un salut, dans l'interlude intenable du roman à écrire : « Arrête le temps, Gros Jean ! Fais sonner ta trompette argentée ! » (DQD : 206). Durant cette intermission qui fige l'histoire et en active les commotions narratives, Abel, même plongé dans sa ténèbre, demeure vigilant, « comme si son corps [...] n'avait été qu'une antenne multiple captant tous les sons zigzaguant dans l'espace » (DQD : 13), guettant les manifestations immatérielles de « la mort pour la venue de laquelle il avait tant veillé » (DQD : 275), en alerte d'un possible surgissement de l'invisible dans le visible qui

donnerait à voir le mystère de la fin. Sa prescience témoigne alors d'une veille de tous les instants, d'une attention qui se maintient à la limite du sommeil et de l'éveil, de l'imagination et de la réalité, et qui joute dans une même perception critique l'hallucination à la lucidité. Tenant lieu de troublantes épiphanies, ce sont d'ailleurs les rêves et les délires éthyliques d'Abel qui l'avisent du drame fantasmé qui se joue, les songes et les visions donnant à voir, à répétition, cette nativité espérée (celle de l'Enfant-Livre en voie d'être créé) qui, dans une révolusion de l'imaginaire, vire à la catastrophe.



Dans *Don Quichotte de la démanche*, il apparaît que le processus archétypal de transmission apocalyptique⁴ se trouve délibérément perturbé puisqu'Abel est investi du mystère de la fin alors qu'il s'en trouve tout près, trop près en fait, toujours en y étant déjà un peu engagé. Plus qu'à proximité du désastre, il s'y voit projeté, entraîné dans une zone de distorsion qui modifie quelque peu les standards du témoignage apocalyptique⁵.

4. La révélation est toujours médiatisée par le regard que porte, sur la fin, un témoin qui alors la voit, l'introjecte et la *porte* littéralement en lui. La vision est un procédé d'intromission des signes de la fin au même titre que l'incorporation du Livre.

5. Le genre apocalyptique traditionnel propose essentiellement une mise à vue et à nu (il s'agit bien d'un

Ainsi, la vision d'Abel, par laquelle s'opère l'introjection de l'expérience apocalyptique, se trouve parasitée par la nuit qui déjà l'engouffre. La tension scopique propre au dévoilement (cette acuité visuelle qui doit donner à voir la perturbation de l'histoire appelée à se faire autre après le temps de détresse) apparaît court-circuitée par l'actualisation *hic et nunc* de la catastrophe. Plongé dans l'obscurité, n'évoquant plus que le désenchantement de sa ténèbre, Abel se trouve en fait dans l'entre-

découvrement) du message proclamatif de Yahvé. Paradoxalement énigmatique et encodée, cette révélation doit pourtant donner à voir les desseins divins et les fléaux de la fin des temps. La vision est alors intrinsèquement liée à l'Apocalypse ; la transmission d'un mystère contemplé, d'un souffle fait image, ne peut s'actualiser sans médiation scopique. Vigile, veilleur, guetteur, le témoin apocalyptique doit être en parfaite conjoncture avec ce qui lui est donné à voir, car « l'Elohim des souffles des inspirés, envoie son message / pour montrer à ses serviteurs ce qui doit arriver / Voici, je viens vite ! » (Ap. XXII, 6-7). L'arrivée de la fin, le commencement de l'*advenir*, est ce moment fatidique, éclipse, que le témoin doit voir et avec lequel il doit coïncider (au risque de croire à l'effectualisation de sa propre fin) puisqu'il en est le gardien. Or, parce que la révélation lui fait perdre de vue la réalité et qu'elle le rend aveugle à tout ce qui n'est pas déjà assombri par la nuit ou la mort, Abel n'arrive pas à bien voir ou à bien décoder les signes de son Apocalypse littéraire, pâtissant de leur déformation plutôt que d'en comprendre l'information. « Tout ce qu'il voyait était flou, absolument déformé » (DQD : 116), puisque rien de ce qui se donne à voir de sa faillite romanesque n'est de prime abord clair ou intelligible, tout demeurant pour lui opaque et ténébreux.

temps de la spéculation et de l'épreuve, n'arrivant pas à décoder les informations fantasmagoriques qui s'imposent à son regard en brouillant sa vision. Dans le *fading* au noir qui prélude à sa mort fantasmée, il ne lui reste qu'à « voir ses yeux devenir vitreux, [en ne] percev[ant] de la vie que ce qui court vers sa fin » (Beaulieu, 1972 : 234), dans la contamination du réel et de l'altération de la clarté (sémiotique). Il médiatise ainsi une Apocalypse distordue qui se dévoile à l'aveugle :

Tout, peut-être, avait commencé par ces taches qu'il voyait dès que le jour se levait, et qui voyageaient follement dans ses yeux sans qu'il comprît d'où elles venaient et quel sens il fallait leur donner. [...] Muets papillons blancs qui voulaient le déposséder de sa vie, du peu qu'il lui restait. Sans doute avaient-ils tenté le coup avec Joyce qui, pour ne pas les voir, s'était crevé les yeux avec la pointe d'un ciseau (DQD : 48).

Insectes de malheur qui infestent son regard pour le rendre déficient, ces papillons qui virevoltent par flopée devant ses yeux en lui voilant « la bonne vieille grosse face du soleil » (DQD : 47-48) comme pour assombrir ses jours semblent de sinistre augure pour le romancier :

Une autre fois, Abel regarda dehors. Les papillons blancs ne lâchaient pas leur guet devant la fenêtre. Ils s'étaient multipliés de façon presque incroyable, bouchant tout l'espace. De petits serpents noirs leur tenaient compagnie, voyageaient de droite à gauche dans les yeux d'Abel (DQD : 54).

Puisque la révélation en acte se passe dans une constante oblitération du sens donné à voir, il faut se demander ce qu'étaient les papillons blancs et les serpents noirs avant que la transmutation ou la mue symbolique ne les ait transfigurés en hydres apocalyptiques et métaphoriques, en « venants du grand tourment » (Ap. VII, 14) qui présagent, actualisent et hyperbolisent le fléau à découvrir :

Les papillons gris tourbillonnaient [...] en compagnie de serpents noirs qui s'allongeaient à mesure que le soleil prenait de la force. Au plus haut de la journée, les serpents seraient gigantesques. On verrait les longues langues venimeuses sortant des gueules et les petits yeux seraient des narines de dragon jetant des flammes pour le terroriser. (Je m'enroule autour de tes jambes et je monte et je serre toujours davantage et bientôt je t'étranglerai et tes yeux seront comme des ressorts bondissant dans ta face. Non je ne veux pas mourir aveugle.) (DQD : 66).

Ces bêtes monstrueuses qui font tache dans l'œil d'Abel, qui obstruent et persécutent son regard, le trouent de blanc et le rayent de noir, envahissant son espace visuel puis imaginaire, révèlent en fait la (seule) calamité en jeu dans ce récit, celle de l'écriture, celle des mots et des phrases jamais domptés, toujours incongrus, insoumis, inconvenants ou mal venants, dont Abel a perdu la maîtrise :

[Les mots] étaient ou bien trop longs (serpents à lettres pâteuses qui entouraient ses jambes et faisaient monter le sang à sa tête) ou bien trop

creux [...]. Ou bien encore, les mots brillaient trop devant ses yeux, l'éblouissaient, lui donnaient le vertige, se modifiaient en d'apaisantes étoiles noires qui glissaient silencieusement derrière ses paupières closes (DQD : 13).

Ces mots qui papillonnent devant ses yeux ou qui s'y faufilent comme autant de « vlimeux » serpents troublent même le regard qu'il porte sur ce qu'il parvient à écrire : « De quoi était-il question sur toutes ces feuilles remplies de mots petits et serrés qui faisaient une seule tache dans l'œil quand on les regardait trop longtemps ? » (DQD : 85-86). Pour Abel, la masse informe des mots s'abîme et se condense pour former la tache aveugle du langage. Fatras apocalyptique qui laisse entrevoir l'espace de la mort. Grand spectacle de la perte où se révèle le châtement de l'écrivain :

Les mots n'étaient là que pour le tromper, les mots mentaient... Un million de mots déjà et qu'avait-il appris en les écrivant ? Qu'ils étaient des à peu près (ces fœtus conservés dans des bocaux de verre remplis de formol), qu'on ne pouvait leur faire confiance, pas plus qu'à soi, et que plus on en imaginait plus l'effroi grandissait en soi (DQD : 28).

Pour Abel, les mots ne sont que des mensonges éblouissants et clinquants. Que de la verroterie. En somme, que de la poudre aux yeux.

Abel se voit donc révéler le désastre et le leurre du langage par le travers de « mots fantômes qui, vêtus de grands draps blancs, [font] les guignols

sur la page » (DQD : 23), ne donnant corps qu'au spectre de la mort en révélant, du même coup, leur arnaque de représentation. Abel est arrivé là où l'écriture manque et s'élude derrière des mots évanescents, au point critique de la création et de la transmission, alors que l'Œuvre s'évanouit dans le blanc de ses mots et sous le noir de l'encre. « Poussière de mots incolores flottant dans les nues fumées » (DQD : 83), dira-t-il, désormais en attente de raconter ce qui ne vient plus, les mots se liquidant d'eux-mêmes, sa mort toujours narrée à perte demeurant, *in extenso*, une fiction qui épuise sa parole. Et pourtant, même lorsqu'il n'y a plus rien, il lui faut encore le dire avec des mots, « le silence même [n'étant] encore qu'un peu de mots nauséabonds » (DQD : 87). Abel demeure donc pris dans les « [p]ertes blanches de [s]es phrases » (DQD : 87), continuant à noircir des pages et à courir après son inspiration, pris dans le creux des « mots silencieux » (DQD : 61) dont il ne se libère pas, captif de ce « mot obscène et triste » (DQD : 101) dans lequel on dirait qu'il vit, cherchant désespérément à conjurer cette B'Abel dont il porte pratiquement le nom désastreux. Alors qu'Abel « [est] devenu écrivain pour se délivrer de tout le mal qu'il y avait en lui » (DQD : 22), il advient que l'écriture le ramène plutôt au site intolérable de la chute et de la rupture, alors que son corps et son projet littéraire s'écroulent, alors que les mots lui portent atteinte (lui causant sévices et préjudices), alors que le langage, littéralement, l'*infirme*. Écrire, souligne-

t-il, « ce n'[est] que rouvrir une blessure [...] » (DQD : 22), c'est rejouer infiniment la défaillance du langage pour découvrir que les dés sont pipés et que les mots sont invalidants. Si l'écriture d'Abel est initiée par la mort, elle paraît aussi (irrémédiablement) motivée par le mal, la maladie ou le malaise, incommodée ou handicapée par ce qui prend forme de malédiction ou, plus concrètement, de « mal d'yeux » (DQD : 140). Multiples sont les manifestations de ce mal chronique et polysémique qui s'énonce alors au pluriel – *maux* – et se transforme, s'incarne et prend au corps, devenant ces *mots* aliénants transmués en *animaux* persécuteurs. Papillons blancs, « crapottes humides » (DQD : 122), serpents noirs, « fourmis-mots drogués » (DQD : 22) forment la « horde barbare de tous ces mots fous et élastiques [... apparaissant...] pour le torturer et le mortifier » (DQD : 24). Métamorphosés en monstres apocalyptiques, les mots consomment et consomment littéralement l'écrivain alors en proie à ses chimères. Au cours des longues nuits blanches où il pressent la fin, Abel est happé par « ces milliers de mots bâtards qui tourn[oient] dans sa tête comme de vieux vautours enragés [...] » (DQD : 23), vulnérable à ces « rapaces-mots » (DQD : 24) qui se jettent sur lui pour lui becqueter la chair (comme des charognards qui s'acharnent sur leur capture) et qui conduisent l'écrivain dans « l'en-deçà de [sa] mort » (DQD : 150), dans l'infinité de l'agonie.

Ainsi, la révélation dont Abel se fait le témoin (et le martyr) se déroule dans la distorsion et la reconfiguration des archétypes apocalyptiques, les fonctions, les schèmes et les structures caractéristiques du genre étant récupérés, mais transposés et perversis par la relecture profane et délirante qu'en fait Beaulieu qui les reconsidère dans l'optique d'une écriture catastrophique (où alors les mots tiennent lieu de monstres et l'avènement improbable du Livre de parousie). Or, si la connaissance visuelle et virtuelle de la fin devrait habituellement disposer le témoin apocalyptique à l'illumination (à la vision, à la lucidité, à la pénétration et à l'inspiration), il appert que pour Abel, cette révélation s'opère plutôt à son détriment et à l'aveuglette, toujours au regard d'une écriture mortifiante, attentatoire, qui le supplicie et l'invalidé.

En fait, si Abel ne voit que mal ce qui se divulgue de travers et par l'oblique d'une effarante *monstration*, c'est qu'il arrive à peine – et non sans malaises – à intégrer ou à ingérer les images monstrueuses du désastre. L'introjection ou l'absorption demeurent pour lui problématiques puisqu'elles s'opèrent à ses dépens et à son corps défendant. Ainsi, dans ce roman, ce n'est pas tant Abel qui mange le Livre⁶, mais plutôt l'inverse. En réalité, ce

6. Dans *L'Apocalypse* de Jean, la dévoration du Livre permet l'intégration de la Parole divine ainsi transmise et incorporée. Le Livre devient alors consubstantiel au témoin qui le porte puis le colporte (de même manière qu'il *porte* en son regard les images de la fin des temps).

sont les mots-rapaces qui, avides, se nourrissent du corps d'Abel, et ce, même si le romancier tente vainement de dévorer ce Livre qui lui résiste pour arriver à accomplir une parole qui, apparemment, ne fait corps qu'en démantibulant le sien. « [S]'il [lui] devient presque impossible d'écrire [sans] mastique[r] » (DQD : 132), Abel ne parvient pas pour autant à avaler ces mots qui restent au travers de sa gorge (de la même manière qu'ils entravent aussi son regard). « Comment boire les mots, les avaler, les digérer ? », demandera-t-il dans un autre épisode de sa saga (Beaulieu, 1979 : 128). Or, la question qui se pose vraiment pour Abel est plutôt de savoir comment digérer d'être absorbé et englouti par sa création. Si l'incorporation du livre est si laborieuse pour lui, c'est qu'il est lui-même dévoré (rongé, aspiré, avalé, abîmé) par un insatiable désir d'écrire. « Si pauvre Abel. Tu sais bien que tu ne pourras jamais cesser d'écrire ! Tu es habité par tes monstres, ce n'est pas toi qui les habites » (DQD : 72-73). Cette écriture-maëlstrom, « trou noir » (DQD : 148) – crématoire – qui l'absorbe et le retient dans les ténèbres du grand ventre mythique de la littérature ou « dans l'énorme ventre de la baleine blanche » (DQD : 134), le maintient en fait « dans son roman comme dans un ventre maternel » (DQD : 157). Tout au long du récit, Abel tente donc de survivre à cette fiction monstrueuse qui le dévore, à ses mots voraces, ainsi qu'à ses personnages qui profitent de son sommeil, de son manque de vigilance, pour « venir comme [des]

voleur[s] » (Ap. III, 3) se loger dans sa tête en entrant par sa bouche :

Ils marchaient sur les dents, évitaient la langue d'Abel, pinçaient leur nez avec les doigts [...], Tout au bout, c'était la luvette et, derrière elle, dans le rose de la chair, la porte secrète grâce à laquelle [sic], par un escalier en colimaçon, ils monteraient tous dans le cerveau d'Abel. [...] Abel aurait voulu se réveiller, c'était plein de lumières rouges qui s'allumaient en lui pour le prévenir du danger qu'il courait (DQD : 218).

Ces personnages qui pénètrent jusque dans la prodigieuse mémoire d'Abel sont menés par Jos, le fils aîné des Beauchemin, qui profite alors de cette incursion pour s'insurger contre les desseins de son frère tout en s'emparant de son pouvoir messianique :

« Je te volerai ton monde, Abel. [...] Le projet du grand Œuvre, c'est moi qui l'accomplirai, menant tous les gens de notre tribu au-delà du seuil de la connaissance. Regarde-moi faire, Abel. Bientôt, tu devras expier » (DQD : 227).

Entrant dans cette grande bouche qui (par mégarde) lui livre passage, faisant alors intrusion mais surtout *ingérence*, ce frère rival se propose d'usurper le projet familial, national et épique d'Abel (qu'il ne parvient visiblement pas à mener à terme) en s'arrogeant son ambition créatrice et rédemptrice. Croyant qu'une fois « l'Apocalypse venue, [il fera sortir les hommes] de la ténèbre pour fonder l'ordre définitif du monde québécois transmuté »

(DQD : 155), Jos vise à dérober (c'est du moins ce à quoi songe le romancier assoupi) jusqu'à l'aspiration (messianique) d'Abel, voire son inspiration, ne lui laissant en fait de souffle que pour expirer.

Plutôt que d'avaler le Livre, le romancier est dévoré par son insupportable création, assailli par ses personnages qui font irruption dans sa bouche, lacéré et grugé par des mots carnassiers, littéralement ingéré par

son roman qui, au lieu de se construire, se défaisait insidieusement en lui, mare stagnante de ses ignominies dont il ne savait plus comment se débarrasser [... C'est] pourquoi tout tournait à vide, se mangeait à l'intérieur de lui, abolissait toute possibilité de roman [...] (DQD : 67).

Trop enivré, déjà noyé dans l'alcool, « [dévoré par] le jus de son mauvais sang » (DQD : 29), Abel étouffe, suffoque, pris au ventre par ses mots infâmes qui le maintiennent toujours dans « l'en-deçà de [l']écriture » (DQD : 186), au seuil de l'aphasie, dans le pressentiment malsain de la mort :

Mourir, c'était peut-être cela : ne plus arriver à pousser un cri, tous vos mots se bloquant non dans la tête mais dans le ventre, là où ils se formaient dans les ténèbres intérieures avant de se jeter dans votre sang et de monter à votre gorge [...]. Le ventre se gonflait, une vie infamante s'en emparait, le dénaturait, en faisait un long ver solitaire glissant lentement dans le labyrinthe de l'intestin [...] (DQD : 201).

Au moment de la mort, expulsés comme une diarrhée, jaillissant « comme un geyser » (DQD : 201), les mots seraient en fait ce qui, de la dépouille, subsisterait,

croissant comme des amibes, voraces, dévorant toutes choses sur leur passage, avalant toutes choses, pour les recracher en onomatopées, barbarismes, néologismes qui ne pourraient signifier que l'envers du langage [...] (DQD : 202).

Parasites insatiables infestant l'écrivain en sursis, monstres s'alimentant de sa souffrance, les mots seraient, comme la mort, ce dont « on meurt tout le temps et dès que l'on est né » (DQD : 150). Impuissant à se délivrer d'eux autrement que dans un accouchement catastrophique, dans une hémorragie ou un flux d'encre qui expulserait enfin le « remous noir » (DQD : 88) des mots et des ténèbres, Abel tente, tout au long du récit, la délivrance dans un passage à vide qui rappelle que l'écriture est peut-être toujours une Apocalypse d'où peut s'annuler ou surgir le Grand Œuvre, un instant radical où se jouent la fin et la rémission du mal créatif dans le verdict insoutenable de la Loi.

*
* * *

Venu au monde durant un orage apocalyptique, naissant « en criant désespérément [alors que sa] naissance se passa[it] dans le déchaînement des temps » (DQD : 16), Abel se voit donc prédestiné dès sa naissance à présager sa fin, cavalant

toute sa vie à la rencontre de ce blanc chevalier de l'Apocalypse dont lui a soufflé mot son grand-père et auquel il se subroge. C'est à la fin du récit, durant un orage semblable à celui qui l'a vu naître, alors que « les éclairs mauves ensanglant[ent] le ciel » (DQD : 241) et que le dénouement approche, que la conjoncture advient.

Il se frotta les yeux car ce qu'il vit au fond de la cour lui parut si invraisemblable qu'il faillit pousser un cri délirant... Mais non ! Il avait bien vu : un cheval venait d'apparaître là, monté par un cavalier dont le heaume-paratonnerre jetait des escarboucles de feu (DQD : 241).

Ce chevalier à la triste figure qui porte sur sa monture une femme à la veille d'accoucher – Judith transfigurée qui donnera non pas la vie, mais plutôt la mort à l'Enfant-Livre espéré – voyage non pas sur Rossinante, mais plutôt sur Goulatromba, le formidable cheval de Victor Hugo qu'Abel affectionne particulièrement et dont le « ventre [est...] plein de mots lumineux » (DQD : 223). Cet étrange Don Quichotte, devenu messager apocalyptique, laisse entendre à Abel que toute écriture qui a l'ambition (babélique) de faire Œuvre (sans craindre le châtiment des mots) est désastreuse (puisque vouée à l'inachèvement, à l'écroulement ou au morcellement). D'ailleurs, selon lui, nul écrivain ne saurait surpasser ni éclipser le personnage de Cervantès, seul véritable héraut de la littérature d'où s'originent les quêtes romanesques et auquel on ne peut se subroger qu'à perte :

Je n'ai pas d'âge, à peine un nom à partir duquel tout s'est créé sans que personne y soit vraiment pour quelque chose. C'est dans l'air, suspendu là depuis le grand commencement et ça y reste tout le temps. [...] La vérité, c'est que depuis des siècles je ne suis et ne peux être que seul, à me débattre pour que s'ébranle l'extra-monde immobile (DQD : 251).

Pour que cette apparition intertextuelle fasse entièrement sens, il faut dès lors spécifier qu'avec Cervantès et son célèbre antihéros naissent les Temps modernes, Don Quichotte étant le premier et peut-être le seul personnage à changer aussi radicalement le monde romanesque. Comme le rappelle Milan Kundera dans son essai *L'art du roman*, on se doit d'ajouter à Descartes le nom du romancier espagnol comme fondateur de la modernité, Cervantès initiant avec l'écriture du premier roman moderne une époque nouvelle et singulière, « qui est dégradation et progrès à la fois et qui, comme tout ce qui est humain, contient le germe de sa fin dans sa naissance » (1986 : 14). La modernité occidentale serait donc advenue avec la grande quête d'un Don Quichotte chevauchant dans l'incertitude du monde, alors que Dieu s'en est retiré, son absence faisant éclater la vérité unique en relativité. Le roman moderne, tel que l'invente Cervantès, sera désormais à l'image de ce monde équivoque, renaissant aussi, qui s'instaure dans une transition épistémologique. Alors que le Sens s'élude désormais derrière des mots interfé-

rents, alors qu'il faut en passer inévitablement par la représentation et ses traquenards langagiers, l'homme et le romancier modernes auront désormais à se battre contre des moulins à vent. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault écrit à ce propos :

La fiction déçue des épopées est devenue le pouvoir représentatif du langage. Les mots viennent de se refermer sur leur nature de signes. Don Quichotte est la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes ; puisque le langage rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature ; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination (1966 : 62).

Se jouant dans son roman du genre chevaleresque, mais aussi du caractère autoréflexif de sa fiction, Cervantès entreprend, avec l'aventure de Don Quichotte, un « déchiffrement du monde » (Foucault, 1966 : 62) et une fantasmagorie apocalyptique railant et ralliant la fin d'une ère, la fin du genre épique et l'avènement d'une modernité désormais inféodée à la Loi de la représentation. Le chevalier à la triste figure serait donc le premier témoin de l'écueil romanesque et langagier dans lequel se trouve Abel. D'ailleurs, à trop vouloir redoubler la quête épique de l'homme de La Manche, le romancier devient plutôt ce Don Quichotte de la

démanche qui s'abîme et se perd dans l'Apocalypse qu'il révèle à nouveau, incapable néanmoins de reconstruire l'œuvre magistrale de Cervantès qu'il remâche sans cesse.

Dans la logique du récit, l'intertextualité participe donc à l'affabulation apocalyptique d'Abel qui ingère littéralement les livres des autres avec l'aspiration messianique de les retransmettre dans ce Grand Œuvre auquel il tâche et qui scellerait ultimement l'écriture du Grand Roman Moderne, ouvrant ainsi sur un autre monde, peut-être même sur celui du silence puisque la mort sous-tend toujours, dans son cas, la réalisation délirante du Livre définitif. En outre, et au regard de cette propension beaulieusienne à la référence littéraire, il faut noter, ne serait-ce que brièvement, le rapprochement entre le procédé intertextuel et la particularité pseudonymique du genre apocalyptique. En effet, selon la tradition historique, il apparaît que la signature du livre apocalyptique est toujours fictive, l'auteur l'empruntant à un personnage fondateur (en l'occurrence Don Quichotte si on se réfère à la tradition littéraire plutôt que testamentaire) afin d'actualiser *hic et nunc* sa réalisation : « De plus, en tant que figure nécessaire, ce signateur au demeurant fictif est à la fois le narrateur d'ensemble et le héros central voire quasi exclusif des livres d'Apocalypses » (Paul : 654). Répondant plus qu'il ne le faut à ce processus référentiel de substitution, Abel calque et décale, reproduit, emprunte ou remodèle des œuvres marquantes,

celles de Cervantès et de Joyce (les épiphanies, *Ulysse*, *Finnegans Wake*), rejouant *La mort de Virgile* d'Herman Broch, composant et décomposant l'écriture en compagnie de Flaubert, d'Hugo, de Melville, de Faulkner, de Ferron, de Miron, de Ducharme, de Archibald Scott, de Malcomm Lowry et même du prophète Ézéchiél, modulant leur voix ou s'accordant à elles pour continuer à « brailler et à chanter dans la litanie du texte, pour repousser la fin et ce qui, en elle, symbolise tant d'impossibles déjà vécus » (Beaulieu, 1975 : 17-18).

*
* * *

Au bout du compte, Abel se trouve toujours dans l'impossibilité d'accomplir cette Œuvre grandiose. Or, sa posture apocalyptique motive non seulement la crise mais aussi la fureur de son écriture qui, en désespoir de cause et sous peine de mort, offre néanmoins le récit sublimé de son entreprise désastreuse. Comme le souligne Pierre Nepveu,

la ruine n'est pas seulement à venir, comme catastrophe littéraire et psychique, elle est toujours déjà là, et c'est ce sentiment originel qui poétise l'œuvre, qui la fait vaciller au bord du vide et l'entraîne en même temps au-delà d'elle-même
(1983 : 36)

vers la primauté rédemptrice de l'inachèvement (transcendance d'ailleurs déjà prévue par le romantisme des frères Schlegel). En rester au projet donc,

au plus juste de son désir du roman, dans l'imperfectibilité du verbe et l'inaccomplissement de l'œuvre, mais aussi dans l'effervescence de sa procréation, pour divulguer la parousie du texte infini. Tenir parole sur l'inachèvement puisqu'il ne peut « y avoir ni fond ni fin dès qu'on [a] trouvé le premier mot » (DQD : 21), esquiver ainsi le mal, la mort et la fin, même engouffré dans le grand cauchemar du roman, voilà peut-être la véritable assumption du romancier qui, en fait, n'est « rien d'autre qu'un gigantesque projet, qu'une manière de dire en devenir, qu'un acte créateur abolissant toute réalité en lui et hors de lui [...] » (DQD : 157). Faire le pari de croire à l'écriture même si la verroterie des mots aveugle, et toujours la remettre en jeu, dans la reconquête furieuse de son mouvement fou, toujours en cavale. Donner « à son inachèvement le caractère dynamique et fervent d'une quête : le texte [...], saga ou voyageur, ne pourra plus s'arrêter » (Nepveu, 1983 : 32). Comme pour le Temple détruit, érigé hors du temps et de l'espace commun, savoir transcender la caducité de l'écriture, sa dévastation, pour lui permettre d'accéder autrement à une dimension symbolique et infinitive.

S'apercevoir que c'est dans le recommencement répété, dans la relecture aussi, que le salut est possible, dans la prolifération textuelle, jamais dans le dernier mot :

Et cela, il l'avait bien senti même en écrivant son roman. Si bien senti qu'il n'osait plus l'achever, conscient qu'en y mettant le point final c'était

lui-même qui, pour la première fois, devrait mourir en lieu et place de ses monstres à qui il avait donné la vie dans ses textes étriés (DQD : 247).

Être dans « cette beauté désespérée du dire » (Beaulieu, 1972 : 183) qui ne se parachève pas, dans l'exaltation d'une écriture qui reste suspendue, en attente, « dans l'absence de temps et d'espace, comme s'il fallait vraiment que tout reste en l'air, inachevé, sans fin dernière » (DQD : 274). Risquer l'impossibilité de l'œuvre close, repousser constamment sa finalité en se perpétuant en boucles non pas cycliques, mais elliptiques. Même dans l'en deçà intenable du Grand Œuvre, au seuil de sa mort, être incapable de ne pas écrire. Transgresser l'échec par l'injonction et répondre ainsi à l'impératif de l'appel. Même piégé par la Loi du langage, trahi par l'imposture des mots, avalé par eux, batailler encore contre « l'infini mutisme » (DQD : 186). « S'atteler à cette tâche énorme » (Beaulieu, 1978 : 70), piétiner, piaffer et chevaucher à l'encontre du péril pour parvenir, malgré et par le procès apocalyptique de l'écriture, à l'assomption de l'Œuvre inachevée, parcellaire, même lacunaire. Être peut-être, pour Abel, le premier Juste du désœuvrement. Le Messie du Livre à venir.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *Race de monde !* (roman), Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1972), *Jack Kérouac (essai-poulet)*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de L'Aurore. (Coll. « L'Amélanchier ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1975), « L'action dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, vol. 1, n^{os} 6-7 (juin-juillet), p. 13-22.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), « Le livre du Québec », *Magazine littéraire*, n^o 138 (mars), p. 69-70.
- BOUCHARD, Magali (1997), « La thanatogénèse ou La mort à l'œuvre dans *Don Quichotte de la démanche* », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- CHOURAQUI, André (1989), *La Bible* (traduction), Paris, Desclée de Brouwer.
- CLICHE, Anne Élane (1995), « Le rire de Sara ou La comédie du sacrifice », dans *Comédies : L'autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, p. 41-63.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- NEPVEU, Pierre (1983), « Abel, Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n^o 1 (printemps), p. 27-40.
- PAUL, André, « Apocalyptique et apocryphes (littératures) », article tiré de *l'Encyclopédie Universalis*, p. 652-657.

Johanne Pelland

Université du Québec à Montréal

DON QUICHOTTE DE LA DÉMANCHE.

UN NAVIRE ROMANTIQUE
SUR UNE MER BAROQUE

De tous les personnages que Victor-Lévy Beaulieu a créés, et dont il disait en 1970 qu'il avait dû les conduire par la main à Saint-Jean-de-Dieu (1984 : 146), Abel est celui que l'on a identifié comme son double. À travers Abel, Beaulieu vit par procuration ce que pour lui-même il refuse, à savoir l'échec de l'écriture romanesque et les excès des passions identificatoires.

Livré à l'instinct des Mongols et au raffinement des Perses¹ dans *Don Quichotte de la démanche* (1974), Abel se dit la proie du monde baroque de ses images. S'il sait manifestement à quoi s'en tenir, il ignore toutefois que le baroque dans ce roman est bien plus qu'imagerie, c'en est la structure esthétique et le fondement philosophique.

Beaulieu multiplie en effet les références directes et indirectes à cette forme d'art. Les

1. Voir à ce sujet Beaulieu (1985 : 59).

éléments plastiques, thématiques et rhétoriques de l'esthétique baroque sont disséminés dans le texte qu'ils structurent comme en sous-main, orientant finement mais fermement la dérive d'Abel qui incarne, d'après Jacques Michon (1983 : 17-25), le désir romantique du Grand Œuvre et son échec. Beaulieu réussit à imbriquer subtilement dans la texture baroque une trame romantique à travers ce personnage principal.

Abel, écrivain dépressif et souffrant, est exploité dans une thématique autoréflexive qui inscrit la problématique de l'écriture et du sens dans l'orbite d'une subjectivité vécue comme un absolu. C'est le monde comme objet qui se résorbe en Abel par suite du processus d'« hyperbolisation du Moi » dont parle Didier Souiller, spécialiste du baroque littéraire (1988). Ce thème d'origine baroque est traité par Beaulieu à la manière romantique, soit dans la perspective d'une intériorisation qui va jusqu'à la représentation des figures de l'inconscient, témoins de cette autre scène où Abel joue et perd sa partie d'écrivain.

Débordé par un inconscient iconoclaste, infanticide, incestueux et par un surmoi exigeant qui lui inspire des considérations désespérées sur l'écriture, Abel va apparemment où l'écriture le porte : d'un fantasme, d'un projet avorté, d'un enchaînement associatif à l'autre. Apparemment, disons-nous, car en fait Abel court âprement vers sa mort, dont il soignera la mise en scène dans *Steven le hérault* (1985) et qui sera son apothéose

et sa sanctification : nouveau saint Sébastien transpercé par la flèche actionnée par la main du frère Steven bien-aimé et artiste maudit sacrifié sur l'autel de son inaccessible idéal.

Dans sa descente en lui-même, topos romantique s'il en est, Abel découvre les images de souffrance et de mort mais aussi d'espoir de rédemption qu'il porte en lui, images révélatrices d'un parcours christique encrypté qui en reproduisent les moments essentiels : la chute (dans la fiction, comme son double fantasmé Don Quichotte), la mort (littéraire, psychologique et réelle), la résurrection et l'assomption (symbolisée par la référence au ciel de la littérature).

La forme éclatée du roman, caractéristique du baroque, soutient le romantisme d'Abel, car elle permet à la subjectivité de ce dernier d'émerger et d'établir sa primauté : la subjectivité est le prisme à travers lequel le monde diffracté en lui se rassemble. Abel, c'est une subjectivité éclairée par la conscience, lancée dans les accidents et les contingences du monde à la poursuite de l'idéal.

L'imbrication des deux esthétiques s'étaie aussi très explicitement de la mise en apposition de Don Quichotte, personnage baroque de la première modernité, et d'Abel, personnage romantique de la modernité tardive, tous deux confrontés au désenchantement : le désenchantement du monde pour le premier et le désenchantement de la littérature pour le second. Abel, c'est l'écrivain désenchanté qui n'écrit plus jamais de roman et qui a abdiqué

le pouvoir des mots. Son écriture a perdu son pouvoir magique de magnifier et de transcender le réel. Le piège du langage s'est refermé sur lui : la liberté par l'expression de soi et le rapport à l'autre que le langage avait fait miroiter n'étaient qu'un leurre, car le langage ne libère pas, il enchaîne et asservit. C'est là l'amère découverte d'Abel et qui fait de lui un cas de figure du *desengano*, figure majeure du baroque que Cervantès a été le premier à mettre en scène selon Anne-Laure Angoulvent (1994).

À travers Don Quichotte, Beaulieu pose les questions de la folie (le rapport au monde objectif), de l'esthétique (le rapport à l'art) et de l'éthique (le rapport à la morale) qu'il articule autour de la figure de l'incarnation comme somatisation hystérique, comme forme extrême de l'imitation et comme littérisation ou transposition dans l'art de la vie de l'écrivain et conduite de vie ascétique.

Le dialogue entre Don Quichotte et Abel est instauré dans l'espace du rêve, thème baroque important abondamment exploité dans ce roman. C'est là l'originalité et l'habileté de Beaulieu qui se laisse ainsi tout le champ ouvert pour réactiver librement le baroque comme référent et évoquer à sa guise toutes les résonances qu'il éveille en lui. Il réinvestit ce référent tantôt sur un mode parodique comme esthétique « d'époque », les tours archaisants et l'emploi de quelques-uns de ses thèmes consacrés (la métamorphose et la représentation du corps souffrant, entre autres) en témoignant ; tantôt comme répertoire de procédés

et de références picturaux qui lui permettent de composer des tableaux de pur style baroque (une déploration comme tableau final du roman, par exemple) et d'inscrire implicitement la référence au romantisme (par le procédé baroque d'accession de la couleur à une relative autonomie d'expression, ici le *rouge* et le *noir*²) ; tantôt comme contexte idéologique contre-réformiste auquel il emprunte sa rhétorique outrancière (faisant de la relation du travail du père un récit d'édification³) et ses références religieuses (notamment la référence à Marie-Madeleine⁴). Beaulieu s'adosse au baroque des *xvi^e* et du *xvii^e* siècles et s'inscrit par rapport à lui dans une continuité logique, le « revisitant » à travers Abel à la manière du romantisme.

LA PASSION D'ABEL

Chemin de croix de l'écrivain sanctifié, *Don Quichotte de la démanche* se lit aussi comme la Passion d'Abel, Beaulieu articulant les thèmes baroques de la folie, de la mort, du double, du rêve autour de la figure de l'incarnation et de l'image du crucifié.

2. Voir Beaulieu (1974 : 59-60).

3. Voir Beaulieu (1974 : 16).

4. Comme le rappelle Bertrand Gibert, dans *Le baroque littéraire français*, « [...] l'irruption massive en poésie comme en peinture de saint Pierre pleurant ou de Madeleine repentante marque la Contre-Réforme et rappelle que le sacrement de la pénitence est un de ceux que les protestants refusent » (1997 : 201).

La figure de l'incarnation s'inscrit par référence au mythe central du christianisme – Abel et son frère Jos assumant clairement la figure christique – où la mortification et la mort conduisent au miracle du rachat de l'humanité souffrante. Dans *Don Quichotte de la démanche*, c'est Abel qui devait accomplir ce miracle par la pratique littéraire. C'est en effet l'écriture qui devait racheter la vie étriquée des Beauchemin et accomplir le miracle de la beauté épique.

Beaulieu traite l'incarnation dans une double perspective pathologique et religieuse à travers la représentation du corps souffrant : la somatisation hystérique conduit à l'évocation de la figure christique comme à son équivalent et à son sens profond.

Le corps violenté et abîmé que l'on trouve dans *Don Quichotte de la démanche* (et plus largement dans l'œuvre de Beaulieu) appelle le rapprochement avec l'esthétique baroque où abondent les images du corps souffrant, écrin de douleur et de jouissance. Mais Beaulieu se réapproprie le thème en le réinscrivant dans une optique psychanalytique.

Le corps souffrant est assimilé au corps de l'hystérique, Abel affirmant ironiquement à la suite d'une première crise : « Cette nuit, j'ai donc été un grand artiste, tombant derrière ma table de travail au cœur de mon hystérie » (1974 : 40⁵).

5. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention DQD suivie du numéro de la page.

À la lettre, Abel préfère les corps : le sien propre, somatisant, celui de Judith, fétichisé, celui de Johanne, mythologisé, celui de Steven, tabou, c'est-à-dire le corps comme soma (âme), fétiche, mythe et tabou. C'est le corps comme signifiant qui pointe vers le sens plutôt qu'il ne l'exprime, le corps comme refus d'assumer l'écriture, laquelle accède paradoxalement à sa positivité comme produit de la dénégation, nouvel oxymore⁶.

Ce qui s'écrit dans la dénégation (« Abel venait de comprendre qu'il ne pourrait plus jamais écrire de romans » (DQD : 13), nous dit le narrateur d'entrée de jeu), c'est l'impossibilité de dire subjectivement l'histoire du père – la parole étant la prise en charge subjective des signifiants – et par conséquent de la signifier objectivement, aucune forme, ni la forme épique idéalisée ni sa forme romanesque dégradée, ne pouvant adéquatement symboliser la figure paternelle.

L'histoire du père pourtant hante Abel, le narrateur disant que

[...] les images de son père n'arrêtaient pas de bouger en lui, s'ordonnaient dans une manière de roman qui ne pourrait avoir de suite car bientôt il se verrait poussé dans ses coins par quelque autre récit [...] (DQD : 25).

6. Beaulieu affirme d'ailleurs en son nom propre, et révèle du même coup l'essence rimbaldienne du romanisme d'Abel, n'écrire que sa propre négation, son propre refus d'écrire (1984 : 79).

Elle est supplantée par des tentatives d'écriture conventionnelles – l'écriture d'un roman d'amour ou d'un roman policier – et l'histoire de ce « père annulé par une écriture simiesque » (DQD : 162) ne peut s'écrire, aucune écriture de singe ne pouvant lui rendre tribut comme aucune monnaie de singe ne peut payer une dette.

Aucune forme semble-t-il ne saurait pour Abel rendre compte de l'épique résistance du père à l'aliénation (personnelle, sociale et politique), lui qui dans le roman en est ironiquement le gardien. Forme et substance ne coïncident pas, inadéquation qui fait d'Abel un héros du romantisme de la désillusion, son âme d'artiste étant trop vaste pour ce que le monde des formes littéraires lui offre, et contradiction qui entraîne pour lui sur le plan symbolique le refus de l'héritage, de la continuité et de l'histoire, qui est aussi le refus de la paternité. L'échec d'Abel comme romancier est de n'avoir pas su inventer la forme capable d'accueillir ce qui se dit autrement dans l'hystérie.

Le narrateur décrit en ces termes la crise qui précède pour Abel la chute dans la fiction : « Qu'est-ce qui l'attirait vers le plancher où, la langue entre les dents, il se mettrait à rouler, tout en mouvements détraqués des bras et des jambes, comme ces épileptiques que son père soignait [...] » (DQD : 16).

Le corps convulsé de l'hystérique est comparé à celui de l'épileptique. Par cette comparaison, Beaulieu associe Abel à deux autres grands de la

littérature : Dostoïevski⁷ et Flaubert⁸. Il décrit aussi Abel criant son texte à tue-tête comme Flaubert lui-même le faisait (DQD : 81). L'évocation est plurielle, et si la somatisation conduit de manière allusive à deux grands écrivains, elle conduit aussi à l'identification avec le Christ. Voici par quelles modalités cette identification se réalise.

Chez Abel, c'est le cœur qui flanche : « Son cœur n'allait plus tenir longtemps ; ses yeux se remplissaient de toiles d'araignée, il s'était mis à trembler... Il venait de mourir » (DQD : 19). Ce symbole naïf de l'amour a été largement exploité dans l'iconographie religieuse d'inspiration baroque. On pense ici aux innombrables représentations du Christ, la main sur le cœur parfois couronné d'épines, ou aux saintes images du cœur sacré de Jésus.

À ce sujet, Giulio Carlo Argan affirme qu'à l'âge baroque l'Église utilise les images à des fins de propagande auprès du peuple ignorant. Pour lui, « une nouvelle iconographie du Christ, de la Vierge et des saints se répand » et « une symbolique simple et directe prend naissance (par exemple, le cœur de Jésus) » (1994 : 18).

Le rappel de la figure christique, d'abord vaguement induite dans l'esprit du lecteur par cette référence au cœur, se précise lorsque le narrateur

7. Voir à ce sujet l'étude de Sigmund Freud qui sert de préface au roman *Les frères Karamazov* (1973).

8. Voir l'étude d'Henri Troyat (1992).

dit : « Et tandis qu'il faisait cette crise, cherchant désespérément son souffle, épongeant d'une serviette mauve la sueur qui lui coulait de la face [...] » (DQD : 15). Comment ne pas penser au saint suaire ?

De plus, à plusieurs reprises et sous des formes diverses, Beaulieu revient allusivement à la Passion. Par exemple, Abel dira : « Fini, brûlé, carbonisé, je veux qu'on colle, qu'on cloue mes cendres sur la croix de ma défaite » (DQD : 150).

Enfin, la référence est pleinement assumée dans le passage suivant : « Comme si, pensa Abel, j'étais en même temps tous les gens malheureux de ma maison et qu'au travers d'eux je devais expirer une faute collective » (DQD : 236), ce qui sera corroboré par Steven dans le tableau final⁹. Le lapsus apparent qui change *expier* pour *expirer* montre bien que l'issue ne peut être que la mort, qu'Abel recevra d'ailleurs bras en croix de la main de son frère Steven, dans *Steven le hérault*.

À la folie d'Abel, Beaulieu oppose la folie-jeu de Sturgeon, personnage baroque par excellence, passé maître dans l'art de la métamorphose et traité par l'auteur sur le mode burlesque.

Sturgeon incarne le fou du village d'avant « le grand renfermement¹⁰ ». Il est chargé par Abel de découvrir le déraisonnable projet de Jos, ce dernier, comme nous l'apprendrons, ayant entrepris

9. Voir DQD : 275.

10. Voir Michel Foucault (1961).

de fonder la secte des Porteurs d'eau dont le but premier « est avant tout celui d'être les chevaliers de l'Apocalypse » (DQD : 155). C'est tout compte fait la folie mise au service de la déraison, comme support de l'imaginaire d'Abel.

Le parcours christique d'Abel a pour toile de fond un paysage funèbre où la mort a pour agent le narrateur lui-même. C'est lui qui annonce la mort littéraire du romancier Abel (DQD : 13), qui assume la critique acerbe des romans antérieurs (DQD : 21), énonce la faillite du langage (DQD : 28).

C'est aussi lui qui ouvre à cette forme malicieuse de l'évaluation qu'est l'autodérision, Abel se moquant en effet de sa pauvre écriture (DQD : 36). C'est enfin lui qui introduit le cauchemar du meurtre de l'enfant (DQD : 98), le fantasme de la castration (DQD : 44) et le doute sur la paternité d'Abel (voir les contradictions DQD : 25 et 115).

Véritable éteignoir, il est pour Abel la mort qui s'insinue sous la forme du doute, et le récit sous ses attaques se fantasmatisé. L'envahissement du récit par le rêve et le fantasme annonce d'ailleurs le repli ultérieur dans la vie imaginaire, sans objectivation dans une œuvre, qui se confirmera dans *Steven le hérault* où la pratique d'écriture d'Abel se limitera dérisoirement à recopier à l'envers un roman de Réjean Ducharme.

Toujours dans la logique de l'incarnation, certains signifiants trouvent support en divers personnages, dédoublement qui concourt à abstraire ces

derniers dans des types. Ainsi, Sturgeon et Abel sont liés par l'hystérie et par un même tic nerveux qui leur tord la mâchoire¹¹, tic qu'ils ont en commun avec le père¹², de même que c'est par un claquement de talon qu'ils saluent ce qui est pour eux figure d'autorité : le médecin pour Abel, Abel pour Sturgeon (DQD : 134, 156 et 42). Par l'assemblage de ces traits disséminés peut être reconstitué le type de l'hystérique rebelle à la figure paternelle de l'autorité.

Par ailleurs, Abel et son père partagent une même passion du regard qui les associe à Jos, lui-même défini par « le bleu perçant de son œil » (DQD : 47), et qui, devenu Don Quichotte dans le rêve final, révèle l'objet de la fascination, le sexe d'une femme (DQD : 245), soit le sexe rasé et rougi par l'iode de la femme qui accouche, ce sexe comme une blessure sur lequel le père gardait les yeux fixés dans un rêve précédent (DQD : 197). À travers ce trait commun à Abel, à Jos et au père est constitué le type du voyeur.

11. « Il avait du mal à réprimer le tic qui, toutes les fois qu'il veillait tard et se sentait épuisé, s'emparait de sa mâchoire et la tordait de dextre à senestre », est-il dit d'Abel (DQD : 260), tandis qu'Abraham est « affligé d'un extravagant tic de la mâchoire (cette dernière allait de dextre à senestre, follement, faisant voir les dents longues [...]) » (DQD : 144).

12. « [...] que le père massait avec tendresse, les yeux pleins de larmes, affligé d'un curieux tic de la mâchoire qui le rendait grotesque » (DQD : 49).

Du côté féminin, Judith et Mère Castor, identifiées l'une à l'autre par le jaune de leurs yeux, meurent toutes deux d'une hémorragie, tout comme Mathilde est frappée de mort elle aussi et qu'à l'instar de Judith elle est atteinte dans ses entrailles, le père parlant naïvement d'un « cancer du ventre » (DQD : 164). Par elles, le sexe féminin est identifié à la mort. En ce qui concerne Mathilde et Judith, soulignons qu'en plus c'est à une même fétichisation de leur corps et à un même processus de réification, devenant objet à regarder, qu'elles se prêtent¹³.

Dans le processus de sa dissémination, le signifiant qui s'incarne dans les personnages organise et suggère de lui-même une lecture de l'œuvre. Une fois son itinéraire reconstitué, on constate qu'il nous mène à une représentation fantasmatique encodée sous-jacente à cette histoire de roman frappé d'interdit. La scène reconstruite est celle d'un homme, hystérique (l'hystérie d'Abel et de Sturgeon) et voyeur (le voyeurisme d'Abel, de son père, de Jos), qui contemple fasciné le sexe féminin ouvré par la mort (de Mathilde, de Mère Castor, de Judith), c'est-à-dire le sexe des femmes comme mortelle blessure (le sexe rouge), image ultime de la castration qui est celle du père (sociale et politique), d'Abel (littéraire), de Jos (la folie).

Le lecteur se prend ici à évoquer la dernière œuvre de Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1) la*

13. Dans le cas de Judith, voir DQD : 53.

Chute d'eau, 2) le *Gaz d'éclairage*¹⁴ : c'est que le signifiant a poursuivi sa route et qu'à lui s'est accrochée une nouvelle représentation, venue cette fois du préconscient du lecteur. Comme le dit Argan, il faut, dans l'œuvre baroque, « qu'il y ait quelque chose d'inachevé qui tende à se poursuivre dans l'esprit du spectateur » (1994 : 69).

Beaulieu reprend enfin le mythe de la caverne platonicienne qui fut largement réinvesti à l'époque baroque. Cependant, affirme Souiller, « ce que les écrivains de l'époque baroque ont retenu, c'est moins l'édifice métaphysique qu'une théorie de la perception, représentée allégoriquement » (1988 : 154). Si le monde est une caverne, l'homme vit sous l'empire de l'illusion et de l'incertain : plus rien ne permet de distinguer entre la feinte et le réel, l'état de veille et le rêve.

Ce grand thème baroque de l'indécidabilité du réel attribuable à la faiblesse de la perception par les sens est repris par Beaulieu et nommé identifié dès le départ. Le narrateur révèle en effet au chapitre deuxième qu'Abel avait rapidement compris que « plus on écrivait et plus l'on se sentait obligé d'écrire, et moins l'on comprenait ce qui se passait en soi et hors de soi, comme si tout finissait par se brouiller, le rêve et le réel » (DQD : 21).

Le rêve comme action romanesque principale ou la relation de rêves occupent 8 des 33 chapitres qui composent le roman, cela sans compter les

14. Voir Pierre Cabanne (1996 : 169).

relations partielles de rêves, les visions fantasmatiques, les souvenirs. C'est dire toute l'importance du thème.

Tenons-nous en ici au rêve final des chapitres 29 à 33 qui s'offre comme un véritable condensé de la poétique baroque. Rappelons brièvement qu'il est fait par Abel au cours de la soirée qu'il donne pour célébrer la vente de sa maison, désertée par sa femme Judith. Dans ce rêve, Don Quichotte et son écuyer se présentent chez lui et lui demandent d'héberger une pauvre femme sur le point d'accoucher. Abel se rend compte que cette femme est Judith. Elle accouche d'un bébé mort et meurt elle-même. Abel se réveille au milieu de ses invités, ses frères Jos et Steven, sa sœur Gabrielle et ses amis Geronimo et Marie, qui le conduisent à l'hôpital après avoir constaté le malaise cardiaque dont il est pris.

Voyons maintenant comment ce jeu d'ombres et de masques s'organise, et les moyens qui sont mis en œuvre.

Le rêve reconduit le principe de l'illusionnisme propre au baroque. Il ouvre sur le monde enchanté des prodiges où les événements sont annoncés par des présages et où les choses apparaissent et s'animent. Théâtre des travestissements – Abel reconnaissant son frère Jos en Don Quichotte et Geronimo en Sancho –, il réactive la thématique du masque, figure de la métamorphose, de la feinte et de l'illusion. Il est « jeu d'apparences toujours en fuite devant d'autres apparences », ainsi

que Jean Rousset décrit les effets de la métamorphose (1954 : 6). Enfin, il permet à Beaulieu de reprendre le thème baroque de la nuit comme malédiction parce qu'elle débouche sur la mort réelle ou appréhendée d'Abel.

Au nombre des prodiges, l'arrivée de Don Quichotte est dans le rêve annoncée par les « éclairs mauves qui ensanglantaient le ciel » (DQD : 242), de même qu'« un flot de sang jaillit » (DQD : 243) du mur éraflé par le crochet de Don Quichotte, et que ce dernier est attaqué par un mal curieux : « ce fut le heaume qui disparut le premier, bientôt suivi par la vilaine armure de papier mâché, [...] » (DQD : 253).

Sur le plan rhétorique, le rêve réunit les figures de l'hyperbole et de l'allégorie, en plus de se poser lui-même comme oxymore puisqu'il est « mentir-vrai », c'est-à-dire illusion qui dit la vérité comme nous le verrons plus loin.

L'hyperbole, qui a longtemps été considérée comme *la* figure du baroque, a une double fonction dans le roman. Elle a d'abord celle qui lui est propre, soit une fonction d'amplification : « “La peau sous la robe était d'une blancheur telle qu'elle faisait mal aux yeux” », dit Abel au sujet de la femme enceinte (DQD : 224). Mais elle a aussi pour fonction de travestir le héros du roman de chevalerie en héros du burlesque : « Tous les coins de rue, je devais baisser la vitre de la portière pour égoutter mon mouchoir qu'elle mouillait de ses larmes », dit Don Quichotte parlant de la même

femme (DQD : 262). Autre exemple de ce travestissement, la manière dont Abel décrit Don Quichotte éternuant : « Ses éternuements formidables ébranlèrent le bungalow » (DQD : 243).

Autre figure importante du baroque, l'allégorie est présente dans la longue tirade sur la secte des Porteurs d'eau et dont nous reproduisons le passage le plus pertinent :

*Je me tenais à l'écart, caché par la noirceur,
monté sur mon cheval, écoutant les néophytes
vêtus de longues robes, tantôt jaunes, tantôt
rouges, me passionnant pour leur Plan et l'avancement
d'icelui* (DQD : 259).

Dans cette tirade est allégoriquement représentée une réunion d'indépendantistes de gauche, les robes jaunes et rouges représentant les maoïstes et les marxistes-léninistes, et la section occulte invoquée étant le Front de libération du Québec.

Cette interprétation nous paraît d'ailleurs confirmée par les dernières phrases de la tirade, empreintes de millénarisme révolutionnaire : « Bientôt, ce sera tout un peuple qui quittera son souterrain pour la lumière. Comment être plus heureux ? » (DQD : 259).

Ce rêve longuement mis en scène par Beaulieu n'est plus l'illusion comme antithèse de la vérité. Il est la forme imaginaire et cathartique qui énonce et supporte la vérité comme diction du sens. Il permet paradoxalement d'opérer la sortie de l'illusion, non plus de l'illusion des apparences comme

dans la littérature baroque du XVII^e siècle où le rêve signifie l'enfermement dans le paraître et l'impossibilité pour l'homme d'accéder à la vérité, mais la sortie de l'illusion de la conscience et de la rationalité toutes-puissantes comme seules garantes de la vérité.

C'est en effet par l'illusoire de ce rêve qu'est révélé à Abel le sens de sa quête du Saint-Graal par Don Quichotte, ce personnage de l'extra-monde immobile où le temps est aboli, parce que, comme on l'apprend dans *N'évoque plus...* dont la lecture en parallèle éclaire le sens de ce rêve,

[...] il n'y a ni passé, ni présent, qu'il n'y a pas de dates, que le temps – et le langage qui est l'expression du temps – est une série de coïncidences, série générale pour toute l'humanité, les mots pénétrant les mots, les êtres les êtres, les incidents les incidents comme les ambiguïtés d'un calembour ou d'un rêve (1976 : 147).

Don Quichotte édicte la loi morale disant à Abel qu'il doit avoir « la force de sa solitude » (DQD : 253) pour s'élever au-dessus de la réalité empirique :

J'étais dans l'air, suspendu là depuis le grand commencement, et ça y reste tout le temps, et parfois, comme cette nuit-là qui est aussi celle-ci, les choses montent dans l'air, toi par exemple, la rue Sainte-Catherine, ces gens qu'on appelle ou qui furent appelés Ferron, Miron, Ducharme [...] (DQD : 251).

Don Quichotte poursuit pour le bénéfice d'Abel la diction du sens sous forme de lois. À la première, d'inspiration morale, il en ajoute une seconde. L'écrivain, dit-il, est aussi celui qui doit avoir la force de garder le secret sur l'alchimie de son verbe, alchimie dont toute la formule consiste à assumer soi-même la posture du héros. On le voit, la figure de l'incarnation est ultimement reconduite.

Ici encore un passage de *N'évoque plus...* le confirme, Beaulieu expliquant :

La vie du Cervantes et celle du Joyce furent, dans leur organisation, quelque chose comme l'œuvre qu'ils ont laissée, personnages fabuleux, pareils au Quichotte, à l'Ulysse et à la Liffey, de sorte qu'on ne peut savoir ce qui allait de l'un à l'autre et ce qui poussait l'autre à devenir l'un, de ce qui était pris du Quichotte pour transformer le Cervantes, de ce qui se prenait du Cervantes pour transformer le Quichotte, l'œuvre étant tout, langage de personne et personne même du langage (1976 : 148).

Mais pour Don Quichotte comme pour Abel, la posture du héros se paie du prix de la mort, même si elle est simplement différée pour Abel et que son salut réside pour un moment encore dans la vie imaginaire.

Au terme du roman, le narrateur conclut :

Abel ferma les yeux sur la vision des ailes de l'ange Gabriella assise à côté de lui dans la vieille ambulance noire. Mais c'était déjà une autre histoire que celle de savoir si ses personnages

réussiraient mieux que le bungalow de Terrebonne à le guérir de son curieux mal. L'important, pensa Abel quand la vieille ambulance noire démarra, c'est que je sois encore et malgré tout au milieu d'eux. Si tout est perdu, il reste au moins ça (DQD : 278).

Ce rêve final sert aussi dans l'économie romanesque à déployer le jeu intertextuel auparavant annoncé par des indices (titre, citation d'un passage du *Don Quichotte* de Cervantès ou référence au chevalier de la triste figure, par exemple) et, sur le plan des idées, à ouvrir sur la problématique du désenchantement, le monde objectif comme celui de la littérature n'ayant plus à l'âge moderne que le sens qu'on lui donne.

DÉSENCHANTER ET RÉENCHANTER : UN PARADOXE MODERNE

Figures surgies à l'aube et au crépuscule de la modernité, Don Quichotte et Abel sont pareillement confrontés au désenchantement et leurs actions respectives procèdent d'une même volonté de réenchanter le monde.

Pour bien comprendre les données du théorème que Beaulieu nous propose, il faut voir que cette première modernité baroque avec laquelle Abel renoue et qui est représentée par Don Quichotte est ce moment contradictoire où tout à la fois « le Dieu chrétien commence de délaisser le monde » (Lukács, 1963 : 99), le thomisme comme principe explicatif des phénomènes naturels et

sociaux tombant en désuétude, et où la Contre-Réforme, déployant son arsenal illusionniste, se pose comme une ultime tentative de préserver au monde son caractère enchanté par multiplication des miracles et des saints et par accentuation des pratiques dévotes, entre autres modalités et parmi les plus inoffensives. Comme dans les romans de Beaulieu et de Cervantès, désenchantement et enchantement s'y conjuguent au présent.

Il est intéressant de constater que, malgré plusieurs siècles d'intervalle, le désenchantement peut être pareillement défini comme *sortie de l'illusion*¹⁵ dans les deux cas de figure.

Pour l'homme de la première modernité des xvi^e et du xvii^e siècles représenté par *Don Quichotte de la Manche*, le désenchantement, c'est la sortie de l'illusion d'un monde clos et pérenne justifié par l'ordre naturel et divin. Pour l'homme de la fin du xx^e siècle représenté par Abel, c'est la sortie de l'illusion du sujet cartésien, « maître et possesseur de la nature » et de ses moyens, car il faut voir en Abel la représentation du sujet brisé nietzschéen en proie à ses conflits internes, la panne d'écriture et la crise hystérique en témoignant.

Il faut aussi noter que le désenchantement procède dans les deux cas de la même perte de valeurs sacrées – l'éthique chevaleresque pour Don Quichotte ; l'écriture et l'amour pour Abel –

15. Le terme est de Paul Bourretz (1996).

qui, par leur pouvoir transcendant, avaient la capacité de transfigurer le réel en le subsumant, de révéler l'homme qui les faisait siennes et de réintégrer dans une totalité signifiante les fragments de l'expérience vécue.

Autre donnée importante du théorème, Beaulieu et Cervantès, comme nous l'avons vu, réintroduisent tous deux la figure de l'incarnation – Abel en venant à incarner l'un de ses personnages et Don Quichotte incarnant un héros de roman de chevalerie –, figure qui aurait, selon Jean-Marc Sherringham, été recouverte par l'imitation depuis la Renaissance. La règle de l'imitation, écrit-il dans *l'Introduction à la philosophie esthétique*, s'imposera de plus en plus à mesure que s'affaiblira le christianisme théorique aux XVII^e et XVIII^e siècles et que s'affermira la volonté de rupture humaniste de la Renaissance (1992 : 296).

S'il est possible de considérer l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme à la manière de Lukács comme le temps « qui assista à la dernière floraison d'une grande mystique désespérée, à l'effort fanatique d'une religion en train de sombrer pour se rénover par ses propres forces » (1963 : 99), du temps donc où il fut tenté de préserver au monde son caractère enchanté, c'est-à-dire traversé par le sens de part en part et ouvert sur la transcendance, il faut voir dans l'incarnation que l'on trouve chez Cervantès et Beaulieu la reprise d'un trait de l'esthétique médiévale comme rappel d'un monde non encore « [...] détaché de son paradoxal

ancrage dans l'au-delà actuellement présent [...] » (Lukács, 1963 : 99).

Fictions de la modernité, les romans de Cervantès et de Beaulieu en reproduisent le geste autofondationnel. Les deux romanciers fondent en effet leur roman sur le roman – le roman de chevalerie dans le cas de Cervantès et le roman comme œuvre irréalisable dans celui de Beaulieu –, à l'image de l'homme moderne qui prétend se fonder sur lui-même et à l'image de l'époque qui prétend puiser sa normativité en elle-même.

Max Weber voit dans la rationalisation et son produit, le désenchantement, deux traits caractéristiques de la modernité. Il définit la première dans *Le savant et le politique* (1963) comme un dérivé de la science et de la technique qui conduit l'homme à adopter une attitude de maîtrise fondée sur la prévision (le calcul) et la technique. Quant au désenchantement, il le définit d'abord strictement dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* comme le désenchantement de la religion qui s'engage avec la Réforme, les protestants récusant les pratiques sacramentelles (la confession, par exemple) qu'ils associent à des pratiques magiques (1964 : 144).

De cette étroite définition, ainsi que le démontre Catherine Colliot-Thélène (1990), Weber passe progressivement à une conception plus large qui l'amène à définir ultimement le désenchantement comme vacance du sens. Ainsi, dans *Économie et société*, affirme-t-il :

Du fait que l'intellectuel repousse la croyance à la magie, les processus de ce monde se « désenchangent », perdent leur sens magique, ils « sont » et « se passent » seulement, mais ils ne « signifient » plus rien (1995 : 268).

La notion s'est ainsi déployée dans l'œuvre de Weber sur le double mode du religieux et du non-religieux.

Lukács, qui fut proche de Weber dans sa jeunesse, illustre pour sa part dans le registre de la littérature le processus du désenchantement et l'avènement de la subjectivité caractéristique de la modernité par un parallèle entre l'épopée, typique des civilisations closes conçues comme totalités, et le roman moderne, épopée dégradée qui procède d'une inadéquation entre l'âme et la réalité.

Cette inadéquation est d'après lui imputable à la subjectivité en son principe même et se traduit par la passivité du héros qui évolue dans une représentation fragmentée du monde, la continuité étant assurée du seul point de vue subjectif. Il est impossible pour ce héros de refaire l'unité, la communauté avec le monde. Il en est irrémédiablement séparé comme il est irrémédiablement séparé des dieux qui, à l'âge de l'épopée, conféraient sens à toutes les actions des hommes, transformant la vie en destin.

Le roman est pour Lukács

l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la

vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité (1963 : 49).

C'est selon nous par nostalgie de cette totalité signifiante que Beaulieu réinscrit la famille – le familial carnavalesque des chapitres 5 et 6 – et la communauté – la secte des Porteurs d'eau et la communauté agricole de Saint-Jean-de-Dieu – sur le parcours imaginaire d'Abel comme moyen de parvenir à l'épique, et ce, même s'il le fait sous le mode dégradé du carnavalesque, ces institutions étant en soi des totalités signifiantes.

C'est aussi ce qui le conduit à faire de l'écriture une instance donatrice du sens, parce qu'elle a le pouvoir de reconstituer une totalité signifiante à partir des fragments épars de l'expérience vécue, et une instance d'ouverture sur la transcendance parce qu'elle a le pouvoir de racheter la vie. Élevée au rang de divinité à laquelle Abel sacrifie toutes ses nuits, elle remplace les dieux familiers des civilisations closes.

L'écriture est tout à la fois pour Beaulieu enchantement et désenchantement, comme corollaires obligés de la rationalisation. Beaulieu traite d'ailleurs le thème sous ce mode paradoxal. D'une part, il représente Abel ayant rationalisé sa pratique de l'écriture par l'adoption d'une conduite de vie en vue d'une fin, soit l'écriture quotidienne en vue de l'édification d'une œuvre, mais il déplore d'autre part le désenchantement de sa ténèbre, ce à quoi pourtant devait nécessairement conduire la rationalisation.

Le paradoxe est limpide dans cette scène qui nous décrit Abel enduit de poudre blanche, parce qu'« il fallait observer un rite pour toute chose que l'on faisait et comment aurait-il pu paraître devant Steven le corps couvert d'écailles ? Le roman de Steven, il devait l'écrire nu et blanc de poudre des pieds à la tête » (DQD : 108). C'est la reconduction d'un rituel magique mais rationalisé comme stratégie de réenchantement du monde désenchanté d'Abel¹⁶.

Le paradoxe illustré par le comportement d'Abel témoigne que le désenchantement du monde ne semble pas pouvoir complètement s'accomplir. Il mène même parfois de façon contradictoire à reconduire ce qui devait être combattu. Cette contradiction est par exemple perceptible dans le puritanisme lui-même, comme le souligne Gilbert Merlio. Merlio, qui étudie le concept wébérien dans *L'éthique protestante et l'esprit de la modernité*, estime en effet que le puritain réenchante « d'une certaine façon le monde, puisqu'il en fait le seul lieu où, par son travail, le croyant peut plaire à Dieu et assurer son salut [...] » (1997 : 55).

La contradiction qui conduit au réenchantement du monde est aussi perceptible dans la littérature romantique, par un détour pour nous des plus signifiant. Michaël Löwy et Robert Sayre, dans

16. Soulignons que ce désenchantement ici vécu par Abel est aussi ressenti par Beaulieu qui s'interroge : « [...] écrire n'est-ce donc qu'une tromperie où le plus trompé est l'écrivain lui-même ? » (1984 : 190).

Révolte et mélancolie (1992), définissent le romantisme comme un sursaut de l'enthousiasme chevaleresque qui mène à une tentative de réenchanter le monde.

Pour réenchanter le monde, Beaulieu, entraînant Abel à sa suite, déploie une stratégie qui comporte en ses modalités le recours au mythe, à la nature, au rêve, au sentiment religieux, au surnaturel et qui a pour figures la métamorphose, empruntée au répertoire du baroque, et la métaphore.

Parmi les stratégies de réenchancement du monde qu'ils répertorient chez les romantiques, Löwy et Sayre accordent une place de choix au mythe. Le mythe, disent-ils, est pour les romantiques une voie profane pour retrouver le sacré.

C'est la prémonition, autre figure de l'irrationnel, qui permet à Beaulieu d'asseoir le mythe romantique d'Abel. Il décrit ainsi sa naissance dans le premier chapitre du roman :

Peut-être père songe-t-il qu'il y a trente ans [...] après le grand orage de pluie, de vent et de foudre [...] et les cris de maman, j'étais venu au monde en criant désespérément et [...] il y avait dans cette naissance se passant dans le déchaînement des temps quelque sombre augure (DQD : 16).

Le caractère mythique de ce récit de la naissance d'Abel est accentué par la description de la naissance concurrente du veau à trois pattes, animal fabuleux auquel Abel est associé : « En voyant le veau, père avait sans doute pensé à Abel [...] » (DQD : 19).

Rappelons que ce premier chapitre se termine par la chute dans la fiction : « Belhumeur et Hudd lui tendaient les mains, il les prit et les secoua avec énergie. “Toi aussi, il te fallait devenir personnage” », dit Malcomm en fermant le soupirail (DQD : 19).

En ce premier chapitre donc, au récit mythique de la naissance d'Abel dans l'ébranlement de la Nature succède la chute dans la fiction comme indifférenciation entre vérité et imaginaire. Ainsi rétabli dans l'ordre mythique et extrait de l'Histoire, Abel est légitimé d'endosser la stature de son propre personnage dans une fable qui s'écrit comme produit de la dénégation – « [...] Abel Beauchemin venait de comprendre que jamais plus il ne pourrait écrire de roman » (DQD : 13) – et comme cette part de l'écriture qui s'écrit malgré lui, qu'il ne maîtrise pas. De ce point de vue, la sortie de l'illusion du sujet cartésien sûr de sa conscience claire et maître de ses moyens est accomplie : « Les prodigieux amis jaillirent dans la ténèbre et Abel comprit que l'histoire, il y avait déjà longtemps qu'elle était commencée » (DQD : 20). Notons au passage l'emploi du terme « prodigieux » qui marque bien le passage au merveilleux, au monde enchanté.

La trame mythique s'enrichit de la référence à Prométhée au chapitre suivant où le narrateur, décrivant le processus de l'écriture comme une spirale sans fin, affirme :

C'était cela, la vérité : on était enchaîné et ce qui n'avait pu être qu'un jeu s'était vertigineusement transformé en un enjeu qui ne pouvait que vous conduire tout droit à la mort, vos personnages continuant à reboter en vous, même une fois assassinés d'un trait de plume (DQD : 21).

Comme pour confirmer la chose, le narrateur dira plus loin en parlant de Judith : « Ne voyait-elle pas que les rapaces-mots s'étaient jetés sur lui et lui béquetaient la chair ? Il faisait de grands gestes pour ne pas crier, pour ne pas affoler Judith [...] » (DQD : 24). La tourmente incessante dont est victime Prométhée est pour Abel l'écriture qui chaque jour lui demande de nouveaux présents. Enfin, au chapitre 15, le narrateur identifiera Abel au Minotaure, autre dieu de la mythologie grecque, disant de lui qu'à toutes les nuits, il « avait des crises nerveuses de plus en plus épiques » (DQD : 122).

Il est en outre possible de lire en filigrane une référence au mythe d'Œdipe, pour peu qu'on suive les indices semés par Beaulieu. Judith est assimilée à la mère (DQD : 52-53), Abel lui demandant de poser pour lui comme le faisait sa mère pour son père, s'identifiant par là au voyeurisme de son père. C'est, par procuration, une relation de type sexuel avec la mère que le père ne doit pas voir, son fils l'affligeant en rêve de « rides épaisses obstruant ses yeux » (DQD : 51). La faute œdipienne est symboliquement commise. À cela s'ajoute comme autre indice le refus d'Abel du face-à-face avec son père (Abel refusant de lui rendre visite) que l'on peut

interpréter comme le refus du meurtre du père, toujours en référence au mythe œdipien.

Fidèle à lui-même, Abel louvoie et contrefait. Beaulieu soumet le mythe au traitement dénégatif qui colore sa mélancolie, comme s'il profanait des statues qu'il aurait lui-même érigées. Le mythe œdipien est affirmé mais sert à nier le tabou de l'inceste tandis qu'à travers le mythe prométhéen est récusé l'assujettissement à la loi, celle de l'écriture, Abel refusant dans l'hystérie d'en déployer la logique interne et la rationalité propre : le monde (l'histoire) porté par l'écriture ne trouvant jamais à advenir.

Selon les deux auteurs précités, Sayre et Löwy, les romantiques cherchent aussi à réenchanter la nature en réaction à une science froide qui en a fait son laboratoire et à la technique moderne qui développe un rapport utilitaire à l'environnement. La stratégie de réenchantement de Beaulieu consiste à faire des éléments naturels les signes du grand livre du monde qu'il faut déchiffrer pour connaître son destin et la vérité des choses. La signification intrinsèque des éléments naturels qui surviennent comble la vacance du sens. Les choses signifient.

C'est ainsi que Judith voit dans le vent qui s'élève le jour de son mariage un mauvais présage (DQD : 63) et qu'il faut lire dans la tempête qui se déchaîne lors de la naissance d'Abel le signe d'une « vie tourmentée [...] » (DQD : 16).

Le soleil couchant, associé au pouvoir de la poésie, est lui-même animé d'un pouvoir de signification : il révèle sur le mode de la catharsis et de la parousie la beauté sous la laideur, la vérité sous le mensonge :

Tout l'orient de Terrebonne était d'un rouge crémeux, modifiait le paysage, défaisant tout ce qu'il pouvait y avoir d'hostile dedans, transfigurant la tristesse uniforme des bungalow [sic], multipliant subtilement les rangées de petits arbustes qu'on avait plantés le long des fondations pour oublier jusqu'à quel point elles avaient quelque chose de grotesque et de friable. Ce soleil qui se couchait humanisait les bungalow, les départissait de leur aspect artificiel de décor cinématographique (DQD : 200).

Abel décrit par ailleurs la forêt comme un « lieu maudit » (DQD : 169) où « les fabuleuses licornes devaient crier ainsi quand l'épée magique les transperçait de part en part » (DQD : 163). Et le narrateur précise que, dans le délire éthylique d'Abel, il « était question de la quête du Saint-Graal et de boire dans la coupe d'or sacrée la goutte de vin rouge comme le sang de Judith » (DQD : 168). Comme dans les romans de chevalerie, la forêt est dans le roman de Beaulieu un lieu enchanté mais, dans ce cas, l'enchantement procède non pas du pouvoir sublime de la poésie mais plus prosaïquement de l'enivrement au « gros gin » devenu élixir magique.

En fait, tout se passe comme si la référence directe faite par Beaulieu aux romans de chevalerie, ainsi que les deux citations précédentes en témoignent, étaient pour lui trop peu subtile pour qu'il traite l'enchantement de la forêt sur le mode élevé de la poésie comme il le fait pour le crépuscule. La plate analogie ne saurait révéler l'épaisseur des choses : l'ironie romantique comme résistance au désenchantement, qui ferait de l'épisode forestier un palimpseste des récits de chevalerie et d'Abel un chevalier, tourne à la dérision et le type romanesque s'avilit dans le stéréotype. Plus loin, Abel avoue lui-même : « Je suis perdu, Pollux, je ne sais même plus ce que nous cherchons et quel sens auront désormais nos actes dérisoires » (DQD : 163).

Dans leur volonté de réenchantement, les romantiques opposent la nuit à la lumière, emblème de la raison, et ils l'associent à l'inconscient. Ils en exploitent les pouvoirs de transfiguration, comme Beaulieu quand il fait dire à son narrateur : « Mais le jour, en grosse bête putassière, fouinait maintenant partout, défonçait la ténèbre, la désenchantait » (DQD : 55).

Chez Beaulieu, la nuit est porteuse de la vérité à laquelle l'écrivain doit se soumettre et redonner à la manière d'un médium : « Vite ! Il devait s'asseoir sur la vieille chaise bancale et écrire cette vérité qu'il y avait dans la nuit et qui venait de lui être révélée devant la fenêtre pour l'apaiser enfin » (DQD : 23). Mais, comme nous l'avons vu, la nuit exploitée dans sa déclinaison baroque est aussi un

« mauvais génie » et porte des mots qui trompent et qui mentent (DQD : 28). Elle est aussi dotée par Abel du pouvoir maléfique de réveiller les monstres :

Il était important qu'il ne les regardât pas car alors la galerie des Monstres se mettrait à bouger, comme l'autre nuit, et il sentirait tout vaciller sous lui, n'aurait pas le temps de courir à sa table de travail pour se replonger dans son roman [...]
(DQD : 186).

Figure double tout à la fois mensongère et révélatrice, elle est le doute à partir duquel enchantement et désenchantement, comme facteur d'illusionnisme et sortie de l'illusion, se déclinent.

Les romantiques se tournent aussi vers le rêve. Beaulieu consacre les huit derniers chapitres de son roman à la relation de deux rêves. Tandis que le second de ces deux rêves s'offre comme un condensé de la poétique baroque, le premier, où Abel est un Gulliver envahi par ses personnages, affiche un caractère féérique affirmé. Il occupe les chapitres 26 et 27.

L'affirmation de Judith – « Tu es habité par tes monstres, ce n'est pas toi qui les habites », lui dit-elle (DQD : 72) – devient la pensée de ce rêve au cours duquel les personnages visitent les maisons des morts et les maisons d'enfance pour aboutir à la maison du grand-père Toine où Jos, figure messianique, annonce la venue d'un ordre nouveau à ses fidèles réunis.

Jos est une représentation littéraire de la nostalgie de la communauté perdue que les romantiques tentent de réhabiliter face à la dissolution des liens sociaux à l'époque moderne. « Les romantiques ressentent douloureusement l'aliénation des rapports humains, la destruction des anciennes formes "organiques", communautaires de la vie sociale, l'isolement de l'individu dans son moi égoïste [...] » (Löwy et Sayre, 1992 : 62).

L'art est pour Jos puissance réconciliatrice et prend avec lui un accent épique. « Par mon chant, dit Jos lorsqu'il s'arrêta de jouer, je puis recréer notre monde et l'assurer en sa pérennité » (DQD : 229). L'art permet de refaire la totalité parce que plus que discours, il est acte et peut soutenir un mouvement collectif de transformation :

Ce que je veux, c'est que le rêve de nous-mêmes, commencé il y a des milliers d'années par celui qui ne savait même pas encore qu'il s'appellerait un jour Beauchemin, s'accomplisse, non dans quelques mots alambiqués, destinés à moisir sur une étagère, mais dans un quotidien renouvelé (DQD : 229).

L'art peut changer la vie parce qu'il réconcilie l'imaginaire et la raison, et qu'il confère un sens global à l'expérience collective qui subsume l'expérience individuelle.

Jos, figure dionysiaque et christique, est le chantre de l'utopie révolutionnaire salvatrice. Le mythe de la rédemption qu'il réinvestit est la voie profane pour parvenir au sacré d'une vision de

l'au-delà, l'au-delà de ce monde désenchanté dont Abel est le géniteur et le gardien. « Je dis non aux héros de papier, je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère », affirme Jos (DQD : 229).

Dans ce rêve grandiose, la magie prend couleur profane et sacrée, Jos faisant des miracles et des tours de magie. C'est un « théâtre à machines » où rien ne résiste à la force de l'imaginaire et de la foi, car il appartient à Jos de faire revivre son pays presque éteint « en l'habitant de son immense rêve » (DQD : 227).

Conforme à l'idéal romantique et à ses stratégies de réenchantement du monde, Beaulieu sacralise l'art et en fait « la nouvelle religion ou la nouvelle mythologie qu'attend l'époque moderne après l'éloignement des dieux grecs et l'affaiblissement du Dieu chrétien » (Sherringham, 1992 : 242).

L'une des principales figures du réenchante-ment est empruntée par Beaulieu au répertoire baroque. Il s'agit de la métamorphose, exploitée sous l'angle du spectaculaire. Notamment, c'est en grande partie sous cet angle qu'il présente Abraham Sturgeon et Jos dont la folie a pour trait marquant le changement de personnalité.

La confusion identitaire, soutenue par la thématique du masque, que la métamorphose entraîne chez les personnages a son pendant dans la confusion entre les divers niveaux de la fiction, le roman se métamorphosant sans cesse dans sa forme au fil de la lecture, passant du roman

familial au conte de fées et au drame de la vie conjugale, de même que dans son style, alternant entre le réalisme et l'onirisme, le fantastique ou le fantasmatique.

La chute dans la fiction au chapitre premier équivaut symboliquement pour Abel à une rentrée dans le ventre de sa mère, à ce temps d'indifférenciation avec la mère à laquelle correspond sur le plan romanesque une indifférenciation subjective entre les divers niveaux de réalité et de temporalité que la raison objective s'applique à séparer. L'aspiration à la totalité et à l'unité est comblée.

Cependant, que tous les niveaux (passages fantasmés, réels, imaginés, rêvés) se valent désormais et qu'ils ne puissent plus prétendre à la préséance que leur accorderait la vérité entendue comme adéquation au réel objectif renvoie Abel et le lecteur au problème de la légitimation de la valeur qui émerge de la multiplicité des points de vue possibles à l'époque moderne. C'est ce que Weber appelle, et qui est pour lui une autre conséquence du désenchantement du monde, le polythéisme des valeurs. Donc, pour en revenir à Beaulieu, au polymorphisme de la forme, des personnages et des désirs correspondrait nécessairement sur le plan éthique le polythéisme des valeurs, que Weber nomme aussi métaphoriquement la « guerre des dieux ».

Ainsi qu'il l'explique dans *Le savant et le politique*,

[...] *pour autant que la vie a en elle-même un sens et qu'elle se comprend d'elle-même, elle ne*

connaît que l'incompatibilité des points de vue ultimes possibles, l'impossibilité de régler leurs conflits et par conséquent la nécessité de se décider en faveur de l'un ou de l'autre (1963 : 91).

La métaphore est une autre figure du réenchancement exploitée par Beaulieu. Elle « laisse à l'âme tout le champ ouvert à son imagination » (Lewi, 1992 : 68) et a le pouvoir magique de conformer le réel à l'image du ressenti, intériorité et extériorité devenant par elle indiscernables : « La lourde porte automatique s'ouvrit par le haut, comme un couperet de guillotine fonctionnant à l'envers » (DQD : 35). La métaphorisation subsume le monde.

Cet illusionnisme est célébration de la subjectivité, qui est la première valeur du romantisme. Cette valeur est entendue dans cette esthétique comme « développement de la richesse du moi, dans toute la profondeur et la complexité de son affectivité, mais aussi dans toute la liberté de son imaginaire » (1992 : 40), expliquent Löwy et Sayre, qui y voient aussi une forme de résistance à la réification.

La métaphore transforme aussi les objets du monde comme par magie. Par elle, les automobiles deviennent « comme des chevaux de combat sur le Pont Pie IX » (DQD : 62). Cette propriété magique de la métaphorisation s'illustre avec éloquence dans la description qui est faite par le narrateur de la rentrée au bercail d'Abel, après la nuit passée à l'hôpital. Abel, incapable de rentrer chez lui, reste

sur le perron. Il est décrit comme un i qui se déforme en s : « Le i que faisait Abel s'était déformé en un s tragique sur le perron de ciment dont la peinture s'écaillait » (DQD : 62), comme le bâton de Moïse se transformait en serpent grâce aux pouvoirs magiques de Dieu.

Par cette métaphore, Beaulieu nous indique que tout ce qui sera vécu après appartient au monde enchanté d'Abel où les chats parlent, où l'amour envoûte et ensorcelle (DQD : 91), où l'amoureuse Johanne est assimilée à une « fabuleuse bête dragonnante ou licornieuse » (DQD : 94), où les objets bougent (DQD : 148), mais qui côtoie le prosaïsme le plus plat incarné par le pompier Cardinal, l'un des seuls personnages cependant à nous donner une émotion vraie. Nous faisons référence au moment où il tente de tuer Mère Castor : la scène est narrée de manière simple et sobre avec humanité, narration qui contraste avec l'emportement tourbillonnant caractéristique du style dominant. C'est comme si Beaulieu voulait nous rappeler qu'il n'y a d'humanité qu'ayant assumé la mort, corporelle ou symbolique sous la forme de la castration, qui est désormais la seule réalité susceptible de donner un *sens* à la vie.

De ce monde enchanté de la métaphore Abel dit cependant constater le désenchantement progressif parce qu'il n'a plus la foi (DQD : 72), la croyance pouvant seule donner prise à la magie. Son écriture n'est plus, dit-il, qu'un « sac à malices périmé dont il n'y a plus rien à espérer » (DQD :

97). Le désenchantement est aussi pour lui le désœuvrement, c'est-à-dire aussi désœuvrement comme « inachèvement incalculable et immaîtrisable », comme le définissent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (1978 : 181), Abel ne terminant jamais le projet de la saga des Beauchemin.

Comme Don Quichotte dont la ferme croyance aux pouvoirs des enchanteurs faisait de lui un chevalier, c'est la croyance dans les pouvoirs enchanteurs de l'écriture qui faisait d'Abel un romancier, comme quoi les grandes entreprises idéalistes ne peuvent s'édifier que sur le seul principe de la foi. C'est peut-être le message ironique que nous livrent, à plusieurs siècles d'intervalle, ces deux héros de la modernité.

UN BAROQUE EXPIATOIRE

Proie du monde baroque de ses images, Abel organise sa résistance avec les moyens dont Beau-lieu l'a doté : l'ironie, l'autoréflexivité et le lyrisme. L'ironie lui permet à un premier niveau de ne retenir que la face parodique et carnavalesque du baroque pour le distancier, notamment dans le traitement du rêve final où le baroque figure comme esthétique « d'époque ».

À un second niveau cependant et à l'insu du protagoniste, l'ironie opère au sein même du projet autoréflexif d'Abel, qui succombe à l'illusionnisme de la maîtrise du discours par le sujet

écrivain et de la saisie de son être propre par la médiation du langage. Illusionnisme en effet, car c'est paradoxalement par la médiation du langage, quand il devient une grammaire et un style – ici le lyrisme épilé et le mélodrame opératique, Abel mourant à répétition –, que le sujet Abel échappe à lui-même, c'est-à-dire à son romantisme, et que le baroque fait retour, comme si le mouvement ironique déployait de lui-même un troisième cercle.

Ainsi, l'aspiration lyrique à l'immortelle grandeur littéraire et au Grand Œuvre est représentée par le ciel de la littérature, panthéon où siègent entre autres Ferron, Joyce et Cervantès, représentation romantique qui ouvre cependant l'espace fictif du roman comme les fresques en trompe-l'œil du père Pozzo ouvrent l'espace physique de l'église baroque sur l'espace symbolique de la béatitude.

De la même manière, la représentation mélodramatique de la dernière crise d'Abel, qui gît entouré de ses parents et amis, est construite comme une déploration, type de composition picturale qui fut très populaire à l'âge baroque. Il n'y a qu'à évoquer pour s'en convaincre les nombreux tableaux ayant pour thème la mort de la Vierge, la mise au tombeau du Christ, la descente de croix.

Le rêve d'assomption parousistique et son corollaire, le désir de la mort cathartique, appellent le baroque comme moyen d'expression. Dans le « cosmos lyrique de la pure intériorité » (Lukács, 1963 : 111) d'Abel gisent éparés les fragments du baroque expiatoire de la Faute, celle de ce premier

âge de la modernité qui entreprend de se réinventer sans Dieu et dont l'une des figures maîtresses sur le plan esthétique est l'image du crucifié.

Pour Abel, qui refuse père et paternité, la Faute passe du plan religieux au plan psychologique des triangles œdipien et amoureux, sa culpabilité s'exprimant à l'endroit de Judith, de Steven et du père. L'image du crucifié hante le paysage d'Abel comme symbole : elle est sa provenance (son fond de catholicisme) et son destin, dans *Steven le hérault*. Elle explique que le roman d'Abel puisse aussi se lire en filigrane comme la Passion d'Abel, qu'il s'articule autour de la figure de l'incarnation, que les images de souffrance et de mortification y abondent et qu'enfin la mort y rôde en divers atours.

Soutenu par le lyrisme romantique d'Abel qui le déploie et le magnifie dans son pathos et sa théâtralité, le baroque de *Don Quichotte de la démanche* est expressionniste et profondément lié à ses antécédents religieux, il est la nourriture matricielle de cette lecture du parcours de la modernité que Beaulieu nous propose sur le thème majeur du désenchantement, dont Don Quichotte fut le premier hérault.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGOULVENT, Anne-Laure (1994), *L'esprit baroque*, Paris, Presses universitaires de France.
- ARGAN, Giulio Carlo (1994), *L'âge baroque*, Genève, Skira.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de l'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1985), *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1985), *Steven le hérault*, Montréal, Stanké.
- BOURRETZ, Paul (1996), *Les promesses du monde*, Paris, Gallimard.
- CABANNE, Pierre (1996), *Duchamp et cie*, Paris, Terrail.
- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine (1990), *Max Weber et l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France.
- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine (1997), « Religion et quotidienneté », dans *L'éthique protestante de Max Weber et l'esprit de la modernité*, Groupe de recherche sur la culture de Weimar, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 158-174.
- FOUCAULT, Michel (1961), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon.
- FREUD, Sigmund (1973), « Dostoiévski et le parricide », préface du roman *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard.

- GIBERT, Bertrand (1997), *Le baroque littéraire français*, Paris, Armand Colin.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY (1978), *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.
- LEWI, Alain (1992), *Le sentiment de la nature chez les écrivains romantiques*, Paris, Bordas.
- LÖWY, Michaël, et Robert SAYRE (1992), *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot.
- LUKÁCS, Georg (1963), *La théorie du roman*, Paris, Gonthier.
- MERLIO, Gilbert (1997), « Religion, rationalité et désenchantement dans *L'éthique protestante* », dans *L'éthique protestante de Max Weber et l'esprit de la modernité*, Groupe de recherche sur la culture de Weimar, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 62-82.
- MICHON, Jacques (1983), « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, vol. XIX, n° 1, p. 17-25.
- ROUSSET, Jean (1954), *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti.
- SHERRINGHAM, Jean-Marc (1992), *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot.
- SOUILLER, Didier (1988), *La littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France.
- TROYAT, Henri (1992), *Flaubert*, Paris, Librairie générale française.
- WEBER, Max (1963), *Le savant et le politique*, Paris, UGE.
- WEBER, Max (1964), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon.
- WEBER, Max (1995), *Économie et société*, Paris, Plon.

Michel Nareau

Université du Québec à Montréal

L'APPROPRIATION

DANS *MONSIEUR MELVILLE*

DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU.

MODALITÉS, ENJEUX ET SIGNIFICATIONS

Inscrite en pays « équivoque », la production littéraire de Victor-Lévy Beaulieu ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la place de l'écriture dans l'ensemble américain. L'inachèvement et le caractère subordonné du pays influencent sa démarche et l'amènent à examiner les Amériques d'un point de vue québécois. Cette problématique est récurrente dans son œuvre et traitée de multiples façons, en divers genres, suivant l'évolution des redéfinitions identitaires de la conjoncture nationale. Beaulieu interroge cet espace à construire et à définir dans les Amériques à partir de son lieu d'énonciation et de son expérience personnelle. Dans ses romans, de *Race de Monde !* (1969) à *Bouscotte* (2001) en passant par le cycle des *Voyageries*, dans ses essais sur Ferron, Thériault, Kerouac, Melville et dans son étude projetée sur la littérature latino-américaine, dans ses interventions publiques (dont

son essai *Entre la sainteté et le terrorisme* (1984) est le jalon principal), dans son théâtre, bref, dans tous ses lieux de discours, la conjoncture nationale est questionnée en fonction de son intégration et de son autonomisation dans les Amériques.

Victor-Lévy Beaulieu, dans *Monsieur Melville* (1978), a transcrit cet enjeu sur le terrain de l'appropriation. En effet, il s'est accaparé les textes d'Herman Melville, par une relecture critique, pour les introduire dans sa démarche littéraire. Le champ couvert par l'acte d'appropriation élargit les perspectives sur les notions de transferts culturels et de stratégies identitaires (Bouchard, 2000). De quelle façon ce travail s'inscrit-il dans la problématique identitaire ? Quels sont les déplacements et les lectures opérés ? Et que signifient-ils ?

Ce texte entend démontrer que l'appropriation littéraire des ouvrages de Melville est la stratégie identitaire employée par Beaulieu pour résoudre les nœuds identitaires propres aux Amériques. Elle assure l'inscription de son œuvre dans la réalité hémisphérique. Ainsi, un transfert culturel est opéré à même le récit collectif, faisant du continent l'espace d'interprétation et de référence. Ce processus, inscrit dans la longue durée des littératures et des « collectivités neuves » (Bouchard, 1995 : 15) des Amériques, permet une autonomisation des espaces identitaires sur le mode de l'américanisation¹.

1. Il est possible de définir l'américanisation comme le processus par lequel les collectivités neuves des Amériques

L'appropriation est utilisée pour constituer des représentations identitaires dans un espace problématique. Avec les colonisations, qui impliquent une relation d'exploitation de l'espace et des Amérindiens ainsi qu'un rapport de subordination envers les métropoles, les collectivités neuves ont dû, au cours de leur formation (le plus souvent en entités nationales), définir les référents, les représentations, les points inclusifs et exclusifs de leur identité. Ces consensus, ces « récits et narrations » (Létourneau, 2000 : 20) sont toujours à remodeler pour répondre aux impératifs contemporains des organisations sociales.

Bouchard constate, dans la perspective d'une histoire comparée des « reproductions culturelles à distance » (1997 : 15) dans les Amériques, que les « collectivités neuves » ont dû établir des stratégies pour justifier leur présence sur des territoires problématiques et pour marquer leur distance envers les anciennes métropoles. Il en distingue quatre qui continuent d'être réinvesties dans le cadre d'une réorganisation identitaire : la rupture, l'appropriation, le discours du recommencement et l'émancipation. Ainsi, l'appropriation est considérée comme une étape et une stratégie communément admises par l'ensemble des collectivités neuves.

ont effectué le transfert culturel entre le lieu d'origine et la réalité nouvelle dans lesquels elles s'inscrivent. Il ne faut donc pas confondre avec une « Hollywoodation » des Amériques et du monde, elle aussi effective, mais relevant d'une autre problématique.

L'appropriation constitue une action, celle de « faire sa propriété » (*Le petit Robert*) des éléments appartenant à autrui. Il va sans dire que cette notion repose sur le postulat que les échanges, les transferts et les autres modes d'acquisition ou de transaction sont des éléments importants des organisations sociales, culturelles et identitaires. Ce transfert de propriété, au niveau symbolique, n'efface ni n'altère l'usage premier. Malgré l'appropriation de *Moby Dick* par Beaulieu, Melville demeure le titulaire de ce grand roman. Une logique constructive constitue le cadre référentiel, au sens où une sélection et une volonté sont nécessaires à l'accomplissement de l'action. L'appropriation n'est donc pas passive et se définit en opposition à l'aliénation. Enfin, il importe de saisir cette notion en tant que processus menant à une transformation. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la nécessité de ses attributions dans la logique identitaire des communautés neuves des Amériques.

L'appropriation ne constitue pas, à notre sens, un acte de piraterie mais plutôt une reprise et un réinvestissement dans une production symbolique considérée comme importante, nécessaire et pertinente par l'accaparant. Une production est prise, insérée et intégrée dans une œuvre en fonction de sa pertinence. L'altérité est ainsi significative pour l'appropriant qui en prolonge les marques et les aboutissements dans son environnement envisagé

comme problématique². Cet acte est une composante du remodelage continu et obligatoire des représentations identitaires. Par conséquent, si l'appropriation de Melville par Beaulieu demeure nécessaire en cette période contemporaine (1978), c'est que les « représentations » construites et existantes ne sont plus aptes à répondre au projet de la société québécoise. Il va sans dire que Beaulieu n'est pas le seul à cerner ces nœuds problématiques. Cependant, sa première originalité est de revendiquer le droit à l'appropriation :

Ça me paraît important que, comme écrivain québécois ou comme Québécois tout court, on s'approprie la littérature des autres, à notre façon à nous et selon les besoins que nous y retrouvons ou les nécessités qu'on y voit (cité dans Dorion, 1982 : 43).

La position ambivalente de Beaulieu vis-à-vis de la question nationale est au cœur de la logique d'appropriation. Jacques Pelletier, dans son ouvrage sur le romancier québécois (1996), a bien mis en évidence les deux postures adoptées face à

2. Il faut prendre note que l'acte d'appropriation culturelle, à notre avis, trouve sa pertinence et sa raison d'être dans les contextes problématiques. C'est d'ailleurs pourquoi il nous apparaît que l'ensemble des littératures des Amériques a utilisé cette stratégie identitaire pour s'autonomiser de l'Europe. *Moby Dick* en est l'exemple parfait puisque Melville a repris, déplacé et reformulé le témoignage d'Olson, le marin Nantuckait qui a vécu l'histoire ayant servi de base au roman. Voir Beaulieu (1978b : 228).

la conjoncture politique : pour l'écrivain, l'irrésolution est soit une impossibilité soit une occasion (Pelletier, 1996 : 17) qui affecte l'écriture. L'oscillation est constante entre ces positions.

L'INTERTEXTE MELVILLIEN

Pour interpréter l'appropriation effectuée par Beaulieu, il faut appréhender ce qui constitue l'intertexte melvillien. Le romancier québécois recourt à l'ensemble de la production de Melville, des romans aux nouvelles, en passant par la poésie. Il l'examine dans un essai-fiction qui vise une saisie globale de la signification de son écriture tant dans son lieu d'énonciation, les États-Unis, que dans sa propre œuvre littéraire inscrite au Québec. Toutefois – la disposition et le titrage des trois tomes³ le démontrent bien – c'est *Moby Dick*, en tant que production la plus achevée, qui est au cœur de son essai. D'un point de vue qui dépasse notre perspective, il faut noter que *Monsieur Melville* s'inscrit dans un cycle romanesque, *Les Voyageries*⁴, qui

3. Le premier tome porte le sous-titre *Dans les avelles de Moby Dick*, le deuxième, *Lorsque souffle Moby Dick* et le troisième, *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*.

4. Le cycle comprend *Blanche forcée*, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, *Sagamo Job J*, les trois tomes de *Monsieur Melville*, *Una* et *Discours de Samm*. Le cycle s'ouvre sur un incipit qui renvoie directement à Melville, lui accordant du même fait l'autorité discursive. « Comme je m'appelle, ç'a pas tellement d'importance. Mettons Job J Jobin comme mon grand-père,

focalise sur la position qu'occupe Melville dans l'imaginaire québécois. En effet, à travers la profession et les pérégrinations de ses nombreux personnages, Beaulieu scrute l'univers marin québécois à l'aune du romancier états-unien. En cela, l'appropriation dans ce cycle est courante et continue.

L'utilisation de Melville est complexe chez Beaulieu, étant à la fois un acte intertextuel, une réflexion sur l'écriture ainsi qu'une inscription nouvelle de ce texte. Par une étude des ouvrages de Melville, il intègre à sa pratique la diégèse, la structure narrative et le cadre thématique de l'œuvre melvillienne. À travers un discours critique qui recouvre la méthode totalisante régressive-progressive de Jean-Paul Sartre (1960 : 119-230), Beaulieu ambitionne d'interpréter globalement Melville en fonction de la société et de l'individu créateur dans lesquels le corpus s'élabore. Toutes les sphères d'influence – famille, société, culture, éducation, etc. – sont déterminantes pour l'écriture. À partir de l'ensemble de ces strates, il s'agit de constituer une interprétation totalisante qui détermine l'œuvre et l'homme.

Beaulieu amorce son étude à partir de quelques interrogations. Quelle place occupe l'écriture dans un pays équivoque ? Que peut la littérature dans un tel contexte ? En tentant de répondre à ces questions dans *Monsieur Melville*, il cherche à

océanologue de profession, c'est-à-dire pas grand-chose » (Beaulieu, 1976 : 13).

infléchir le caractère problématique de l'acte d'écriture⁵ et la position aliénante et « hystérique », selon ses propres mots, de l'existence nationale. Pour ce faire, *Monsieur Melville* intervient autant dans le champ de la littérature que dans celui de la culture. Beaulieu renvoie, en effet, à la conjoncture socioculturelle du Québec des années 1970, moment où l'ambiguïté pourrait se résoudre par l'avènement de la souveraineté nationale qui donnerait un rôle nouveau à la culture.

Ainsi campé dans le projet romanesque de Beaulieu et dans son dessein culturel, Melville intercède symboliquement pour effectuer certaines fonctions. Elles doivent le mener à la recreation mythologique du pays québécois et à l'épopée que représente *La grande tribu*. Dès l'avant texte⁶, cette dernière est annoncée comme la conséquence logique et imminente de l'essai-fiction. Son aboutissement, toutefois, est conditionnelle à l'appro-

5. Il faut noter que dans le cheminement d'écriture de Beaulieu, *Monsieur Melville* et les questions qu'il y soulève explicitement adviennent à un moment où l'auteur semble se trouver devant un blocage d'écriture. *Don Quichotte de la démanche* de même que *N'évoque plus...* traitent de cette question.

6. Dans la liste des publications, *La grande tribu* est annoncée en préparation et elle est évoquée dans l'ensemble des textes et discours qui accompagnent l'essai-fiction. Cette épopée vise à constituer une représentation totalisante de la société québécoise à partir d'une vision hystérique. Une telle perspective est mise en évidence pour rendre compte de l'adéquation entre la psyché collective et la labilité du destin national.

priation de Melville puisque les débouchés à son opération résident dans l'accaparement de l'États-unien.

Pour comprendre le rapport complexe que l'écrivain établit avec Melville, et surtout pour en appréhender la signification dans une inscription continentale du Québec, il importe, en premier lieu, d'interpréter la lecture que Beaulieu propose de l'existence, du cadre socioculturel et de l'œuvre de Melville. Ensuite, en analysant les procédés employés par Abel Beauchemin, narrateur attitré et double de l'écrivain, pour s'insinuer dans la réalité de l'autre, il faudra décoder la portée sur le plan de la quête identitaire et discerner quels éléments il tente de s'approprier.

LA LECTURE BEAULIEUSIENNE DE L'UNIVERS MELVILLIEN

Monsieur Melville est un essai qui part du principe que l'imaginaire est au cœur de la réalité et amalgame à l'étude proprement dite de l'œuvre et de la vie d'Herman Melville une série d'éléments dérivant soit de l'existence d'Abel, soit de ses rêveries. Ce procédé, que Beaulieu nomme l'essai-fiction, détermine la totalité de l'entreprise melvillienne tout comme celle d'Abel, en jetant les bases nécessaires au processus d'appropriation. Dès l'incipit, un lien se dessine entre le cheminement proposé dans l'étude sur Melville et la conscientisation qu'elle opère sur l'existence d'Abel, à travers une série de procédés qui oscillent entre l'analyse de

l'existence de Melville et les impacts produits, chez le narrateur, par les conclusions observées.

Beaulieu doit comprendre la globalité de la vie, de l'écriture et de l'œuvre de Melville à travers les nombreux liens et influences qui interviennent dans sa production : famille, société, culture, nation. Ces filiations, Abel les intègre à son parcours et les interprète en relation avec sa visée d'écriture. Le projet tentant « à composer l'œuvre totale qui aurait résumé la quintessence de l'aventure américaine et exprimé l'énormité du pays et du continent, proclamant du même coup l'avènement d'une nation nouvelle » (Morency, 1997 : 144), Beaulieu le cerne chez Melville et en trace les modalités, le cheminement et la réussite dans le but de les reproduire dans une autre composition. L'expérience de Melville ordonne l'œuvre d'Abel, puisque les généalogies de l'un sont incorporées dans l'univers de l'autre.

Pour Melville, la filiation est de l'ordre du singulier et du collectif. La liaison du familial, du social et du culturel devient un cadre indissociable dont il faut témoigner. L'ambiguïté face à sa famille, à ses échecs sociaux, à l'état infantile de sa culture nationale et au caractère exogène de la production littéraire nationale, autant d'éléments qui apparaissent dans son œuvre et que Beaulieu met en lumière. À bien des égards, Melville va à l'encontre des positions dominantes, au sein de son pays ou de sa famille. Dès le départ, son itinéraire est marqué de triomphes et de succès, qu'il refuse

ensuite, en pratiquant une écriture éloignée de l'« horizon d'attente » de l'époque. Alors que le pays plonge dans une réussite qui repose sur un expansionnisme qui s'accomplit au détriment des autres nations, Melville opte pour un travail critique et sans concession. Beaulieu retrace ce cheminement, y percevant le cœur de sa problématique d'écriture. Il remarque que Melville progresse vers le refus. L'échec de celui-ci, que le narrateur rappelle sans cesse, le situe dans un rapport de similarité avec le cul-de-sac dans lequel il envisage le devenir québécois. D'où les continuelles plaintes et lamentations d'Abel, qui ponctuent l'ensemble de son discours et qui renvoient moins au romancier états-unien qu'à la situation personnelle de Beaulieu dans le cadre de la collectivité québécoise. Abel le qualifie donc de « grand écrivain du grand échec » (1978a : 33⁷) et son essai démontre comment il parvient à cet « échec » afin de comprendre sa propre écriture et à dénouer l'impasse rencontrée.

Melville est confronté à un public qui n'envisage pas la littérature comme une totalité et l'écriture comme une connaissance. Ce lectorat attend des récits de voyage qu'il refuse d'écrire, cherchant plutôt à s'en libérer, d'où *Mardi*, *Moby Dick* et ce qui suit. Vis-à-vis cette pratique en transformation, tant sur le plan formel que thématique, le public

7. Dorénavant, les renvois aux trois tomes de *Monsieur Melville* seront signalés par les mentions suivantes : MMA, MMb, MMc, suivies du numéro de page.

est incapable d'admettre la valeur et la spécificité de cette entreprise. Beaulieu accorde une grande importance à la réception négative de son œuvre, notamment à *Mardi* (MMb : 159), à *Moby Dick* (MMc : 16) et à sa poésie. Il interprète cet accueil négatif comme un échec collectif, une incapacité pour une communauté de trouver sens dans la culture. Cette perspective permet à Abel de réfléchir sur la situation contemporaine du Québec. Il y perçoit un problème similaire à celui des États-Unis du XIX^e siècle, différé toutefois d'une centaine d'années.

Au bout, il n'y aura que cet échec, que cette impossibilité d'être, cela même qui m'a fait me passionner pour Melville au point de revenir dans la maison de Père, délesté de mes personnages pour devenir cette image nue, ce médium mangeant de l'espace et du temps pour s'approprier le créateur de Moby Dick – autrement dit : pour se perdre et le perdre avec soi (MMA : 123).

C'est le versant personnel de l'échec que Beaulieu décèle simultanément dans son écriture (et sa réception) et dans la trajectoire de Melville. De plus, il note la déroute collective, ce pays équivoque incapable de se libérer, de saisir les chances culturelles et politiques qui lui permettraient d'émerger de sa stérilité. Parce qu'il est d'un pays trop exigu et trop incertain, même sa débâcle est pauvre :

Ce que je cherche en Melville, c'est ce que je ne trouve pas en moi, c'est cette vie pitoyable, c'est cet échec fabuleux. Mais moi je n'ai jamais

commencé. Mais moi je suis comme mon pays, je suis la demi-mesure même de mon pays – un grand fleuve pollué marchant vers sa mort de fleuve (MMc : 126).

Vis-à-vis de ce revers qui n'arrive même pas à être souverain ni à être un véritable refus, Beaulieu développe, à travers le discours d'Abel, une longue plainte rythmant le discours et annonçant la « conscience qui saigne » (MMc : 124) du narrateur et de sa communauté⁸.

La réflexion de Beaulieu sur la signification de l'échec donne un sens au passage de la prose à la poésie dans l'écriture de Melville. Il apparaît donc que la poésie autorise Melville à affirmer complètement et souverainement le refus et l'absence radicale de désir. L'écrivain états-unien peut se libérer de l'ensemble des déterminismes qui le bloquaient. Beaulieu entrevoit une régénération dans le vers melvillien et une nouvelle prise de conscience (MMc : 124). Malgré la place qu'Abel accorde à l'échec, il y a incontestablement réussite littéraire, ce qu'il rapporte fiévreusement dans de nombreux passages où se mêlent admiration, hagiographie⁹ et désir mimétique. D'ailleurs, en opposition avec cette volonté manifeste de cerner

8. Pour illustrer la récurrence de ces plaintes, mentionnons, de façon non exhaustive, les occurrences, dans le deuxième tome, aux pages 11, 17, 55, 272, etc.

9. Pour reprendre l'expression de Jacques Pelletier (1996 : 221-253).

les modalités de l'échec, l'essai-fiction constitue, dans une large part, une révérence à un auteur considéré indispensable. Il entretient envers lui un rapport presque euphorique, jamais loin de la célébration.

Le travail critique de Beaulieu annonce une volonté de transformation du savoir sur Melville en connaissance de son écriture. Il entreprend ce parcours vers la cognition parce que ce dernier a emprunté une trajectoire analogue, cherchant et croyant à la possibilité de l'écriture comme connaissance, y investissant tout, vie, famille, amour, rang social. À travers Melville, Beaulieu « entend prendre une nouvelle mesure des pouvoirs réels de l'écriture, de sa capacité – ou de son impuissance – à rendre compte de l'expérience tout en lui assurant un sens qui la légitime pleinement » (Pelletier, 1996 : 98).

L'analyse de Beaulieu, de même que toute la prose de Melville, insiste sur le rapport entre l'individuel et le collectif. Ce dernier, en narrant l'histoire d'Achab, du Pequod et de la baleinerie, exprime l'aventure expansionniste états-unienne et devient, plus tard, la voix-témoignage qui formule collectivement le devenir états-unien. L'exemple de Melville accorde donc à Beaulieu une légitimité esthétique :

Mais il n'y a pas de grandeur d'homme sans grandeur de pays, et si Joyce a été grand, c'est parce que l'Irlande l'avait été avant lui, et c'est pareil pour William Faulkner ou pour n'importe

qui d'autre, toute œuvre n'étant que collective (1984 : 15¹⁰).

S'il y a rapport entre le moi et le nous, il s'agit de dégager une même relation d'inclusion entre le réel et l'imaginaire. Ce lien permet justement le passage d'une singularité à une mise en commun par le fictif. Beaulieu trouve chez Melville un tel transfert : une manière de travestir l'imaginaire pour le réel, d'annuler la frontière entre les univers pour se créer un style amalgamant les différents ordres de perception du monde : « Je n'ai jamais bien compris l'espace qu'il y a entre l'imaginaire et le réel puisque ce dernier ne m'est toujours apparu que comme l'activation de l'autre » (MMA : 44). Il partage avec Melville cette prédominance du fictionnel. Il découvre dans *Mardi* et *Moby Dick* une structure et une écriture qui expriment l'imaginaire et attestent d'une transgression de l'existence en incorporant une collectivité dans une conscience individuelle. Il est donc possible pour Melville de

10. Cette affirmation se renouvellera constamment dans les textes et entrevues futurs, sa dernière récurrence étant en page 74 dans *Québec ostinato* (1998). Pelletier donne le sens suivant à ce constat : « L'écrivain, dans cette optique, porte un monde, propose un univers d'images, de représentations, de mythes dans lequel une collectivité se reconnaît, qu'elle reprend et prolonge pour son compte, tenant alors son créateur pour un véritable héros et une référence ; c'est cette reconnaissance qui "fait" le grand écrivain, celui qui, à partir de la réalité vécue et imaginée d'une communauté, se livre à un travail de symbolisation dans lequel on se retrouve et auquel on s'identifie » (1996 : 122).

produire une écriture épique en pointant le collectif. Si bien qu'à la fin de la pratique littéraire, « le réel n'est plus que de l'imaginaire » (MMb : 196). C'est à cette jonction qu'Abel veut arriver par l'écriture de *La grande tribu* et le détour par Melville s'avère capital pour y parvenir.

L'ÊTRE MYTHOLOGIQUE :
FONCTION ET STATUT DE MELVILLE

Monsieur Melville vise à la compréhension globale d'une œuvre jugée essentielle. Des glissements signalent, sous des modes pluriels et des formes ouvertes, le rapport personnel et symbolique qui les enchaîne dans un processus d'identification et d'appropriation. Dans la prétention générique, « essai-fiction », ce dérapage est déjà présent. Usuellement, l'essai est au pôle de la réalité ce que l'imaginaire est à celui de la fiction, c'est-à-dire un point limite assumé comme tel :

C'est pourquoi, Melville, tout comme moi, ne peut que basculer du côté de la fiction. Quand il m'arrivera de parler de lui, ou bien encore de Walt Whitman, de Nathaniel Hawthorne ou du capitaine Cook, il sera important d'avoir cette précision à l'esprit. Peut-être cela est-il arrivé, peut-être les livres dont je parlerai se sont-ils écrits. Mais je n'en serai jamais certain. [...] Cette recherche que j'ai entreprise, c'est celle d'essayer de comprendre ce qui fait que je suis tenu au monde circulaire alors que tout devrait me forcer à la verticalité et à d'autres définitions de moi-

même. Pourquoi j'avance si peu dans l'écriture – et ce qu'il est advenu d'une grande exception que s'appela Herman Melville. C'est là tout mon propos (MMA : 23-24).

Avec la fiction, Abel assure sa présence dans ses processus d'écriture et d'identification. Dans cette perspective, Melville n'est pas le centre du texte. Il tient le rôle de passeur pour qu'Abel puisse se réaliser. Ce dernier accapare le cœur des actes d'écriture et de lecture en se l'appropriant. Comprendre la figure de Melville implique d'interroger les statuts et les fonctions qu'il lui assigne par fiction interposée.

Puisque l'essai-fiction cherche à « comprendre comment naissent les épopées » (Poulin, 1979 : 7), Abel trouvera dans la figure du romancier celui qui est devenu l'écrivain national d'un pays ayant un avenir plutôt qu'un passé. Melville a écrit la première épopée des Amériques tout en se constituant pleinement à l'intérieur de la littérature. Ce qu'il décèle chez Melville, il ambitionne de l'accomplir dans ses propres textes. Celui-ci est un exemple, un précurseur, d'où l'importance de le déchiffrer et de le monopoliser pour se réaliser pleinement. En tant que passeur, contraint tout de même par le travail d'appropriation, il assure à Abel une identité américaine et une prégnance littéraire très forte qui joue ici le rôle de modèle. Melville le sert dans ses projets, ce qu'Abel affirme clairement : « Bien sûr, tout livre qu'on écrit sur quelqu'un d'autre que soi est un prétexte » (MMA : 19). Il porte une

attention constante au rapport entre le romancier et son époque :

À un grand pays doit correspondre une grande littérature ; à l'essor économique de l'Amérique, l'écrivain doit ajouter sa voix, et pas de n'importe quelle qualité : elle doit venir de ce qu'il y a de plus profond en lui, pour faire apparaître une dimension jusqu'alors inexistante, celle de l'imaginaire (MMb : 203).

La littérature nationale s'édifie, par Melville, comme une référence. Beaulieu constate une problématique analogue dans sa pratique, notamment avec *La grande tribu*. De fait, la littérature états-unienne est lue en tant que préfiguration de la littérature québécoise ; ce qu'Abel voit dans son propre champ littéraire (influences exogènes, prédominance d'un lieu d'édition étranger, etc.) est présent et structuré comme tel dans l'univers auquel est confronté Melville. C'est la manière dont celui-ci se joue du cadre aliénant qu'est le colonialisme culturel qui intéresse Abel :

À l'époque des commencements littéraires de Melville, la littérature américaine n'avait pas encore une envergure véritablement nationale, l'Angleterre exerçant en Amérique un colonialisme culturel dont on ne sortira vraiment qu'avec la fin du siècle. Un écrivain qui publiait d'abord ses œuvres aux États-Unis ne pouvait guère espérer recevoir des droits sur d'éventuelles éditions anglaises pour une curieuse question de copyright, les Anglais ne reconnaissant pas celui des États-Unis (MMb : 69).

En tant qu'éditeur et auteur, Beaulieu évoque le champ littéraire québécois en fonction de l'expérience états-unienne. Il fait advenir, dans un même lieu, les deux espaces, assimilant le Québec aux États-Unis du siècle passé pour faire émerger son discours¹¹ qui dénonce les manques perçus dans sa culture et qu'il tâche de colmater. Plus loin dans le texte, ce rapport l'entraîne sur le terrain de l'appartenance des littératures et des identités. Il associe la transgression de cette aliénation à la prise de conscience de l'inscription continentale, où les Amériques décrochent de l'Europe. La figure de Melville sert à légitimer, par l'exemple, la position de Beaulieu envers la littérature nationale. Abel accorde une direction au travail conjoint de Melville et d'Hawthorne¹², puis il transcrit cette attitude, cette position sociale dans l'inscription continentale du Québec, à laquelle il participe :

11. « Je songe à la situation littéraire américaine telle qu'elle prévalait dans les années 1840, et je me dis qu'elle ressemble en tous points à celle qui existait il y a encore peu de temps dans mon pays, les écrivains québécois attendant leur reconnaissance non pas de Montréal mais de Paris, rêvant dérisoirement d'écrire une langue qui, pour ressembler à la nôtre, ne pouvait toutefois dire totalement qui nous étions » (MMb : 70).

12. « Bref, on s'amusa ferme, discutant de littérature et de serpents de mer, de la croissance américaine et de nationalisme. Melville et Hawthorne se mirent ensemble pour combattre les idées du docteur Holmes qui croyait toujours en la supériorité de la littérature anglaise sur la littérature américaine » (MMb : 212).

À cent ans de distance, nous revivons ce que Melville avait connu, courant après le mythe de nous-mêmes et nous imaginant le trouver dans une littérature qui ne tenait à peu près pas compte de notre point de vue particulier en Amérique. Il faudra attendre les années soixante pour que ce sentiment d'appartenance au continent américain se manifeste avec force et pour que nous comprenions que notre littérature, bien plus qu'avec les grands courants européens, avait partie liée avec la culture américaine (MMb : 70-71).

Melville assure cette inscription continentale par un imaginaire créatif. Il devient une référence pour le projet littéraire d'Abel. La distance entre les univers est amoindrie par l'utilisation de deux modalités d'écriture : la liaison et le rabattement. Elles permettent d'effectuer l'appropriation. Beaulieu parvient à faire la jonction avec Melville, pour se retrouver sur le même côté des choses, sur le versant de l'imaginaire, celui de l'épique.

UNE MODALITÉ D'APPROPRIATION : L'ANTHROPOPHAGIE

La mise en relation d'Abel et de Melville sous-tend l'ensemble de l'essai-fiction et en assure la cohésion. C'est là l'une des méthodes les plus employées pour aménager l'appropriation. Le rapport à l'autre constitue l'identité du narrateur. Il lui garantit un espace propre, un sens et une pertinence. L'idée de l'anthropophagie, élaborée par les modernistes brésiliens pour se libérer du

référent européen sans l'éliminer complètement, permet d'opérer ce rapport à Melville. Oswald de Andrade, auteur du manifeste anthropophage¹³, tente de s'affranchir des référents culturels étrangers, pour construire une identité brésilienne autonome. Il refuse toutefois un repli radical sur son identité. Par l'acte anthropophage des amérindiens Tupis, il trouve une action de « dévoration » de l'autre qui est « sélective, ritualisée » (Prestre de Almeida, 1992-1993 : 62). Elle vise à dérober à l'autre, à l'ennemi, ce qu'il a de meilleur pour se l'accaparer et l'ajouter à sa propre constitution. L'anthropophagie est un processus identitaire constitué par l'insertion des éléments positifs d'autrui dans son propre cadre identitaire. Elle procède par étapes liées au processus d'intériorisation de ces référents : mise en présence, capture, sélection, absorption, digestion, puis ce qu'on pourrait qualifier de recreation, c'est-à-dire ce qui en advient, au terme du processus. On le constate aisément : pour être effectif, ce processus nécessite d'être mené à terme.

Cette métaphore appréhende l'apport de référents étrangers non plus comme une menace, mais

13. Le manifeste anthropophage, inspiré de la Semaine moderniste de 1922 au Brésil, entend transformer la façon dont les Brésiliens reçoivent les référents étrangers ainsi que la manière dont ils produisent en fonction de ce cadre. Le manifeste vise à créer une stratégie active de dévoration de l'autre afin d'intégrer les éléments pertinents au développement identitaire brésilien.

comme un atout par une sélection sur ce référent pour l'intégrer à un processus identitaire déjà en mouvement. Il s'agit de s'affranchir d'une définition identitaire basée sur le refus d'autrui¹⁴.

Jean Morency, dans une étude intitulée « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* » (1997), évalue la présence et la signification de l'anthropophagie dans l'essai-fiction de Beaulieu en insistant sur deux modalités : la dévotion et le dédoublement. Puisque toutes les étapes précédemment énumérées sont présentes dans le texte de Beaulieu, le processus anthropophage est mené à terme et vécu positivement. Malgré la difficulté de la traversée, Abel s'identifie à Melville, puisque ce travail identitaire le consolide dans sa pratique. En cela, la remarque que formulait Jacques Michon à propos de la démarche de l'écrivain vis-à-vis de Melville n'est pas juste : « La démarche d'imitation, écrit-il, aboutit donc à une impasse où l'un ne serait plus que le fantôme, la doublure de l'autre, sa caricature et sa marionnette » (Michon, 1983 : 24). Ce que Michon oublie, c'est que ce travail ardu trouve sa réalisation et son sens lorsque Beaulieu quitte le manuscrit et entreprend *La grande tribu*. En terminant l'essai, l'écrivain réalise complètement le processus anthropophage. Son projet épique constitue son ouverture, le lieu où les résultats de l'appropriation de Mel-

14. Voir Zilà Bernd (1995 : 98-99) et Leyla Perrone-Moisés (1992 : 182).

ville s'accompliront. Il absorbe Melville et se libère du fardeau de ce référent, de sa présence étouffante puisque plus grande que lui.

Pour comprendre le caractère positif de cet acte complet d'anthropophagie auquel s'adonne Abel, il importe de saisir comment il résout chacune des étapes du processus d'absorption culturelle. En effectuant ce parcours, Abel entreprend un mouvement complexe d'appropriation identitaire qui dépasse l'intertextualité.

Mise en présence : La mise en présence constitue le moment où le sujet anthropophage prend contact avec l'autre et son univers. L'anthropophagie s'effectue, à notre sens, envers une altérité qui cause problème et fait figure d'enjeu. Abel la découvre lorsqu'il lit pour la première fois Melville. Il est alors confronté à son talent d'écrivain. Il prend conscience de sa présence de même que de la force qui le porte, soit la domination économique et culturelle des États-Unis au Québec¹⁵.

Capture : Elle a lieu pour Beaulieu lorsqu'il prend la décision d'écrire un essai-fiction sur la figure, l'œuvre et l'existence de Melville. En le possédant en tant que sujet, il l'annexe à son projet d'écriture. Le fait que son étude procède de la fiction rend plus flagrant ce travail de capture.

15. Cette étape est utile pour saisir comment Melville inscrit la problématique, esquissée ici trop rapidement, des collectivités neuves de Bouchard. L'autre, avec ses attractions et ses refoulements, s'est en un sens déplacé de l'Europe aux États-Unis.

Puisque, par elle, il s'arroge un droit de contrôle sur la vérité mise en représentation, il s'immisce dans une position d'autorité et de pouvoir vis-à-vis du sujet. Ainsi, lorsque Abel, dans son rêve, aperçoit l'écrivain états-unien, il note : « Melville apparaîtra alors, pareil à l'image que j'ai toujours eue de lui » (MMA : 164), démontrant qu'il est maître de la représentation. Puisque le processus anthropophagique n'est pas complété à ce moment, Beaulieu se sent dominé par le talent littéraire de Melville, se percevant comme « un pou de baleine collé à lui » (MMb : 182).

Sélection : Elle s'avère nécessaire afin d'accaparer le meilleur du sujet capturé dans le but de s'en servir. Abel effectue la sélection à travers la lecture et l'analyse qu'il accomplit de Melville. En exposant ce qu'il trouve pertinent et créatif dans la démarche melvillienne, il dévoile ce qu'il doit acquérir pour son écriture¹⁶. Le rapport du romancier à l'échec, à la connaissance, à l'imaginaire, à l'épopée, au collectif, sont autant de points qu'Abel relève dans le but de se les approprier. Cette démarche mène à désirer l'autre et ses accomplissements : « ce que Melville a été, c'est ce que je voudrais être » (MMA : 23), scande-t-il en posture d'absorption, ayant déjà sélectionné le meilleur de l'auteur de *Moby Dick*. Ailleurs, il affirme :

16. Il faut noter, d'autre part, que le tri assure l'exclusion des éléments considérés non pertinents et inadéquats. Ainsi, Abel critique le manque de profondeur des représentations des femmes dans l'œuvre de Melville.

Ce prodigieux refus, cet absolu refus. Comme lecteur je suis aveuglé : tant de beauté, et tant de solitude dans tant de beauté, que j'en oublie où je dois aller, seulement conscient d'être bien en dessous de ce texte sublime, ne désirant rien d'autre que de le manger, et de le manger éternellement puisque l'espoir désespéré de Melville, je le fais mien (MMc : 63).

Après cette sélection, Abel est disposé à ingérer Melville et à s'en nourrir comme il l'affirme d'ailleurs explicitement.

Absorption : Cet élément central donne sa signification au processus. Beaulieu présente l'absorption sous plusieurs formes et représentations. Ainsi ses techniques d'écriture dénotent l'esprit anthropophage, puisqu'Abel définit son entreprise en s'y référant : « Il ne s'agit après tout que de parler de Melville et, l'espace du livre, me substituer à lui pour arracher ses vérités » (MMA : 26). Abel exécute ce programme, entre autres, lorsque, dans le dernier chapitre du premier tome, il devient Hawthorne, écrivain états-unien, auteur de *La lettre écarlate* et ami de Melville, pour vivre avec ce dernier l'aventure de *Moby Dick* et se placer sur un pied d'égalité avec lui¹⁷. À travers l'imaginaire et le rêve, Abel absorbe Melville. Il empiète sur sa vie et sa mort, pour lui faire reproduire les éléments jugés

17. « marchant l'un à côté de l'autre [...] Melville met son bras sous le mien, comme pour m'inviter à ne pas aller trop vite » (MMA : 167).

importants. Ce chapitre, qui reprend la première partie de *Moby Dick*, de l'arrivée à l'hôtel au départ pour la mer, est constitué par un rêve où interviennent la diégèse du roman, les recherches d'Abel sur l'univers maritime québécois en lien avec le monde de Nantucket et les désirs inavouables du narrateur. L'espace et le temps sont diffractés pour abolir les distances et permettre à Abel d'absorber le romancier : « Nous entrons dans la réciprocité, toutes les contraintes disparaissent enfin, emportées par la magie du mot sacré grâce auquel Melville m'a rebaptisé » (MMb : 172). En revivant avec l'auteur les étapes du roman, Abel en devient partie prenante, intériorisant l'écriture de *Moby Dick*. En fait, il l'absorbe et la déplace pour l'intégrer dans l'univers québécois. C'est du moins en ce sens qu'il faut comprendre la présence dans cette rêverie de l'abbé Ferland. Après avoir parcouru le chemin de New York à Nantucket avec lui, Melville disparaît alors qu'Abel est fasciné par les livres de l'abbé Ferland. La démarche d'absorption est ardue, ponctuée d'échecs lorsqu'il se retrouve seul pour affronter l'œuvre. Ce travail d'absorption sera constant tout au long de l'essai pour permettre l'appropriation finale.

D'autre part, Beaulieu structure l'essai en fonction d'une absorption complète. En insérant un chapitre – le neuvième du tome II – écrit, dit-il, par Melville lui-même, Abel s'arroge à la fois son écriture et son identité pour servir ses propres fins. Il rend l'existence de celui-ci tributaire de sa volonté.

Il incorpore donc l'autre dans ce qu'il y a de plus important : le *ventre* de son œuvre. Cette absorption confirme l'importance du romancier pour Beaulieu et la fonction qu'il occupe dans son projet littéraire : annoncer le pays de façon épique. Ce chapitre l'assimile dans l'œuvre québécoise dont il devient un élément créatif. Melville travaille ainsi pour Abel, prenant en quelque sorte sa relève. En retour, l'écriture de Beaulieu le contamine : « Mais je m'égare. Prenant auprès de moi-même la place d'un biographe capricieux, me voilà en train de le devenir aussi alors que je ne veux que parler de la *Vareuse blanche* » (MMb : 162). En fait, le romancier états-unien besogne sous l'autorité de Beaulieu. Le rapport entre les deux, dans ce chapitre, se renverse.

Digestion : L'identité étant en transformation, il s'agit d'établir comment s'opère la maturation des éléments accaparés chez l'auteur états-unien. Cette étape est importante pour cerner les modalités de l'incorporation de Melville et pour saisir de quelle manière cela modifie le transfert identitaire. La digestion étant un acte qui s'inscrit dans la longue durée, la métaphore anthropophage et l'appropriation identitaire doivent s'exprimer sur une grande période. Dans *Monsieur Melville*, cela se traduit par une pratique de la récurrence. Des éléments concourants démontrent comment s'opère le processus digestif de l'œuvre melvillienne. Autrement dit, le résultat n'est ni immédiat ni prévisible,

Beaulieu s'efforçant d'en sentir la direction, les aboutissements et certains ratés¹⁸.

La première technique qui évoque cette digestion est le principe du rabattement. En effet, Abel agence tous les éléments de l'œuvre, de l'existence et de l'écriture de Melville dans sa propre trajectoire, dans son expérience singulière, pour en faire ressortir les convergences et s'octroyer une nouvelle filiation positive. Les troubles de langage de Melville, son voyage de noces, son rapport aux explorateurs des mers du Sud, tous ces objets sont lus et compris à la lumière de l'existence d'Abel et dans une perspective liant les univers états-unien et québécois. La grandeur de Melville en vient à être celle de Beaulieu. D'autre part, l'écriture joint les espaces géographiques : la Mattavinie mythologique d'Abel se transforme en Berkshires, le pays de Melville. Le Québec se métamorphose en copie des États-Unis du ^{xix}^e siècle. Ce rabattement intériorise l'appropriation. Il s'agit de faire passer *Moby Dick* de Melville à Beaulieu : « Mais voici la patience enfin récompensée, voici *Moby Dick* tapant de toute sa grande queue horizontale de baleine dans mon crâne » (MMb : 222). Ce qui pourrait être perçu comme une mise en scène de sa propre trajectoire aux dépens de l'essai n'est en fait

18. C'est ainsi que les plaintes et les litanies d'Abel à l'égard de l'immensité de Melville prennent leur sens, en tant qu'essais plus ou moins réussis d'accomplir le transfert culturel.

qu'une essentielle justification de son existence par le recours à autrui.

La métamorphose d'Abel témoigne également du processus de digestion. À cet égard, un passage significatif dans l'essai-fiction en rend compte. Dans le deuxième tome, il devient littéralement Melville :

C'est qu'au moment précis où j'écris ceci, j'ai l'impression d'être devenu Melville lui-même [...], ma main est devenue la main même de Melville. Je passe les doigts dans mon visage, et je ne le reconnais plus : ma barbe est devenue la barbe même de Melville, tout comme mon nez, tout comme mes yeux qui se mettent à pleurer, tout comme mes cheveux extraordinairement épais (MMb : 156-157).

Abel qualifie cette transformation en se référant à l'image du loup-garou, symbole québécois explicite de métamorphoses. Puisque le chapitre suivant est celui écrit par Melville, cette nouvelle identité est renforcée, la délimitation entre Abel et Melville rétrécit.

Recréation : L'étape de la récréation permet au processus d'aboutir. Elle complète positivement l'acte anthropophage et le réaménagement symbolique voulu. La réalisation singulière de celui qui a incorporé autrui met en pratique ce transfert de connaissances. Au bout de ce chemin, les fonctions attribuées à Melville dévoilent leur pleine signification. En étant « mangé », celui-ci offre à Beaulieu la possibilité de s'affranchir du poids du référent étranger et de l'intégrer positivement à son propre

aménagement symbolique. *La grande tribu* qu'il composera en est l'aboutissement. La dévoration, par l'emprunt d'une figure, d'une vie, d'une œuvre et d'une identité autre, lui concède une nouvelle prise sur son écriture. Abel, par sa créativité et sa recherche à travers l'œuvre d'autrui, se constitue totalement. Il constate que son identité personnelle est aussi collective. C'est le sens à accorder au dernier chapitre de l'essai-fiction où Abel présente Melville à son père. Il s'agit d'une reconnaissance de la part de l'écrivain états-unien pour la pratique littéraire d'Abel.

Nous montons à pied vers la maison, Monsieur Melville entre Samm et moi. Lorsque Père sera devant nous, je dirai simplement : « Voici Monsieur Melville. Il a accepté d'être avec nous pour La grande tribu. Père, quand donc veux-tu commencer ? » (MMc : 217).

En clôturant son essai-fiction sur cette phrase, Beaulieu mène à terme le processus anthropophage puisqu'il conduit à une recreation littéraire à partir des nouvelles acquisitions effectuées par l'appropriation. En fait, le processus s'avère positif, ouvert et mène à une construction symbolique tangible parce que complétée, ce que Michon ne considère pas dans son analyse.

MELVILLE COMME PRÉCURSEUR

La fonction primordiale de Melville, dans l'essai-fiction, est d'indiquer la voie et de prodiguer

l'exemple. En somme d'être un précurseur. Beaulieu revendique une « écriture mythologique » (Pelletier, 1996) et il la discerne chez l'auteur de *Mardi*. Ce dernier instaure une autorité, car il est le premier à concevoir une épopée américaine. Beaulieu note :

Je pense qu'on ne peut faire de littérature épique par en arrière, c'est-à-dire en se tournant vers le passé, où il n'y a rien qui puisse fournir un événement ou un mythe. On ne peut donc en faire que par-devant. Bien sûr, toutes les grandes œuvres mythiques semblent prendre appui sur le passé ; la littérature épique vient de pays qui ont fait l'histoire à un certain moment donné. Or, ce qui me fascine dans Moby Dick, c'est qu'il s'agit d'un roman qui plonge non pas dans le passé mais dans l'avenir américain (cité dans Vaillancourt, 1979 : 11).

L'épique melvillien se caractérise par une ouverture sur l'avenir. Beaulieu y entrevoit une exigence puisque les collectivités des Amériques sont issues d'une histoire courte où les mythes fondateurs, à l'exemple d'Homère, sont inopérants. Une proximité géographique et historique rend indispensable une conception ouverte de l'épique. Melville assure la passation du mythe et devient un relais incontournable.

Beaulieu l'intègre afin de connaître par quelles méthodes se constitue l'épopée. C'est donc le mythe qui fonde l'épique, cet aménagement symbolique partagé collectivement qui agit comme

cadre de convergence, comme foyer d'une vision totalisante où réel et imaginaire, singulier et collectif s'intègrent pleinement. Beaulieu le conçoit clairement : « De toute façon, c'est le mythe que cherche Melville » (MMb : 129). Dès cette prise de conscience, il perçoit, dans *Mardi*, la valeur d'une critique intégrale de la culture et de la société qui émane du mythe (MMb : 132). Ce roman, en effet, cherche la légende afin de fonder une collectivité. Ce mouvement de sacralisation est contrebalancé par une désacralisation, pour reprendre les termes de la dichotomie proposée par Édouard Glissant (1997 : 341-345). Une critique du monde moderne balise les limites de cette fondation tant voulue. Le second processus découle du premier, le mythe permet la critique, ce que Beaulieu effectue aisément. Cet apprentissage de l'écriture dans son exigence radicale, rend Beaulieu

ivre de tout ce qu'il [Melville] fait venir en [lui], cette reconnaissance et cette humilité qui [l']investit, pour [se] faire comprendre jusqu'à quel point [il n'est], face à Mardi, qu'un pauvre scribe sans envergure, condamné à la chronique – alors que c'est l'épopée [qu'il] appelle, la création mythologique des pays québécois [...] au moins Mardi [lui] apprenait-il ce qu'est l'écriture et ce que devrait être tout projet d'écriture, un acte global, à la fois soi et tout le reste, c'est-à-dire la remise en question du monde même (MMb : 153).

Cette longue citation, qui prend la forme d'un constat désenchanté, laisse présager que Melville

répond à des besoins singuliers. Beaulieu est confronté à sa tentative de production de l'œuvre épique qui le libérerait de même que les pays québécois. Le romancier états-unien le soutient dans l'essai-fiction lorsqu'il se charge du chapitre neuf du deuxième tome « pour permettre à [son] biographe capricieux de reprendre ses sens » (MMb : 160). Ce rôle de précurseur, pour être mené à terme, dans ses prolongements les plus créatifs, requiert un détour par l'appropriation. Celle-ci assure le contact avec Melville, tout en établissant les circonstances dans lesquelles s'effectuent les recherches d'Abel.

De façon plus importante, Melville démontre la genèse de l'œuvre épique. Trouver la résurgence d'un livre fait donc partie de ce fondement de l'écriture. Ainsi, à propos de *Moby Dick*, Beaulieu s'emploie à appréhender la source (le texte d'Olson, MMb : 228) et la transformation que Melville opère sur elle, comprenant, du coup, le rôle de l'appropriation dans son esthétique : « Tout cela, Melville le fait sien dans *Moby Dick* » (MMb : 235). Ensuite, il doit déchiffrer les mécanismes mythologiques exprimés dans ce dernier roman :

Je sais bien que ma démarche est absurde, que dans tout ce que j'ai imaginé sur la naissance de la tragédie selon Melville, il n'y a rien de neuf. Tout cela, sans doute, a déjà été écrit. Mais s'il me faut le refaire après tant d'autres, c'est qu'il m'est essentiel de mettre à jour le mécanisme, cet ensemble d'éléments tous fondus dans le même

creuset pour produire le chef-d'œuvre. Avec père, j'écrirai bientôt La grande tribu et ce sera le livre de la plus haute autorité. Il faut donc que je sache, il faut donc que je possède totalement Moby Dick au point que fermant les yeux, je pourrais le ré-écrire même si je ne me souvenais plus d'un seul de ses mots (MMb : 255-256).

À la suite de cette opération, la force et la vitalité littéraire de Melville ne seront plus vécues comme une oppression¹⁹ mais comme un affranchissement. La modicité québécoise sera transmuée par le savoir acquis et par sa transposition en une épopée, *La grande tribu*. Grâce à Melville et à l'épique, il est maintenant possible de produire un discours libérateur. Beaulieu assume la part collective de l'écriture. Cette voix dépêtrée se manifestera

19. Pour avoir un aperçu de la profondeur et de la force de l'oppression vécue par Beaulieu dans son rapport à Melville et son pays et vis-à-vis du Québec, il suffit de citer ce passage qui explique éloquemment la « conscience qui saigne » de Beaulieu : « je ne suis qu'oppression, que cette furieuse oppression dont il me faut sortir, de n'importe quelle façon, en faisant vite. [...] Je suis finitude avant même que de commencer – cette prodigieuse impossibilité qui m'a tant fasciné chez Melville parce que, tout simplement, elle se trouve inscrite en moi, depuis les commencements équivoques de mon pays. [...] Il n'y a ni temps, ni espace québécois, que de la présence américaine [états-unienne], ce par quoi je suis annihilé, ce par quoi je suis bâillonné, et ligoté, et torturé. Américain mais sans l'Amérique, consommateur mais sans capital, esclave de l'Empire et sans d'autres armes que ce pitoyable livre pour me continuer dans ma pâle énergie » (MMc : 125-126).

dans le projet, devenu réalisable, de *La grande tribu*, dans la place accordée au Père qui témoigne d'un nouveau rapport à l'agnation familiale et nationale : « Quel calme il y avait en moi alors ! Comme si, pour une fois j'avais dominé ma fiction, heureux d'être là où je le voulais, au grand moment de *Moby Dick*, avec Père revenu à la maison, défâché contre moi » (MMb : 177). Par Melville, Abel est délesté de sa famille, de sa culpabilité (celle liée au fait de se distancer du monde pour écrire) et de son écriture jugée maladroite. De même, l'écrivain états-unien l'accompagne dans son travail de libération nationale dans la mesure où l'épopée et sa maîtrise sont annonciatrices du projet collectif et de la souveraineté québécoise.

Enfin, Melville montre la voie lorsqu'il accompagne Abel dans son projet d'écriture. À l'issue de l'essai-fiction, l'imminence du projet épique beaulieusien garantit un caractère ouvert et complet à son entreprise identitaire. Que le romancier états-unien l'accompagne ne fait que renforcer cette démarche, assurant ultimement la filiation et légitimant sa trajectoire et sa vision. Grâce à la participation de Melville à *La grande tribu*, c'est l'esthétique de Beaulieu qui est jugée valable et recevable. Au terme de *Monsieur Melville*, il y a le pari que la réalisation épique est possible malgré le caractère « malaisé » (Beaulieu, 1996) du pays. Si cela s'avère plausible, c'est dû à la conjoncture politique qui apparaît propice à la réalisation du pays et donc à la résolution de l'équivoque. La

pratique littéraire de Beaulieu, basée sur les modalités de l'appropriation, fournit un travail souterrain de reconnaissance qui convoque à une nouvelle emprise sur l'identité, tant singulière que collective. En le prenant à bras-le-corps, il s'accapare le continent. Il n'est plus un « Américain sans l'Amérique » mais un Québécois s'assumant dans les Amériques. Autrement dit, l'appropriation de Melville lui offre l'occasion symbolique de s'affranchir, en quelque sorte, du caractère incertain du pays.

LA STRUCTURE DE L'ESSAI-FICTION

Le rapport identitaire à Melville n'est pas seulement présent dans la partie essai de *Monsieur Melville*, il est également lié à la forme de l'écrit. C'est cette adéquation entre ces deux composantes du texte littéraire qui rend l'ouvrage pertinent. La cohérence entre ce qui est dit et la façon dont c'est affirmé permet d'appréhender le discours dans toute sa logique. Le « comment écrire » avalise le propos et lui confère une plus grande signification. Pour Beaulieu, la question du style et de la forme littéraire, notamment sa circularité, est en étroite relation avec les situations sociale et nationale. Selon lui, l'incapacité du Québec à émerger dans l'histoire, à établir un futur fondé sur un passé, accule la littérature à une structure circulaire qui n'admet pas de bonds vers l'avant. Elle est donc contraire à l'avancement, au développement linéaire. Le fait que l'ensemble de son œuvre, et particulièrement

Monsieur Melville, exhibe une telle structuration circulaire illustre son propos sur le Québec et son rapport américain à la filiation. Cette conception problématique du temps historique et identitaire rejoint les réflexions de Bouchard (1995, 1997, 2000) sur les collectivités neuves et inscrit sa démarche dans un ensemble plus vaste, celui des littératures des Amériques, où la question de l'appropriation est omniprésente. La circularité soulève le problème incertain du rapport au temps dans l'écriture dans les Amériques : « Je ne saurai jamais être chronologique. Bien trop québécois, c'est-à-dire privé de temps » (MMc : 64), dit Abel. Dans un essai-fiction qui cherche une identité assumée dans les Amériques, l'esthétique qu'il adopte interfère avec celle qui est pratiquée par Melville aux États-Unis, puis celle adoptée en Amérique latine et aux Antilles.

Melville note que « la plupart des grandes productions de l'esprit humain s'édifient selon un cercle à l'instar des atolls » (MMc : 35), tandis que Glissant, de son côté, affirme qu'en tant qu'Antillais

beaucoup d'entre [eux] n'ont jamais fréquenté leur temps historique ; [ils] l'[ont] seulement éprouvé. C'est le cas des communautés antillaises qui accèdent seulement aujourd'hui à une mémoire collective. [Leur] quête de la dimension temporelle ne sera donc ni harmonique ni linéaire (Glissant, 1997 : 344).

Ces citations soulignent le rapport entre composition giratoire et conscience géographique du

continent. Beaulieu, tout au long de son essai-fiction, utilise cette structure rotative. À titre d'exemple, il se sert d'une photo de Melville à la fois pour introduire l'œuvre et pour la conclure dans un mouvement qui ramène le texte à son commencement.

L'utilisation de la répétition, tant dans la phrase que dans les idées, favorise aussi une acquisition de la connaissance par accumulation. En effet, des sentences, lancées comme des leitmotifs, scandent le texte. Par exemple, la phrase « la vieille cadillac couleur rouge, avec des grands ailerons lumineux » (notamment MMb : 223) revient fréquemment. Ce qui évolue dans la cognition et ce qui avait cours auparavant coïncident. Il se crée ainsi un mouvement d'aller-retour contraire à la linéarité. Le texte s'étend, atteint ses « grosseurs », par la reformulation, l'expansion et la répétition. Beaulieu y repère sa singularité, tout en lui trouvant un côté péjoratif. « J'ai parfois peur pour ce que je me vois devenir, et c'est sans doute à cause de cela que je m'en vais tout en *zigzags* dans ce livre, pour me préserver de toute fin, pour ne pas avoir à recommencer » (MMb : 56). La répétition de certains leitmotifs (*La grande tribu*, la sœur de Melville, la Cadillac, la photo, etc.) alloue à la fois une ampleur au texte, une armature formelle cohérente avec le propos, un rythme d'écriture et un accès américain au monde. En effet, cet élément de répétition est également présent dans l'œuvre de Melville, Abel le récupère et l'utilise.

Il importe de noter que la structure interne du texte reprend la dualité fiction/essai qui a fait la nouveauté de *Moby Dick*. Morency le note d'ailleurs :

Sur le plan formel, l'œuvre de Melville fait éclater les conventions romanesques en introduisant dans la trame narrative une multitude de discours qui n'appartiennent pas à l'univers du roman (chansons, poèmes, dialogues dramatiques, extraits d'ouvrages scientifiques) (1995 : 165).

En s'appropriant cette structure bipartite, en la faisant moteur créatif de son texte, Abel incorpore un élément important de l'écriture melvillienne et le fond entièrement dans sa démarche. La contamination réciproque entre la fiction et l'essai, entre l'analyse et l'écriture de cette recherche, renvoie au caractère labile du cadre socioculturel du narrateur et à la spécificité de son rapport à Melville.

VISÉES DE L'APPROPRIATION

Beaulieu, dans *Monsieur Melville*, appelle à un projet épique qui permettrait l'édification des pays québécois. Une telle expression de la sacralisation (Glissant, 1997 : 341-345) constitue une vision collective basée sur un devenir commun à construire. En cherchant cette fondation en terres québécoises, il accorde une attention particulière à l'abbé Ferland : « C'est par l'abbé Ferland que je sais que s'il y a eu un peuple québécois isolé sur ses terres, l'on en trouve toutefois un autre pour qui l'eau

était le grand symbole de la liberté » (MMa : 203-204). Ce qui interpelle Abel dans *Moby Dick* – l'appel de la liberté, l'univers marin, la quête d'absolu – est représenté, dans l'espace québécois, par l'œuvre de l'abbé. La lecture des *Opuscules* du religieux établit une nouvelle façon d'accaparer Melville, de le déplacer et d'ancrer dans l'imaginaire québécois une autre réalité et une culture maritime synonyme de liberté. Melville mène à Ferland, ce qui démontre en quoi l'appropriation intertextuelle de Melville reconstitue l'espace identitaire d'Abel. Ferland puis Ferron prendront dans l'essai une résonance positive afin de permettre l'avènement de l'épique, et du coup une fondation. La sacralisation est cherchée et voulue. Elle appelle une voix collective, et Beaulieu désire remplir ce rôle, devenir un écrivain national. Il cherche donc par Melville à renaître (MMc : 129).

La nation est à fonder collectivement et littérairement. Beaulieu y œuvre avec sa volonté d'engendrer une épopée par l'appropriation. Cela ne pourrait s'effectuer sans une remise en cause de sa société. Il entreprend cette critique d'abord à propos de lui-même : son insuffisance d'écrivain, son incapacité à écrire l'œuvre totale, d'où le nécessaire recours à l'autre, sont à la base d'une réflexion critique sur sa pratique. Il dénonce également sa culture et son pays, dont l'étroitesse des aspirations empêche l'avancement : « Abel Beauchemin projette sa conscience à travers l'espace et le temps pour exprimer toute la négativité liée à ce

territoire qu'il habite et qui pourtant n'existe pas » (Chassay, 1993 : 84). Cette critique, pour radicale qu'elle est²⁰, apparaît comme le pôle désacralisant (Glissant, 1997 : 341-345) chez Beaulieu.

L'écrivain québécois intègre et dépasse la dichotomie glissantienne de la sacralisation-désacralisation parce qu'il transforme positivement l'écriture, la langue et les références identitaires. En s'accaparant Melville, comme il l'avait fait avec Hugo et Kerouac et comme il le fera plus tard avec Ferron, Joyce et d'autres, Beaulieu rend indispensable la filiation tout en la contraignant à s'inscrire dans sa problématique, dans son territoire imaginaire, dans son lieu réel et dans son rapport aux autres. Les pôles ne sont plus présentés contradictoirement, mais comme des composantes essentielles pour entretenir un rapport ouvert, harmonieux pour soi et autrui. Ce dépassement permet de transformer le pays et l'imaginaire collectif. C'est ce nouvel épique américain, celui qui

20. « Je ne suis plus qu'écartèlement – ou cette sensibilité souffrante dont parlait Melville, cette sensibilité totalisante et par cela même incapable à s'exprimer. Comme c'est dérisoire, ne toujours retrouver que soi-même, c'est-à-dire ce qui refuse *la définition identificatrice* » (MMc : 131. Nous soulignons). Il faut noter que la critique sociale de Beaulieu envers le Québec suit quelques constantes tout au long de sa réflexion : critique de sa culture, de son incomplétude, de sa pauvreté dans l'imaginaire, de son manque de liberté, etc. En somme, le tableau collectif apparaît sombre chez Beaulieu, ce qui transparaît partout dans *Monsieur Melville*.

s'attarde à l'avenir collectif, qui fonde non plus un passé mais un futur.

L'appropriation, en tant que stratégie identitaire, trouve sa place dans le discours littéraire. Les œuvres, étant des productions issues des cadres individuel et collectif, sont tributaires des représentations. Victor-Lévy Beaulieu y est très sensible, notamment en ce qui concerne l'émergence nationale. En considérant que le Québec est dans une situation identitaire précaire, il tente d'intervenir dans ce champ. Par l'écriture, il cherche à débloquent le caractère équivoque du pays. Dans *Monsieur Melville*, l'appropriation de l'œuvre de l'écrivain états-unien est la modalité par laquelle il réussit à transformer les données du débat identitaire.

En faisant sienne la meilleure part d'autrui, qui, par une position symbolique de force, fait problème, Beaulieu élargit le champ inclusif de l'affirmation. L'accaparement de l'œuvre de Melville ouvre la voie à une création littéraire épique : *La grande tribu*. Avec les modalités qu'il emploie pour se l'approprier, Beaulieu passe d'une culture d'emprunt à une culture d'empreinte (Bouchard, 1995 : 26). Autrement dit, par l'appropriation l'identité ouvre sur une inscription continentale. Beaulieu constitue ainsi une image positive et pertinente de notre expérience américaine. L'aménagement symbolique qu'il établit dans son essai-fiction montre une direction pour l'ensemble de la communauté québécoise. Sa vision du monde s'en

trouve ainsi renouvelée. Il fait un mouvement d'arrimage américain à un moment où la société québécoise tente de se donner les outils pour affirmer sa spécificité et assurer sa pérennité. Son intervention tient donc lieu d'exemple pour une culture qui se cherche.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *Sagamo Job J*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978a), *Monsieur Melville*, t. I : *Dans les aveilles de Moby Dick*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978b), *Monsieur Melville*, t. II : *Lorsque souffle Moby Dick*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978c), *Monsieur Melville*, t. III : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1996), *Chroniques du pays malaisé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles. (Coll. « Œuvres complètes ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1998), *Québec ostinato*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles. (Coll. « Alternative ».)
- BERND, Zilâ (1995), *Littérature brésilienne et identité nationale (dispositifs d'exclusion de l'Autre)*, Paris, l'Harmattan. (Coll. « Recherches et documents Amériques latines ».)
- BOUCHARD, Gérard (1995), « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides, p. 15-60.
- BOUCHARD, Gérard (1997), « Populations neuves, cultures fondatrices et conscience nationale en Amérique latine et au Québec », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *La nation dans tous ses États*, Montréal, l'Harmattan, p. 15-54.

- BOUCHARD, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal.
- CHASSAY, Jean-François (1993), « L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville) », *Tangence*, n° 41, p. 69-85.
- DORION, Gilles (1982), « Victor-Lévy Beaulieu », *Québec français*, n° 45, p. 43-46.
- GLISSANT, Édouard (1997), *Le discours antillais*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (2000), *Passer à l'avenir ; histoire, mémoire identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal.
- MORENCY, Jean (1993), « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41, p. 54-68.
- MORENCY, Jean (1995), « Les modalités du décrochage européen des littératures américaines », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, Montréal, Fides, p. 159-171.
- MORENCY, Jean (1997), « Le mythe du grand roman américain et le "texte national" canadien-français : convergences et divergences », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *La nation dans tous ses États*, Montréal, l'Harmattan, p. 143-157.
- MOSER, Walter (1992), « L'anthropophagie du Sud au Nord », dans Zilâ BERND et Michel PETERSON (dir.), *Confluences littéraires Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, Longueuil, Éditions Balzac, p. 113-151. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique ; essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Terre américaine ».)

- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1992), « Littérature comparée, intertexte et anthropophagie », dans Zilâ BERND et Michel PETERSON (dir.), *Confluences littéraires Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, Longueuil, Éditions Balzac, p. 177-188. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- POULIN, Gabrielle (1979), « Voici Monsieur Melville », *Relations*, avril-mai, p. 7-9.
- PRESTRE DE ALMEIDA, Lilian (1992-1993), « Écriture, oralité et carnaval. Pour une compréhension d'une poétique américaine : Bandeira et Glissant », *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, p. 61-79.
- SARTRE, Jean-Paul (1960), *Questions de méthode*, Paris, NRF. (Coll. « Idées ».)
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis (1979), « Entrevue : Victor-Lévy Beaulieu lecteur », *Lettres québécoises*, n° 14, p. 8-13.

Michèle Le Risbé

Université du Québec à Montréal

SITUATION DE L'ÉCRIVAIN QUÉBÉCOIS EN 1976

N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel constitue le second volet des *Voyageries* écrit et publié en 1976 alors que Victor-Lévy Beaulieu vient de terminer *Blanche forcée* (1976) et qu'il s'efforce de rédiger ce qui deviendra, deux ans plus tard, *Monsieur Melville* (1978). Le titre et la mention « lamentation » nous laissent présumer que c'est Abel, de nouveau le héros du récit, qui exprimerait dans une longue plainte sa douleur et ses regrets. Or, c'est Beaulieu lui-même qui est au centre de cette « lamentation ». Ce texte, où il prend explicitement la parole, se déroule en effet sous la forme d'un commentaire, d'une réflexion critique sur son entreprise d'écriture dans les *Voyageries*, et se présente en quelque sorte comme la théorie du cycle. La réflexion élaborée dans ce texte peut être considérée comme le pendant de celle qu'a entreprise Abel dans *Don Quichotte de la démanche* ([1974] 1996), car les deux écrivains remettent en cause l'ensemble de leur production et font un bilan. De plus, avec

N'évoque plus..., Beaulieu, comme Abel d'ailleurs dans *Monsieur Melville*, entreprend pour la première fois de sa carrière l'écriture d'un livre au sein de la maison paternelle, au son des balbutiements, des pleurs et des rires de ses deux filles et sous le regard fatigué et culpabilisant de son épouse. Ce texte fournit également l'occasion à l'auteur de réfléchir sur son travail d'éditeur qui a pris de plus en plus de place dans ses vies d'écrivain et de père et qui le confronte à la réalité bien concrète et contraignante de l'édition.

Les 18 chapitres du texte sont entrecoupés de courts récits, « restes » non utilisés de *Blanche forcée*, qui viennent interrompre le déroulement de la lamentation de l'écrivain en nous replongeant dans l'univers des *Voyageries*. Cette nouvelle réflexion qu'il entreprend sur son écriture se déroule sur le ton de la confiance, un ton qui instaure une relation intime avec le lecteur qui est entraîné malgré lui dans un flot de questions sur sa vie personnelle et sur les différents intérêts entre lesquels il peut se sentir partagé. Toutes ces pages imprégnées par un Beaulieu qui choisit cette fois de parler à « visage découvert » ne font pas pour autant de *N'évoque plus...* une autobiographie au sens où on l'entend généralement, soit un récit où l'auteur, qui serait le principal sujet du livre, rapporterait exclusivement des faits véridiques. Cette « lamentation » se rapprocherait plutôt d'une « autofiction » dans laquelle le vrai, le faux, la réalité et la fiction sont inextricablement confondus. Il importe peu, en effet, de savoir

si ce que nous lisons correspond précisément à la vérité, car il n'y a pas ici de pacte de vérité entre l'auteur et le lecteur. À la suite d'Abel dans *Don Quichotte de la démanche*, Beaulieu exprime de profonds doutes sur la pertinence de poursuivre le métier d'écrivain dans une réalité incohérente à ses yeux, où le rôle de l'écrivain semble de moins en moins défini. En dépit de tout, les grands textes et les grands auteurs de la littérature l'amèneront à réfléchir sur les nouveaux enjeux de l'homme de lettres de la modernité et ranimeront en lui l'espoir d'écrire le plus ambitieux et le plus grand de tous ses livres : *La grande tribu*.

Dans *N'évoque plus...*, ses interrogations se déroulent non pas sur fond de crise, mais empruntent plutôt la forme d'une longue jérémiade exprimant le tiraillement d'un écrivain qui tente de concilier son métier d'éditeur, son rôle de père ainsi que sa passion pour l'écriture. Ce tiraillement est d'ailleurs à l'origine de plusieurs questions auxquelles ce récit tente de répondre : est-il possible de poursuivre ses projets d'écriture lorsqu'on est totalement absorbé par le dessein de découvrir le futur Joyce québécois ? La littérature saura-t-elle encore tenir un rôle de premier plan au sein de la société en éduquant et en guidant les hommes ? Que peut bien signifier une œuvre d'engagement dans le Québec des années 1970 ?

PROJETS MULTIPLES D'UN HOMME DE LETTRES :
LIRE, ÉCRIRE, PUBLIER ET AIMER

À l'époque de l'écriture des *Voyageries*, l'édition occupe une grande place dans la vie de Beaulieu et lui laisse du coup moins de temps pour écrire. En effet, il doit désormais partager son temps entre ses métiers d'écrivain et d'éditeur – le jour étant réservé à l'édition, l'écriture est devenue, par la force des choses, une activité principalement nocturne – et son rôle de père.

UN ENGAGEMENT TOTAL

Dans « L'émergence du refus », un article initialement paru dans *La Nouvelle Barre du jour*, Beaulieu fait ainsi référence aux diverses activités auxquelles il doit prendre part :

[...] tout à la fois écrivain, éditeur, chroniqueur et que sais-je encore, et que sais-je parce que je n'ai pas le choix, écrivant, éditant, chroniquant parce qu'il m'est impossible de faire autrement dans ce pays-pas-encore-pays : je n'y peux être écrivain à parts entières comme je ne peux pas y être éditeur à parts entières, ni même seulement chroniqueur à parts entières – je suis tout ou rien (1984 : 459).

La situation politique et sociale du Québec l'incite donc à tenir plusieurs rôles au sein de la société, tous liés cependant à la littérature. Beaulieu est conscient de devoir mener de front ces trois activités, malgré les obstacles et les soucis liés à un tel

engagement, auxquelles se greffent ses responsabilités de père et d'époux.

Aux soucis familiaux de l'écrivain se sont donc ajoutées les difficultés liées à sa maison d'édition, VLB éditeur, dans laquelle il a parfois l'impression de s'éparpiller et de perdre ses forces. Son travail d'éditeur et sa participation à des activités publiques reliées à sa fonction d'écrivain sont ainsi présentés comme des épreuves bien souvent insurmontables ; du coup, écrire lui apparaît plus facile : « On s'imagine qu'écrire est simple. On a raison de s'imaginer qu'écrire est simple. C'est le reste qui ne l'est pas. Ce réseau de vie, à gaspiller dans les multiples fonctions de l'être » (1976 : 135¹). Beaulieu préfère sans contredit la solitude de l'écrivain aux nombreuses obligations essoufflantes que les autres domaines de sa vie exigent de lui, même s'il reconnaît que « d'un livre à l'autre, je ne me sens que davantage seul » (NEP : 27). Chez lui, un livre naît d'ailleurs souvent d'une souffrance ou d'une colère, ce qui apparaît avoir été le cas pour *Blanche forcée*².

1. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention NEP suivie du numéro de la page.

2. *N'évoque plus...* est très imprégné de l'atmosphère tragique de *Blanche forcée*, dont la mise en mots – au monde – a été une épreuve douloureuse, comme en témoigne cette confidence de l'auteur : « J'ignore si vous savez ce qu'est un cri qui se gonfle en deux cents pages pour aboutir dans sa mort de Gespeg, j'ignore si vous savez ce qu'est l'écriture de ce cri, ce que ça mange en soi dans l'horreur de la colère rentrée [...] et je persiste pourtant à continuer parce que je ne peux pas faire autrement » (NEP : 12).

Les remarques de Beaulieu au sujet de son rapport à l'écriture révèlent l'enjeu de *N'évoque plus...* au sein des *Voyageries* notamment, et traduisent l'emprise à laquelle son métier d'écrivain le soumet. Il semble en effet totalement dépendant de l'écriture qui exerce un pouvoir indiscutable sur lui au point de lui faire dire : « je suis pris par ça » (NEP : 11), et d'avouer également que « ÇA S'ACHARNE À S'ÉCRIRE même quand, comme ce soir, pas un seul mot ne vient sur la feuille, comme s'il s'agissait d'un mécanisme secret où le ça qui rédige n'a plus rien à voir » (NEP : 165). L'écriture serait en quelque sorte une seconde nature pour lui, une façon d'être au monde qui se manifesterait sans que l'écrivain n'ait à le vouloir, y compris lorsqu'il n'est pas prédisposé à écrire. Le pronom démonstratif « ça » qui revient sans cesse sous la plume de Beaulieu désigne une espèce de pulsion inconsciente trop forte pour qu'il puisse être possible de la nommer ou de la contenir. Au fil de ce récit de la désolation, le « ça » caractérise parfois la situation du Québec³, à d'autres moments il évoque Beaulieu lui-même⁴, voire tout ce qui fait sa

3. « Pourquoi ce livre s'écrit-il s'il ne s'agissait pas de ça ? Cette impression d'être coincé, écartelé dans les contradictions du pays et de ne pas pouvoir en sortir autrement que par la multiplicité des niveaux d'être [...] » (NEP : 47).

4. Il est ce « ça accroché dans ses jambes par Mélanie tandis que repose sur ses genoux la petite Julie endormie [...] » (NEP : 76). Le ça est également utilisé pour parler des écrivains que Beaulieu admire particulièrement, comme si

vie – l'édition, la famille, le monde, etc. –, soit l'écriture et les mots.

Si ce n'est pas l'écriture proprement dite, c'est son univers imaginaire qui s'impose et qui le pousse à écrire ; ainsi, ses

personnages sont comme des parasites sur [son] corps et [lui] réclament leurs phrases, ce qui de eux à [lui] s'écoule comme une mélasse brune, sans [qu'il ait] besoin de pousser beaucoup. C'est là, et ça demande à venir tout simplement (NEP : 19).

Le métier d'écrivain n'aurait donc pas été un choix, il se serait imposé tout naturellement à lui. Par moments, le surmenage provoque une perte de contrôle où ce n'est plus lui qui décide quoi que ce soit mais les mots eux-mêmes qui, se pressant dans sa tête, le tourmentent en exigeant d'exister enfin. Dès qu'il est question d'écriture, il n'y a pas de demi-mesure chez Beaulieu, tant dans son engagement personnel que dans les personnages et l'univers qu'il crée. Il est conscient des efforts que cela lui demande, autant physiquement que moralement, et des souffrances que ravive parfois cette pratique forcenée ; pourtant, il continue d'écrire,

l'écrivain était une personne complexe, qu'elle tenait un rôle trop grand pour qu'il soit possible de le définir ou, au contraire, comme si le métier d'homme de lettres n'avait plus vraiment de rôle et de fonction au sein de la société : « bref, l'œuvre dans les sens que l'entendaient ça qui s'était appelé Joyce et ça qui s'était appelé le Cervantes, c'est-à-dire toute la vie comme projet [...] » (NEP : 147).

car ce n'est pas un choix et, ainsi qu'il le précise au cours de la « lamentation », « il n'y a pas de prix à ce choix » (NEP : 28). Les articles parus dans les quotidiens et les revues de l'époque témoignent d'ailleurs de cet engagement. Beaulieu critique en effet vivement la complaisance et le conformisme du milieu littéraire et de la société de l'époque. Pour lui, la reconstruction littéraire du Québec s'impose comme une évidence et une urgence. Dans son cas, cela dépasse cette notion d'urgence car, signale-t-il, « bâtir un pays, tout comme écrire, n'est pas un choix ni même une solution. C'est que, tout simplement, on ne peut pas faire autrement » (1984 : 386). L'entrée de Beaulieu dans l'écriture trouve d'ailleurs son origine dans un refus global de la société dans laquelle il vivait. Révolté face à l'apathie des masses, et surtout face à celle des intellectuels, face aussi à la forte censure qui sévissait alors, l'écriture s'imposa à lui comme une révélation : ce n'était

pas un choix, explique-t-il, pas plus que d'être Québécois ; puisqu'écrire n'est pas une solution, pas plus que d'être Québécois, puisqu'écrire est un enfoncement et une fureur, puisqu'écrire est un désespoir, bien sûr, mais un désespoir entreprenant, radical et joyeux (1984 : 493⁵).

5. Les critiques et l'engagement de Beaulieu au sein du milieu littéraire ne sont pas sans nous rappeler cette remarque de Jean-Paul Sartre qui pensait que « pour sauver la littérature, il [fallait] prendre position dans notre littérature, parce que la littérature est par essence prise de position » (1948 : 276).

Par ailleurs, ce constant besoin d'écrire, ce mouvement ininterrompu de la main sur du papier n'est pas seulement un geste devenu une habitude ou l'expression d'un simple plaisir de raconter des histoires et de divertir, il s'explique aussi par l'insatisfaction de Beaulieu face à ce qu'il a écrit jusque-là. C'est pourquoi il continue, « peut-être pour faire oublier ce qu'il y avait eu de mal dit auparavant, d'insatisfaisant dans le premier livre – ce qui n'avait pas été tiré au clair » (NEP : 31), posture critique qui n'est pas sans nous rappeler celle d'Abel qui se lamente, dans *Monsieur Melville*, de voir tout ce que ses « textes avaient d'inachevé, de peu satisfaisant » (1978 : 13). Ainsi, sans vraiment savoir vers quelles voies se destine son œuvre, il continue à noircir des pages sans toujours connaître les raisons de sa passion pour l'écriture, une passion qu'il tente d'ailleurs d'élucider chez les romanciers qu'il admire, comme Hugo et Melville. Pour Beaulieu, l'écriture et la lecture semblent en effet des instruments de recherche, des moyens d'approfondir son questionnement sur la vie et sur lui-même.

L'écriture intime choisie ici par l'écrivain québécois s'apparente à l'autofiction, terme inventé par Serge Doubrovsky en 1977 pour définir son récit, *Fils*, qu'il présente comme « fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à une aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (1977 : quatrième de couverture). L'autofiction

semble donc une voie d'expérimentation intérieure privilégiée, dans laquelle Beaulieu cherche à savoir qui il est au plus profond de lui-même. Cette pratique d'écriture, explique Régine Robin, serait aussi

un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité tout en respectant les données du référent, une fictionnalisation de soi, mais gardant comme visée la vérité du sujet (1997 : 24).

Par cette écriture intime, Beaulieu prend conscience de l'impossible réalisation de tous ses projets d'écriture, ce qui l'entraîne dans un désenchantement total. En outre, il semble convaincu que l'écriture est la cause de sa perte, car rien selon lui ne s'écrit sans souffrance : « tout livre est une déchirure » (NEP : 60), avoue-t-il même, mais, ajoute-t-il aussitôt, c'est « par quoi l'avenir pourrait entrer » (NEP : 60). Nous retrouvons une nouvelle fois l'ambivalence inhérente à l'écriture beaulieu-sienne : d'une part, ce sont les angoisses vivement ressenties par l'écrivain comme une menace qui offrent la matière première de son œuvre ; d'autre part, l'écriture se présente comme l'unique moyen d'apaiser ses craintes, de se libérer d'un trop-plein. Reflet des réflexions et des états d'âme de l'écrivain, ses œuvres traitent de ce qui le touche et le trouble, c'est pourquoi elles évoquent parfois des univers sombres. Comme il le confie dans *Le Devoir*, dans un article ensuite publié dans *Entre la*

sainteté et le terrorisme, son écriture traduit sa manière d'appréhender le monde :

Le monde m'apparaît dur, bien souvent mauvais, presque impossible à changer. J'en ai de l'écoeurement parfois et mes livres s'en ressentent. [...] je dirais que le bon écrivain est celui qui réussit, peu importe le langage utilisé, à monter plus haut et à descendre plus bas que les autres. L'horreur peut devenir beauté car elle est déjà beauté (1984 : 251-252).

Chez Beaulieu, l'écriture découle bien d'une tension, elle naît d'une insatisfaction face à une réalité présentée comme décadente, notamment lorsqu'il s'agit du Québec, qu'il nomme « mon quotidien forcé » (NEP : 69) et qu'il choisit de façonner d'après ses aspirations les plus démesurées. L'écriture lui fournit ainsi l'occasion de se délivrer d'une réalité désenchantée, d'échapper au Québec dont la passivité l'incite à s'impliquer sur divers fronts et dont le plus haut représentant – son premier ministre – semble peu préoccupé par les difficultés des maisons d'édition et peu sensible aux requêtes de Beaulieu. Par l'écriture, il métamorphose d'une certaine manière le réel en le façonnant tel qu'il aimerait le vivre, au point de le croire plus vrai que le réel lui-même. Ce pouvoir de l'écriture le fascine, même s'il y brûle toute son énergie :

Celui que j'habite dans mon quotidien forcé est parfois d'une telle sécheresse que je ne peux le faire éclater autrement qu'en allant très loin dans la phrase, au risque de m'y perdre et d'y

*mourir à bout de souffle, les quatre fers en l'air
mais heureux d'avoir été très loin, aux confins
même de l'imaginaire* (NEP : 69).

La réalité n'est plus garante des valeurs humaines essentielles en vigueur au temps des ancêtres selon Beaulieu, dont les écrits et les personnages refusent la réalité sociale. Et lui-même refuse de vivre dans une réalité où le politique et l'écrivain ne sont plus habités par la mission commune de guider les hommes et de réfléchir aux nouveaux enjeux de l'avenir.

L'écriture semble toutefois favoriser l'exploration de la réalité et lui permet ainsi d'échapper au carcan de sa propre existence. L'aspect à la fois sécurisant et libre de l'imaginaire, faisant de l'écriture une source de richesse et d'espoir inépuisable, s'accompagne cependant, chez Beaulieu, d'une dimension tragique irrémédiable, car ses projets d'écriture et d'édition lui apparaissent trop ambitieux, voire même irréalisables. Lorsqu'il arrête d'écrire, les angoisses refont surface ; car comment ignorer qu'un jour tout finira, comment ne pas être terrorisé par l'idée que l'œuvre qu'il est en train d'écrire pourrait être la dernière ? Il est difficile, en effet, d'être insensible à toutes ces questions. Beaulieu confie que le métier d'écrivain lui permet de repousser et de vaincre en quelque sorte la mort ; néanmoins, cette menace n'occupe pas l'essentiel de ses pensées. À ce titre, l'écriture possède une inévitable dimension ambivalente car, explique-t-il,

tout ce qui s'écrit se fige, prend le masque de la mort, justement contre quoi ça s'écrivait, justement ce contre quoi il fallait décapuchonner le stylo feutre et se mettre à noircir des feuilles, pour échapper à ce mouvement qui vous conduit à votre fin, et ajoute-t-il c'est pourquoi je n'arrête pas d'écrire [...] (NEP : 123-124).

C'est une des raisons pour lesquelles il s'inflige un rythme de travail essoufflant, de peur de ne pas pouvoir réaliser tous les projets qu'il a en tête, à l'image de Sartre qui, nous apprend Abel dans le tome I de *Monsieur Melville*, avalait une quantité incroyable d'amphétamines « pour accroître sa vitesse de travail » (1978 : 35). Cette rage peut également s'expliquer par une volonté de capturer la vie par l'écriture, une vie en perpétuel changement et dont il ne veut rien manquer de peur de perdre sa magie et son intensité. De plus, habité par le sentiment de ne pas maîtriser son existence, Beaulieu souhaite, dans l'écriture de cette lamentation, prendre de la distance d'avec sa (ses) vie(s) dans laquelle (lesquelles) il investit tout son temps et toute sa foi. Même si la crainte de ne pas mener à terme tous ses projets le hante souvent, une sérénité l'envahit dans les dernières pages puisque la pluralité propre à l'écriture lui assure en quelque sorte l'éternité :

((Bien que mort, ça se vivra quand même, par une autre bouche s'ouvrant pour parler le livre du Melville et tous les autres qui devraient suivre celui-là, tout simplement parce que l'écriture est plurielle et qu'il n'y a pas de temps pour elle [...]) (NEP : 190).

Beaulieu fait de cet art sacré une nouvelle religion qui trouvera après lui d'autres fidèles de sa trempe pour servir l'humanité en tentant de percer les mystères de la vie et du langage.

L'écriture n'est donc pas seulement un moyen de fuir le quotidien ou de repousser la mort, il s'agit d'une véritable quête concernant le sens de l'existence et du monde. Ainsi, si Beaulieu manifeste souvent son insatisfaction vis-à-vis de ce qu'il écrit et s'il s'exaspère de son impuissance à trouver le mot traduisant avec justesse ce qu'il ressent, il continue, précise-t-il, « pour [se] cerner alors [qu'il n'est] que fuite éclatée, que folie et que passion à assouvir dans le creux du livre et dans bien d'autres creux » (NEP : 52). En somme, l'écriture suscite de nouvelles questions dont il est presque toujours le centre, car son plus ambitieux projet est de parvenir à se saisir par cette pratique :

Ce filet créateur, ce pour quoi je me sens fais, ce par quoi je me rends fou sans raison précise, parce que j'aime écrire, que je m'y fascine, crois m'y rendre meilleur, crois m'y changer pour le mieux dans mon monde (NEP : 45).

L'écriture paraît avoir pour lui une fonction cathartique ; il a en effet l'impression qu'elle peut l'aider à progresser dans son existence et à se sauver d'une réalité sans issue. Par ailleurs, les images tristes que la réalité lui renvoie se trouvent renversées et métamorphosées par la création, puisque « toute cette beauté de soi, toute cette patiente beauté de soi qu'on met dans tout acte d'écriture,

[est totalement sollicitée par] ce désir braque [...] de transformer le monde » (NEP : 112) et, ajouterais-je, de faire jaillir la puissance de la vie. La structure de *N'évoque plus...* s'apparente par ailleurs à celle de ses romans ; on y retrouve en effet les mêmes réseaux de référence enchevêtrés (littéraire, biblique et mythologique) auxquels s'ajoutent, dans un tourbillon de pensées sans fin, les allusions à son métier d'éditeur, à celui d'écrivain et à sa vie de père. Cette écriture en constant devenir apparaît comme une tentative de saisir la vie dans son aspect immédiat et changeant.

Constatant « qu'il n'existe pas d'espace littéraire » (NEP : 71) au Québec, Beaulieu envisage de constituer lui-même son propre espace littéraire qu'il léguerait aux Québécois, une fois écrite cette œuvre de référence qu'il rêve d'accomplir depuis l'adolescence, ce qui le conduit à dire : « c'est qu'à moi-même je constitue un collectif d'auteurs » (NEP : 71-72). Pour l'écrivain, chaque individu cache inconsciemment en lui des traces de ses ancêtres. Cette présence du passé en chacun de nous, le conduisant à affirmer qu'il « y a la collectivité dans l'individu » (NEP : 112), fascine et préoccupe ce passionné de Ferron qui tente à son tour de faire parler le passé à travers ses ancêtres encore vivants, à l'aide de ses propres souvenirs d'enfance et de la lecture. Il est persuadé que l'écriture est cet art ultime permettant de creuser loin dans le temps et profondément dans la mémoire des hommes. L'écrivain peut écrire une œuvre d'exception à

partir du moment où il prend conscience de l'héritage humain caché en lui et qu'il s'est décidé à découvrir, quitte à y consacrer sa vie.

LES ENJEUX DE L'ÉDITION

Au moment où il écrit *N'évoque plus...*, Beaulieu est impliqué dans l'édition depuis une dizaine d'années. De 1969 à 1973, il est directeur littéraire aux Éditions du Jour qu'il quitte pour fonder, avec Léandre Bergeron, les Éditions de l'Aurore. Il crée ensuite en 1976 sa propre maison d'édition, VLB éditeur, qu'il revendra neuf ans plus tard et enfin, après s'être retiré du milieu de l'édition en 1985, il lancera une nouvelle maison d'édition en 1996, cette fois-ci établie dans le Bas-du-Fleuve, les Éditions Trois-Pistoles.

Au fil de la lecture de la lamentation, on prend conscience de l'ampleur de son travail d'éditeur, qui ne consiste pas seulement à lire des livres et à décider de les publier. En effet, dans son activité quotidienne d'éditeur, Beaulieu doit veiller à la pérennité de sa maison d'édition et doit donc accorder une attention importante à la dimension commerciale du livre, ce qui implique une lourde charge de travail et suscite chez lui beaucoup d'inquiétude. Le livre est en effet un bien manufacturé destiné à la commercialisation, et la rentabilité – voire la survie dans certains cas – de la maison d'édition dépend du succès de sa vente. L'éditeur devient malgré lui un commerçant et un démar-

cheur qui doit vendre son produit sur un marché concurrentiel pas toujours très égalitaire. Cette dimension commerciale apparaît loin des préoccupations de Beaulieu pour qui l'écriture reste la principale passion et occupation. Toutefois, il ne peut rester indifférent à l'aspect mercantile du travail d'éditeur, auquel il consacre l'essentiel de ses journées. Il lui reste du coup peu de force pour écrire, comme le suggère cette remarque : « ma vie d'éditeur m'épuise parfois et j'ai sommeil devant ma table, juste assez conscient pour me rendre compte que le pot de vaseline dont je parlais tantôt est plutôt un pot de Vicks, ce qui m'est lourd de conséquence » (NEP : 14). Les conséquences de son engagement dans l'édition sont évoquées dans un vocabulaire d'une violence singulière, qui rappelle sa relation à l'écriture. L'éditeur a en effet pris de plus en plus de place dans sa vie au point qu'il s'inquiète du « ravage que l'éditeur fait » (NEP : 57) en lui et il constate tout ce qui de lui se « gruge » (NEP : 20) dans cette activité exigeante. En dépit de tout, son engagement dans l'édition demeure crucial pour l'écrivain qu'il est et pour l'avenir de la littérature au Québec, dont il se fait en quelque sorte le redresseur de torts.

Voici comment il décrit son engagement quotidien dans l'édition :

sans le vouloir vraiment, note-t-il, je juge des manuscrits et j'en fais paraître beaucoup ; sans le vouloir vraiment, je me fais homme d'action douze heures par jour, je m'oublie, je me mets de

côté comme écrivain et un autre moi s'installe en moi (NEP : 47).

S'il exerce le métier d'éditeur, ce n'est pas parce qu'il l'a choisi de sa propre initiative ; ce serait plutôt le contexte social et culturel qui l'aurait poussé dans cette voie, pour contrer

cette indifférence contre quoi il faut se battre, ce gaspillage d'énergies à juguler, pour canaliser le devenir et le forcer à être⁶. Ce qui explique que cette part de [lui] qui est éditeur n'a pas choisi de l'être. Agir n'est pas un choix mais une fureur (NEP : 58).

Se faire homme d'action dans le milieu de l'édition consiste ainsi, pour Beaulieu, à travailler au développement de la littérature québécoise en donnant la chance à certains écrivains – dont la problématique l'intéresse – d'être publiés et, par la suite, à veiller à ce que leur œuvre prenne une place de plus en plus importante au sein du milieu littéraire. Lecteur attentif de tout ce qui s'écrit ici, il se charge de découvrir les prochains auteurs québécois qui participeront à l'édification de cet « espace litté-

6. Travailler dans l'édition assurait à Beaulieu un revenu et lui permettait de rester dans un domaine qu'il aimait par dessus-tout. Par la suite, son désir de créer sa propre maison d'édition est né d'une profonde insatisfaction à l'égard de la confection même de ses livres : « Je suis devenu éditeur parce que je n'aimais pas les livres que mes éditeurs me faisaient. [...] Les éditeurs ne comprenaient pas qu'éditer un livre, c'est ajouter sa propre création à une création qui existe déjà » (cité dans Dorion, 1982 : 45).

raire » duquel il se présente comme un fondateur. C'est d'ailleurs ce projet éditorial qui le pousse à continuer, car s'il constitue bien un « collectif d'auteurs », sa production ne peut à elle seule prétendre bâtir et nourrir l'« espace littéraire » d'ici. Son œuvre sur la famille Beauchemin se présente ainsi comme la pierre de fondation du renouveau littéraire québécois. Par ailleurs, il souhaite sensibiliser les gouvernants à la situation précaire des maisons d'édition et attirer leur attention sur l'importance à accorder à la culture et à la littérature. *N'évoque plus...* nous familiarise ainsi avec les coulisses du monde du livre et nous amène à prendre conscience de la réalité des maisons d'édition du Québec des années 1970 et des problèmes et incertitudes auxquels elles devaient alors faire face.

Être un homme d'action dans l'édition implique d'entreprendre des démarches auprès du pouvoir, comme le signale la présence de Beaulieu dans le bureau du premier ministre de l'époque, Robert Bourassa. Au cours de cette rencontre entre les deux individus, l'écrivain tente de sensibiliser l'homme politique à l'extraordinaire richesse de la littérature québécoise et des écrivains phares qui la façonnent. Or, il se rend vite compte qu'il n'arrive pas à transmettre sa passion, comme le démontre ce passage où, ouvrant « dans le hasard de la page n'importe quel des livres [qu'il lui a] apportés, pour lui lire quelques lignes, pour lui lire l'émotion, pour lui lire cet espace du pays ému[, il n'observe] rien que de l'indifférence toujours » (NEP : 62) dans

l'attitude du politicien. Comment persuader ce dernier de la nécessité d'accorder une attention particulière à la littérature, de créer des programmes culturels pour la promouvoir et pour redonner le goût de la lecture, ce qui, entre autres, nécessiterait de consentir davantage de subventions aux maisons d'édition ? L'entrevue avec le premier ministre ne lui laisse guère d'illusions à ce sujet, car très vite il constate que son discours ne peut toucher ce

curieux magnétophone malgré tout amical – cette douceur dans l'exercice de tout pouvoir. Mais si loin de tout livre et de la substance du mot. Combien avant moi, se demande-t-il alors, se sont assis comme moi devant lui et qu'en est-il resté ? Cette malformation du pays, cette carte floue, cette méconnaissance et cette illusion du bien faire (NEP : 62).

L'échec apparent de cette rencontre ne le décourage pas outre mesure, car il est animé par l'espoir de découvrir les prochains grands auteurs du Québec et de relancer avec eux une littérature où plus rien ne se passe. Ainsi, les uns derrière les autres, les auteurs défilent dans son bureau où s'entassent de nombreux manuscrits que Beaulieu parcourt avec le même enthousiasme et la même appréhension car, s'inquiète-t-il, « s'il y avait là dedans du Ducharme, du Melville et du Joyce, [saurait-il] les reconnaître, [saurait-il] entrer dans le monde de leur maison et aller tout droit au grenier ? » (NEP : 48).

Bien qu'il se plaigne du travail considérable que l'édition exige, il admet tout de même que les

heures consacrées à la lecture de manuscrits ont des répercussions positives sur sa propre création : « Ce n'est décidément pas pour rien que dans la ville j'exerce ma fonction d'éditeur : tous les livres que je fais publier, loin d'empêcher le mien, le poussent à l'avant en accélérant le temps de gestation » (NEP : 71-72). Il avoue même ne pas se priver d'emprunter çà et là des éléments appartenant à autrui qui l'aideront à relancer son propre monde imaginaire, pratique dont son héros Abel Beauchemin est également particulièrement friand. Que pouvons-nous ajouter de plus sur le recours systématique de Beaulieu au plagiat, sinon qu'il anime l'ensemble de son œuvre ? Intervenant à la fois comme soutien, lorsque l'inspiration se fait capricieuse ou comme embrayeur nourrissant son imagination, la lecture l'aide en partie à bâtir son œuvre. La lecture est certes une activité solitaire, du moins en apparence, car on se coupe effectivement de la réalité mais c'est pour mieux entrer dans l'univers d'autrui, dans l'imaginaire d'écrivains avec lesquels on se découvre des affinités. Les métiers d'écrivain et d'éditeur apparaissent ainsi parfaitement complémentaires dans le cas de Beaulieu ; l'éditeur l'amène à s'impliquer socialement et culturellement en établissant une politique éditoriale précise et en s'engageant dans la défense de la culture et de la littérature d'ici. La précarité des maisons d'édition et le peu d'intérêt accordé à la littérature québécoise donnent un sens immédiat à sa fonction d'éditeur, un sens sans cesse cherché

pour son métier d'écrivain, d'autant plus depuis qu'il est père de famille.

LES ALÉAS DE L'ÉCRITURE EN FAMILLE

Pour la première fois depuis qu'il est écrivain, confie-t-il, Beaulieu entreprend l'écriture de sa lamentation au sein du foyer familial. Pourquoi, cette fois-ci, décide-t-il d'écrire dans une maison pleine de bruits d'enfants ? Est-ce que les scènes de la vie familiale, qui viennent régulièrement court-circuiter le déroulement du récit, sont intégrées à la réflexion de l'auteur dans la mesure où elles envahissent effectivement son travail d'écriture ou est-ce que la récente vie de père et d'époux a fait naître en lui de nouvelles préoccupations et interrogations sur le plan de l'écriture ? On verra que ses réflexions sur la famille et sur son métier sont liées, même si la vie d'écrivain et celle de père apparaissent parfois incompatibles :

Tantôt, alors que s'écrivait ce qui déjà est si loin derrière, j'ai repoussé ma fille Julie, je ne lui ai pas permis de s'asseoir sur mes genoux comme elle le fait souvent [mais les larmes de sa fille et le découragement de sa femme le convainquent d'arrêter d'écrire]. Je joue avec Julie, je l'aide à mettre le barnais sur le dos du cheval, je hennis et Julie bat des mains. Pendant ce temps, (qu'arrive-t-il au livre ?) (NEP : 29).

Dans *N'évoque plus...*, Beaulieu réfléchit à ses nouvelles responsabilités de père qui viennent s'ajouter à celles du créateur et qui l'obligent à

repenser son rôle d'écrivain dans la société. Par ailleurs, c'est sur son écriture et son engagement qu'il se questionne en rapport avec le monde dans lequel ses enfants vont grandir. Il ne veut pas qu'ils connaissent son « quotidien forcé » (NEP : 69) qu'il espère changer par l'écriture. C'est pourquoi écrire un ouvrage d'exception constitue plus que jamais un enjeu pour Beaulieu, au même titre que de publier des écrivains d'ici. Il est habité par un vif désir de léguer à ses enfants une œuvre qui retracerait leur origine et tisserait une filiation avec les pionniers du Québec. Ce projet est ponctué d'obstacles qui ne justifient pas son isolement de tout ce qui l'entoure, ainsi que le signale cet épisode de la vie d'un père qui vient de repousser sa fille :

Il n'a pas fallu grand temps pour que ma fille Julie se mette à pleurer, assise sur le coussin, avec ce quelque chose d'irréremédiablement désespéré dans ses grands yeux bruns, et face à quoi aucun des mots que j'avais écrits, et qui étaient déjà si loin derrière, ne pouvait constituer une justification (NEP : 28).

Ses absences régulières du foyer familial pour son travail d'éditeur semblent culpabiliser le père en lui qui regrette ne pas passer plus de temps en famille, auprès de ses filles qui le réconcilient avec la vie, qui lui permettent de se ressourcer en retrouvant les gestes les plus doux, « d'être un bon père et d'être totalement heureux de n'être que ce père » (NEP : 69).

Jouer avec ses deux filles et observer leur progression dans l'apprentissage de la vie fascinent Beaulieu et le comblent pleinement non seulement en tant que père, mais également en tant qu'écrivain. En effet, le rôle de père enrichit sa réflexion d'écrivain. En tant que petit-fils et fils, il s'interroge depuis des années déjà sur ce qu'il reste en lui de ses ancêtres, cette mémoire des siens et de l'ensemble des Québécois qu'il tente de retrouver par l'écriture. Aujourd'hui, il est habité par les mêmes préoccupations vis-à-vis de ses enfants, car il a conscience de leur léguer certaines valeurs et s'interroge sur ces valeurs qu'il leur transmet. Dans *N'évoque plus...*, on prend véritablement conscience du caractère permanent du métier d'écrivain qui, pour Beaulieu, n'est absolument pas une fonction temporaire dont il se déferait chaque jour comme l'on quitte un manteau une fois sa journée de travail terminée ; il s'agit d'une manière d'appréhender la vie au quotidien, celle de père, d'éditeur et d'époux, car la vie dans son ensemble intéresse l'homme de lettres. C'est d'ailleurs ce qu'il exprime lorsqu'il écrit :

J'appelle écriture tout ce par quoi je suis vécu, ma femme rare et mes deux filles sauvages ; ma maison dans Sainte-Émilie de l'Énergie [...]. J'appelle écriture tout ce par quoi je suis vécu, mon petit bureau à l'Aurore, avec ce pupitre accumulant les mots des autres [...]. J'appelle écriture tout ce par quoi je suis vécu, ce qui de la rue Saint-Paul à la rue Éthier m'entre dans l'œil [...] (NEP : 82).

Il ne fait aucun doute que l'écriture et l'édition laissent moins de temps à la vie de famille et, dans les moments les plus noirs, Beaulieu a même l'impression que cela ne fait que l'éloigner de ceux qu'il aime. Toutefois, l'écriture lui donne l'opportunité de ne jamais les quitter totalement et c'est d'ailleurs leur présence qui lui donne une force supplémentaire et l'encourage à continuer dans cette voie.

UNE LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE EN DEVENIR

Sa vie d'écrivain, d'éditeur et de père et ses préoccupations à leur sujet habitent constamment Beaulieu. Ainsi, alors qu'il est assis à son bureau de la maison d'édition, il pense au Melville qu'il tente d'écrire ou encore à sa famille qu'il ne peut pas voir autant qu'il le souhaite, et, jouant avec ses filles, il s'interroge sur le devenir de l'univers des *Voyageries* : « C'est que je n'ai plus d'autre ambition que de mener tout ça à bien, dans la multitude des fronts communs pour l'enfin conjugaison de nos temps présents » (NEP : 19).

BÂTIR UN PAYS LITTÉRAIRE

Pour bâtir un pays littéraire, écrire ne suffit pas à Beaulieu. Il devait s'impliquer parallèlement dans le monde de l'édition afin de devenir lecteur et participer à l'élaboration d'un espace littéraire : « l'exigence du pays et l'urgence du pays m'ont tordu ma main gauche d'auteur, me forçant à créer ailleurs, et comme pour prolonger l'écriture »

(NEP : 47). Pénétré d'un sentiment d'urgence face à la précarité de la littérature québécoise, Beaulieu s'est impliqué dans l'édition qui lui assurait au départ de gagner sa vie et qui devint, avec le temps, un engagement essentiel. Il souhaite donner un nouvel envol à la littérature d'ici en publiant des textes qui participeraient au projet collectif en nommant le pays, en le proposant comme un univers familier et signifiant aux lecteurs québécois.

Les nombreuses heures passées, au détriment de l'écriture, à lire des manuscrits ou à rencontrer le premier ministre ou encore des étudiants sont cruciales pour l'avenir de la littérature québécoise. En menant de front toutes ces activités, Beaulieu craint de ne pas parvenir à la réalisation de son rêve dans une seule vie car cela use l'homme et l'écrivain : « Ce réseau de vie, à gaspiller dans les multiples fonctions de l'être, pour tant d'actions différentes que dévore le pays » (NEP : 35). Son inquiétude ne tient pas au caractère utopique du projet, mais aux conséquences néfastes que cela peut avoir pour lui, « parce que le pays se fesant, c'est un peu vous qu'il défait » (NEP : 48). La fatigue n'est pas l'unique facteur qui freine son projet et l'inquiète ; à cela s'ajoute un découragement face à l'indifférence des gens de la rue, de certains intellectuels, des chefs d'entreprise et surtout des politiciens par rapport à la littérature et à la culture en général et « contre quoi il faut [malgré tout] se battre » (NEP : 58). À ce sujet, il propose une critique acérée de l'ensemble de la société et des

valeurs qu'elle promeut par le biais du petit écran, de la publicité et même au travers de son système d'éducation où la culture et l'histoire perdent du terrain au profit du marketing et de la productivité. Beaulieu dénonçait déjà cette indifférence et cette complaisance pour la facilité et l'appât du succès au détriment de la culture dans des textes publiés au cours des mêmes années dans des revues et des quotidiens montréalais⁷. Il s'attaque vivement à l'indifférence et à l'ignorance du peuple, « ne brûlant pas aujourd'hui ce qu'on adulait hier tout simplement par ignorance de ce qu'était cet hier et peu désireux de le savoir » (NEP : 111). Savoir d'où il vient et comment vivaient ses ancêtres sont des connaissances primordiales pour lui et ce sont des sujets sur lesquels il réfléchit tout en projetant

7. « L'un des problèmes majeurs de notre littérature est justement là, dans le peu d'intérêt qu'elle suscite. Lorsqu'on lit les journaux et les revues du Québec, on est renversé par le manque de sérieux de ceux qui généralement ont pour tâche de faire connaître nos auteurs. Au Québec, il n'y a à peu près pas d'information littéraire. [...] Des journaux comme le *Petit-Journal*, le *Dimanche-Matin*, *La Patrie* et le *Photo-Journal*, qui ont jadis eu de solides rubriques littéraires sont devenus pitoyables, à la merci des maguignons et des marchands de choux. Et je ne parle pas des absences du *Devoir* ni de celles de *La Presse*. Pendant ce temps, le gouvernement du Québec, dans une politique paternaliste, publie *Culture vivante*, une revue luxueuse et prestigieuse qui ne touche pas cent-cinquante lecteurs. C'est un journal culturel populaire qu'il aurait fallu créer, pas un joujou pour criticologues en mal de jouissance et de puissance » (Beaulieu, 1984 : 185).

d'écrire sur le passé québécois :

ces dizaines et ces dizaines de vies qui n'ont plus guère de mémoire, dont il ne reste que le peu transmis par les géniteurs [...] et c'est depuis que j'ai commencé à écrire que je m'interroge là-dessus, étant fait de tout ce qui fut vécu par les miens – savoir les yeux, le balancement des branches et ce qui sortait des bouches quand ça parlait, dans le monde de ma préhistoire, si loin tout ça, si embrouillé et ce vers quoi il me faut pourtant aller, glanant dans le passé, fiévreux de n'en pas savoir plus, inquiet aussi parce que ne sachant pas d'où et de qui je viens, comment pourrais-je me faire une route dans la fardoche et les repoussis de mes désirs ; de tout ce qui me vient dans le présent de mes vies multiples (NEP : 112-113).

Afin de se « faire une route » dans le présent, il est essentiel selon Beaulieu de renouer avec le passé des ancêtres, ce passé *du plus loin que l'enfance* cher à Abel, sans lequel il lui serait impossible de bâtir une œuvre de référence faisant autorité au sein de la littérature québécoise et de la société. Il ne s'agit pas de voir ici un lien exclusif avec la situation territoriale et politique du Québec des années 1960 et 1970, car Beaulieu rejette le corset national dans lequel la fiction québécoise s'est enfermée à l'époque. Et bien qu'il fasse souvent allusion à l'échec historique du Québec au fil de sa « lamentation », pour lui le problème national ne doit en rien changer le fond de sa réflexion d'écrivain. Dans un texte écrit au même moment que

N'évoque plus... et peu de temps après la victoire péquiste aux élections de novembre 1976, il souhaite ainsi que l'on cesse de

mettre sur les épaules du problème national ce qui ne relève que de l'individu. Parce que si je suis Québécois, précise-t-il, je suis autre chose et ailleurs. Je fais partie de l'espèce, mon sort est lié à celui de tous, par-delà les nationalismes (1984 : 391).

On reproche trop souvent à Beaulieu d'être foncièrement pessimiste et d'avoir une problématique d'écriture essentiellement reliée à l'impossible indépendance du Québec dans laquelle s'enliserait son écriture. Or, on le voit bien, la question nationale n'occupe pas le centre de sa réflexion même si elle présente un intérêt incontestable pour l'écrivain. Une lecture approfondie d'un ouvrage comme *N'évoque plus...*, dans lequel l'auteur assume lui-même le discours, nous permet ainsi de mieux comprendre ses textes destinés aux journaux ou aux revues.

La notion d'équivocité du pays semble très importante chez Beaulieu ; il y fait souvent allusion dans ses articles, particulièrement dans ceux écrits au cours de l'automne 1976 où il explique que « loin d'être un empêchement, le pays équivoque constituait votre force parce qu'il flottait dans le non-espace, faisant de vous un médium, capable de tout » (1984 : 367). L'écriture s'est révélée être l'unique moyen permettant de dépasser les contradictions du pays : « comment sortir de tout ça,

se demande Beaulieu, pour produire l'or d'alchimie ? » (NEP : 76). Les mots à venir sont les seuls qui l'intéressent et les seuls à pouvoir transcender ceux déjà écrits qui, pour ne plus lui appartenir et ne pas être à la hauteur, sont insatisfaisants. Il ne faut pas s'attarder aux mots du passé, qui n'ont pas su créer l'Œuvre grandiose, il faut plutôt continuer à noircir des pages, car l'exigence réside dans ceux qu'il reste à nommer. Le pays équivoque semble être propice à cela, car il

fait de soi un observateur à nul autre pareil parce qu'il vous force à la fuite en avant et vous oblige à vous enfoncer dans l'imaginaire, dans ce qui n'est pas encore mais doit naître, [...] il allait permettre la venue de l'œuvre, celle qui abolirait toutes les autres parce que les contenant toutes et les faisant éclater, pour atteindre à une qualité inédite, celle-là même qui, fermant le vieux monde, ouvrirait le nouveau, l'établirait et le fonderait (1984 : 372).

Le métier d'éditeur est venu compléter l'écriture qui ne suffisait pas à elle seule pour mener à bien cet ambitieux projet qui entraînerait la littérature d'ici et le Québec vers de nouvelles voies. Beaulieu ne peut le faire seul, il lui faut des « disciples » qui l'aideront, dont le pendant fictionnel serait la secte secrète des porteurs d'eau que veut créer Jos dans *Don Quichotte de la démanche* afin que se réalise enfin l'histoire et la littérature québécoises⁸.

8. Afin que les Beauchemin, et tous les Québécois, se réalisent, « nous avons besoin, [explique Jos], de toutes les

Ces disciples seraient les écrivains d'ici habités par les mêmes préoccupations, dont chaque livre écrirait une partie d'un grand livre de référence pour le peuple québécois à l'image du *Ulysse* de Joyce ou du *Don Quichotte* de Cervantès. Le désir de constituer cette nouvelle bibliothèque le hante au point de prendre toute la place dans sa tête et dans sa vie. C'est alors que la notion de temps devient très importante, en particulier « quand on est éditeur et qu'en plus l'une de vos pièces sera jouée bientôt et qu'en plus il faut aller chez le médecin à cause des oreilles de Mélanie et qu'en plus vous attire le spectacle du monde » (NEP : 35). Le temps le menace de ne pas pouvoir écrire tout ce qu'il projette de réaliser et qu'il combat malgré tout par l'écriture et par ses différentes activités.

INVENTER UN AVENIR MYTHIQUE

La littérature et les écrivains québécois des années 1970 sont eux aussi la cible des critiques de Beaulieu, critiques qui laissent place, dans la dernière partie de l'ouvrage, à une réflexion sur l'écriture et la société québécoises. Il ne dissimule pas ce qu'il pense de la littérature écrite jusqu'alors, laquelle, selon lui,

énergies et de tout ce passé qui vit en nous. Voyez nos patriarches qui jamais ne furent questionnés par nous. Demandons-leur leur secret. Exigeons des pères de nos patriarches cette vérité qui leur vient de plus loin que de leur enfance. Et l'ayant obtenue, fondons-la dans le creuset de notre alchimie nouvelle ! » (Beaulieu, 1996 : 245-246).

avait toujours volé un peu bas. Ce pays des mimes. Ce pays qui avait longtemps été le pays des mimes. De la reproduction. Dont le champ culturel était de partout mais fort rarement de lui. Ce pays sans prêtres et sans guerriers, flottant dans les mots des autres, ne trouvant les siens que par d'étranges recours. Ce pays trop longtemps perroquet. Ce pays qui se niait pour ne pas produire de héros. Ce pays qui ne serait peut-être jamais le Quichotte ni même que l'Ulysse. Ce pays dont le destin serait peut-être de ne jamais arriver à son langage, se condamnant de lui-même à la répétition, à tout ce qui déjà était et qui ne pouvait que produire de l'in-signifiance (NEP : 148).

Ainsi, le roman québécois refléterait la crise que Beaulieu observe dans la société ; une crise littéraire due en partie à la tendance des écrivains à rechercher avant tout le succès, lequel ne saurait passer sans une reconnaissance de la France. Or la littérature française ne devrait pas primer sur les autres littératures, elle est pour lui une littérature étrangère au même titre que toutes les autres. La tendance des écrivains de l'époque, qui consistait à se tourner automatiquement du côté de l'Hexagone, suscite la colère de Beaulieu, comme le démontre cet extrait au ton tranchant et polémique :

Quand qu'on était Canadiens français, jusque dans les débuts des années soixante, on était toutes branchés dessus la France, par un mimétisme pour ainsi dire naturel et pis, parfois niais à mort. Par exemple, nos écrivains, y faisaient d'la littérature sous-française, goupil-

lonnés par les grands tarlats zacadémiques du bon parler français [...] (1996 : 127).

Plutôt que de s'évertuer à s'inscrire dans un univers littéraire qui ne lui correspond pas, l'écrivain québécois devrait plutôt se tourner vers celui de son pays – qu'il reste d'ailleurs à explorer – pour produire, qui sait, une œuvre telle *Ulysse*. Beaulieu constate que le seul livre québécois se rapprochant de celui de l'écrivain irlandais est le *Ciel de Québec* de Jacques Ferron, un des rares écrivains épargnés par sa critique ; bien au contraire, il l'élève au plus haut rang de son panthéon littéraire, aux côtés des Hugo et Melville. Il considère Ferron comme le premier écrivain à s'être véritablement intéressé aux gens du commun en faisant d'eux les principaux personnages de ses fictions. Malgré son admiration pour ses écrits qui sont les seuls à nous replonger dans la richesse de « la petite vie » québécoise, Beaulieu précise que le *Ciel de Québec* n'accède pas au mythe, car il n'y a pas au Québec « de mythe et [l'on vit dans l']apparente impossibilité d'en créer. Pas de mythe ni même d'histoire. Ce pays ne fait pas le monde parce que fait par lui, comme si son originalité était de ne pas en avoir » (NEP : 151). C'est toujours l'indifférence et la passivité des Québécois envers leur pays qu'il dénonce. Cela l'enrage particulièrement dans la mesure où la situation équivoque du pays pourrait justement devenir une situation propice pour le Québec. Les écrivains d'aujourd'hui ont selon lui la chance de pouvoir participer à l'écriture de sa fondation car,

« contrairement au *Quichotte* et à l'*Ulysse*, sa mythologie se trouve à être en avant de lui, dans ce qui doit devenir et qui n'est pas encore devenu » (NEP : 151). On remarque toujours l'idée que l'histoire et le mythe au Québec se feront dans l'avenir et non, comme dans la plupart des pays, dans le passé, car le Québec actuel n'est alors, pour lui, qu'une infâme reproduction d'éléments étrangers dans laquelle il refuse de se reconnaître, ce qui le motive d'autant plus à agir par le biais de l'écriture et de l'édition. Ses invectives et son découragement occasionnel ne sont pas de simples réactions impulsives ; c'est une situation qu'il souhaite et croit pouvoir changer en s'impliquant sur la scène culturelle et par l'écriture de *La grande tribu*, dont il a écrit des bribes çà et là au cours de sa vie et qui justifie l'ambition et l'énergie de toute une existence. Dans un journal d'écriture, écrit en 1986 et publié en 1995, Beaulieu parle ainsi de ce livre de référence qu'il écrit en parallèle :

Je travaille à ce roman depuis cinq ans déjà – un bon millier de pages dont je ne suis jamais satisfait, que je remets sans cesse sur le métier, et pourquoi donc ? Après tout, La grande tribu n'a rien de vraiment compliqué : il s'agit là-dedans de raconter les fondements hystériques du Québec, en sept épiphanies que vit une manière de grand enfant que sa vie terrorise. Égaré dans les replis de sa mémoire, il se laisse assaillir par des personnages qui ont dépeuplé le nord de la France avant de s'établir au Québec pour y devenir cette famille Beauchemin sur laquelle j'écris depuis mon entrée en romancerie (1995 : 11).

Le Québec ne pourra prendre possession de lui-même sans cette œuvre de référence qui passe par un inventaire du passé collectif et l'invention de l'avenir⁹. Pour ce faire, chaque individu devra œuvrer pour faire entrer le Québec dans l'histoire. Les écrivains se feront quant à eux les chantres de cette terre et de ces hommes longtemps bafoués en écrivant des récits épiques. Étant donné que la fiction québécoise est pleine de lacunes, voici ce que Beaulieu propose :

Ce n'est pas seulement le présent qui est à inventer mais également le passé. De sorte que pas une œuvre ne peut s'établir ici si elle n'est pas éjarrante pour ainsi dire, si elle ne remonte pas aux sources tout en faisant acte du présent (1984 : 388).

C'est par le langage, par l'écriture du mythe que l'on pourra bâtir le pays.

Le mythe est l'objet d'une réflexion intéressante chez Beaulieu. Prenant comme exemple le héros d'Homère, Ulysse, il démontre l'inévitable mensonge que renferme tout mythe et l'infini pouvoir du langage. Il explique en effet que les discours transmis par l'écriture ne relèvent pas entièrement du vrai, dans la mesure où les événements et les gestes héroïques de certains hommes ne se sont

9. La victoire du Parti québécois en novembre 1976 lui a « permis de fonder une autre intuition qu'on pouvait avoir : chez nous, le mythe est devant et non derrière, le héros est dans l'avenir et non pas dans le passé » (1984 : 383).

pas déroulés tels que les grands livres de la littérature les ont racontés. Depuis des siècles pourtant, de nombreuses communautés s'identifient à des textes mythiques. Ainsi, même si Beaulieu ne la cite pas, il est difficile de ne pas penser à *La Bible* qui demeure le grand ouvrage de référence pour l'ensemble des chrétiens qui vivent en respectant les paroles de l'Évangile sans être persuadés de la totale vérité de ce qu'elles rapportent. À un autre niveau, sa curiosité pour le passé de sa région natale, le Bas-du-Fleuve, lui a permis de découvrir, grâce à son grand-père et à d'autres anciens du pays ainsi que par sa lecture de monographies de paroisses, la fausseté de certaines affirmations sur les conditions de vie et de travail des Canadiens français de la fin du XIX^e et de la première moitié du siècle suivant :

c'est ainsi, note-t-il par exemple, que pendant mon adolescence, on m'a rabattu les oreilles de cette idée lumineuse que les Québécois ont été de tout temps un peuple de colons. C'était effrayant jusqu'à quel point les gens de mon pays aimaient la terre ! Quelle niaiserie ! Il suffit de lire les monographies de paroisses pour s'en rendre compte. Et perdre par la même occasion une autre illusion : au Québec, le phénomène de la colonisation est d'un passé tout récent. Si on fait exception des grands villages qui vont de Montréal à Rimouski, [...], la plupart des autres, implantés à l'intérieur des terres, sont d'invention fort moderne (1996 : 160).

Il constate qu'au fil du temps on a volontairement entretenu une certaine image idyllique du Canada français traditionnel, en partie inexacte, qui s'est pourtant gravée dans la mémoire de monsieur Tout-le-monde. Du coup, la vérité des faits s'est perdue pour permettre à certaines personnes influentes, aux religieux essentiellement, de perpétuer des valeurs permettant d'exercer un contrôle sur les consciences. Dans ses critiques sur l'époque, Beaulieu dénonce les dispositions pessimistes dans lesquelles les Québécois vivent leur quotidien. Ainsi, ils regardent les événements reliés à leur sort collectif, l'indépendance du Québec par exemple, comme de probables impossibilités, ce qui est une attitude familière de l'état d'esprit défaitiste propre au Canadien français que le passé a répandue. Beaulieu veut montrer que les images valorisées par les écrits ne sont pas toujours fidèles à la réalité, mais qu'elles sont pourtant adoptées par les hommes et sont porteuses de symboles et de sens pour les peuples. Les mots sont habités d'un pouvoir leur permettant de transcender la réalité. Ils font autorité au sein de la société, ils ont la faculté de bâtir un mythe à partir d'éléments inventés, car « le mythe est langage, puisque c'est seulement par le langage, et son mensonge, et ses ruses, qu'il peut y avoir le mythe » (NEP : 145). La fable dépasse la réalité pour devenir cette réalité plus vraie à laquelle les hommes s'identifient.

Le langage du mythe semble donc particulièrement désigné pour l'écriture du pays équivoque.

Il existe des conditions pour parvenir à cela et, prenant Cervantès et Joyce en exemple, Beaulieu explique que « pas de grands livres ne s'écrivent, pas de héros ne naissent si le créateur ne s'y transhume pas lui-même » (NEP : 148), de sorte qu'on ne sache pas ce qui venait de l'auteur et ce qui appartenait au héros, l'œuvre, conclut-il, « étant tout, langage de personne et personne même du langage » (NEP : 148). N'est-ce pas là, d'ailleurs, la clé de l'écriture beaulieusienne, car pour qu'une œuvre soit achevée il faut ce mélange de vérité et de mensonge, un peu du créateur et de tous les hommes qu'il côtoie et observe, au point que l'écrivain ne sache « plus qui de [lui] est le livre et qui du livre se retrouve en [lui], tout élément de n'importe quelle vie s'y greffant pour y perdre son autonomie et se fondre dans le jouir de l'œuvre » (NEP : 84-85).

Nous l'avons vu, Beaulieu est obsédé par le désir d'écrire une épopée sur la société québécoise, désir né au cours de son adolescence et qui n'a cessé de se confirmer au fil des années au point de prendre toute la place dans sa vie. En cela, il ressemble à William Faulkner pour qui,

le seul écrivain véritable est celui qui a un projet si vaste qu'il ne peut plus le perdre de vue, étant fait de lui et se faisant en lui, dans une amoralité presque dionysiaque, pillant partout, dans les livres comme dans la vie, pour produire l'œuvre abolissant toutes les autres parce que, d'un seul coup, donnant tous leurs sens aux autres (NEP : 142).

Tout peut devenir matière à écriture pour le romancier qui puise où bon lui semble, car il est au service de la création, la seule activité pour laquelle il se sent résolument fait. Comme le puzzle que l'on tente de reconstituer, l'écriture lui permet de se trouver. Il compare d'ailleurs le texte à un bateau ivre qui lui permettrait d'aller « à la recherche de soi-même » (NEP : 187).

À la suite de *Don Quichotte de la démanche* et de *Monsieur Melville*, où la problématisation de l'écriture et celle de la figure de l'écrivain sont également centrales, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* représente une autre occasion pour l'écrivain québécois d'approfondir sa réflexion sur les enjeux de son écriture et de son métier dans une société québécoise en pleine effervescence. Au cours des années suivant les bouleversements de la Révolution tranquille, un sentiment d'incertitude traverse les écrivains et leur production. Préoccupés depuis le début des années 1960 à promouvoir les idéaux nationalistes, les écrivains se retrouvent, au milieu des années 1970, dans l'obligation de repenser leur rôle à l'intérieur de la société. N'ayant plus à défendre la cause nationaliste, ils se retrouvent donc face à une nouvelle tâche qu'ils se sentent incapables d'assumer : renouveler l'imaginaire collectif.

Beaulieu prend position contre cette paralysie et ce manque d'audace de ses confrères. S'il traverse tout de même des périodes de doute et des

pannes d'inspiration, ses tourments sont principalement liés à sa peur de ne pas être en mesure de lancer l'imaginaire québécois vers de nouvelles voies. L'écriture de *N'évoque plus...* s'imposait donc à Beaulieu pour réfléchir sur le cycle des *Voyageries* et sur ses nouvelles responsabilités en tant qu'éditeur. Cette activité vient en effet parallèlement relancer sa réflexion sur son rôle d'écrivain à une période où l'écriture ne constitue plus l'unique domaine où il est urgent d'agir.

Chez lui, l'écriture et l'édition ne sont donc ni un passe-temps ni un divertissement, c'est à la fois l'expression d'un « refus global » de la réalité sociale et culturelle, d'une nostalgie et d'une perte ainsi qu'un désir de reconstituer une totalité signifiante à partir d'une expérience et de tout ce qui a précédé cette expérience. Objet de toutes ses préoccupations et principal sujet de son épopée, la famille symbolise cette totalité signifiante. Dans un monde où les valeurs sûres et sacrées se sont écroulées, l'écriture se donne ainsi comme l'instance donatrice du sens. D'ailleurs, la trentaine d'œuvres publiées par Beaulieu depuis cette époque en témoigne avec force. Les livres auraient donc le pouvoir de transcender une réalité aliénante, mais si l'on en croit le romancier, ils ne pourraient apparemment pas l'influencer et la changer si bien que cela prendrait du temps et de grands bouleversements pour que l'écrivain occupe de nouveau une fonction sociale déterminante au sein de la société, fonction que Beaulieu n'a manifeste-

ment pas le sentiment d'occuper encore en 1999 au point de trouver dérisoire son travail d'écriture¹⁰. Malgré tout, l'engagement de Beaulieu demeure total : dans son écriture où il mène plusieurs projets de front, dans sa maison d'édition de Trois-Pistoles où il espère toujours découvrir le futur Joyce québécois et dans sa région natale, le Bas-du-Fleuve, où il se bat pour que le gouvernement québécois investisse dans la culture et l'économie des régions du Québec. Tout comme dans les années 1970, Beaulieu est engagé dans l'écriture, dans l'édition, mais cet engagement a aujourd'hui son fondement chez lui, dans le Bas-du-Fleuve. C'est là, entouré des textes de Melville, de Kerouac, de Ferron et d'Hugo qu'il a décidé d'écrire, d'éditer et de militer. La collection « Écrire » qu'il a lancée à l'automne 2001 témoigne une nouvelle fois de ses préoccupations pour l'écriture et pour les écrivains d'ici à qui Beaulieu a demandé d'expliquer les raisons pour lesquelles ils ont choisi d'écrire. Si Hugo lui a fait entrevoir que le rôle de l'écrivain était de « servir la patrie [...et...] l'humanité » (Beaulieu, 1996 : 93), Beaulieu comprend

10. Dans une lettre parue dans *Le Devoir*, Beaulieu se compare au Québec qui « s'en va à vau-l'eau, incapable de la somme de ses rêves par quoi il est habité [et estime] que tous les mots [qu'il a] écrits sont nuls et n'auraient pas dû advenir. [Dans les dernières lignes, une question illustre bien son désespoir et sa détresse :] Dans un monde aussi désabusé à force de l'être, abusé, que peuvent bien représenter les mots, même souffrants ? » (1999 : A8).

que le rôle de l'éditeur est le même que celui de l'écrivain : ils sont tous deux des guides au sein de la société. Alors si l'écriture – la sienne et celle d'autres écrivains – peut contribuer à changer la vie, l'art serait cette nouvelle religion grâce à laquelle Beaulieu explorera dans une longue voyage la condition humaine et la vie qui l'amènera à l'écriture de l'épopée et le conduira, grâce à l'édition, à bâtir ce pays littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS ÉTUDIÉ

BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel. Lamentation*, Montréal, VLB éditeur.

OUVRAGES DE FICTION DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *Blanche forcée. Récit*, Montréal, VLB éditeur.

BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, t. I : *Dans les avelles de Moby Dick* ; t. II : *Lorsque souffle Moby Dick* ; t. III : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur.

BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme. Essais*, Montréal, VLB éditeur.

BEAULIEU, Victor-Lévy (1995), *Le carnet de l'écrivain Faust*, Montréal, Stanké.

BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 1996), *Don Quichotte de la démanche*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

BEAULIEU, Victor-Lévy (1996), *Pour saluer Victor Hugo*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

BEAULIEU, Victor-Lévy (1996), *Chroniques du pays malaisé. 1970/1979. Essais*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles

BEAULIEU, Victor-Lévy (1999), « Je souffre », *Le Devoir*, 23 décembre, p. A8.

AUTRES RÉFÉRENCES

DORION, Gilles (1982), « Entrevue : Victor-Lévy Beaulieu », *Québec français*, n° 45 (mars), p. 43-46.

DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.

ROBIN, Régine (1997), « S'inventer comme juif : les jeux identitaires de Philip Roth », *Études littéraires*, vol. 29, n^{os} 3-4 (hiver), p. 23-49.

SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.

Jacques Pelletier

Université du Québec à Montréal

PUISSANCE DE L'IMAGINAIRE.

LA MÉTAMORPHOSE

DE *SATAN BELHUMEUR*

Dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau* (1968) occupe une place singulière dans la mesure où ce récit signale publiquement l'entrée de l'écrivain sur la scène de l'écriture et s'offre comme la première manifestation d'une tendance majeure de son œuvre : le roman dit fantasmatique. L'année suivante, *Race de monde !* (1969) inaugurerait l'autre tendance, celle du roman familial, en se présentant comme le récit fondateur de la « vraie saga des Beauchemin ». Dix ans plus tard, au tournant des années 1980, *Mémoires d'outre-tonneau* sera annexé à la « vraie saga » sous le titre de *Satan Belhumeur* (1981), nom de son narrateur-héros principal qui n'appartient cependant pas à la famille élue des Beauchemin à laquelle il est toutefois lié par des liens amicaux et amoureux avec deux fils célèbres, Abel et Jos. Cette annexion à la branche maîtresse de l'œuvre est possible grâce à un détournement

majeur, à une véritable métamorphose du récit original qui apparaît désormais comme une production nouvelle, originale, tout en conservant un certain air de parenté avec le texte initial.

Satan Belhumeur représente donc plus qu'une variation sur le personnage et le thème de *Mémoires d'outre-tonneau*. Il s'agit d'une refonte d'ensemble du récit original qui justifiera même un temps son exclusion de l'œuvre telle que la conçoit l'auteur au début des années 1980. Durant quelques années, en effet, *Mémoires d'outre-tonneau* ne figurera plus dans la liste des titres publiés par Beaulieu puis sera « récupéré » dans *Steven le bérault* en 1985 dans la section « autres romans » où il se retrouvera classé comme récit fantasmatique en compagnie des autres productions excentriques de l'œuvre que constituent notamment *La nuitte de Malcomm Hudd* et *Un rêve québécois*. Enfin, il sera revu et révisé par l'auteur en 1995 et présenté comme un texte définitif, radicalement distinct toutefois de *Satan Belhumeur*, considéré comme un texte tout à fait indépendant, appartenant pleinement, sinon exclusivement, à la « vraie saga des Beauchemin ».

Beaulieu, en 1995, en fait le premier tome de ses *Œuvres complètes*, bouclant ainsi la boucle ouverte en 1968. Il s'agit d'une version revue et corrigée du texte original et non pas d'une nouvelle œuvre à proprement parler, l'auteur se bornant pour l'essentiel à des modifications mineures. Petit-Gibet devient Trois-Pistoles, ce qui augmente

le coefficient de référentialité du récit, certains lieux ou objets sont désignés autrement – la maison de santé devenant « Les lunatiques de la Longue-Pointe », les enfants devenant le plus souvent « des mongols à batterie », etc. – et les renvois à la scène culturelle et sociale sont « actualisés » par des figures contemporaines comme Michel Louvain pour illustrer la culture populaire dégradée à laquelle s'en prend Satan. Les représentants des grandes religions – le Christ, Allah, Bouddha – sont unifiés sous une seule désignation générique, Barbelu Pansufique, et font l'objet d'une description caricaturale qui radicalise la critique satirique de l'institution religieuse. On pourrait encore signaler quelques changements du même ordre qui, pour être nombreux, n'en sont pas moins d'ordre secondaire et n'affectent pas de manière substantielle la structure et la portée du discours mis en forme dans la version publiée en 1968. Aussi ne tiendrai-je pas compte de cette « révision » dans mon analyse comparative, m'en tenant à la lettre à la description de Satan telle que formulée dans la première mouture du texte.

À première vue, nous sommes donc en présence de deux romans : *Mémoires d'outre-tonneau*, publié en 1968, revu et corrigé en 1995, et *Satan Belhumeur*, écrit et publié en 1981 à partir du texte de 1968 utilisé comme noyau générateur d'une œuvre tout à fait nouvelle et inédite. Beaulieu, dans sa préface, le présente ainsi comme « un livre tout à fait nouveau [...] écrit à partir de quelques

pages de *Mémoires d'outre-tonneau* » (1981 : 51¹). Mais comment un récit qui procède d'un autre pourrait-il être entièrement original, délivré de tout rapport de filiation à l'endroit du texte tuteur ? Et si cette prétention s'avérait illusoire, qu'est-ce qui reste du premier texte dans le second et comment celui-ci est-il en quelque sorte engendré par le premier ? Comment, pour le dire autrement, cette métamorphose est-elle possible et jusqu'où s'étend-elle ? Enfin, que nous révèle-t-elle de l'imaginaire de l'écrivain et de sa conception de l'écriture ?

GENÈSE D'UN PERSONNAGE ET D'UNE ŒUVRE

Première manifestation publique de l'œuvre, *Mémoires d'outre-tonneau* apparaît comme un condensé, objectivé en écriture, de l'expérience et de la réflexion qui le précèdent au cours des années 1960. Cette expérience est marquée par une épreuve cruelle, celle de la poliomyélite qui terrasse Beaulieu au sortir de l'adolescence, dont il sortira physiquement handicapé, mais qui favorisera sa venue à la lecture puis à l'écriture et surtout qui transformera radicalement sa vision du monde. Sur ces années décisives au cours desquelles l'écrivain se cherche en tâtonnant, nous disposons d'un témoignage précieux, celui du journal tenu par l'auteur entre 1964 et 1966, qui fait

1. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention SB suivie du numéro de la page.

écho à la fois à son angoisse de vivre et à ses préoccupations naissantes au sujet de l'écriture².

L'attaque de poliomyélite³, événement traumatisant et paradoxalement fondateur dans la mesure où il servira de catalyseur à la vocation d'écrivain de Beaulieu, deviendra, on le sait, un épisode central de la vie d'Abel Beauchemin, son *alter ego* fictif, qui l'évoquera à plusieurs reprises dans ses récits. Pour Abel, comme pour Beaulieu, ce choc éprouvant vécu au moment d'entrer dans la vie adulte redouble en quelque sorte un premier et indépassable traumatisme : celui de la naissance, de la première et inéluctable séparation – ressentie comme un abandon, voire comme un rejet – de la mère et de l'univers rassurant, pacifique et unifié qu'elle incarne et symbolise. Le temps immobile de la maladie favorise la remontée du sentiment de dérégulation éprouvé obscurément au temps des

2. Ce journal, « douleur lancinante d'écriture », a été tenu par Beaulieu du 12 août 1964 au 25 août 1966 et publié dans *Entre la sainteté et le terrorisme* (1984 : 23-68).

3. Beaulieu a proposé un récit objectivant de sa maladie dans un des premiers reportages publiés au moment de sa collaboration au magazine *Perspectives* dans les années 1960. Ce récit diffère profondément par son ton, dépourvu de pathétique, de ceux qu'il rédigera par la suite dans un cadre autobiographique ou fictionnel. Sur le plan anecdotique, on y note la présence d'un malade nommé Lucio, présenté comme un ami et dont Beaulieu se souviendra en écrivant *Mémoires d'outre-tonneau*. Se reporter à « La polio pour moi, c'est arrivé un matin d'août », publié dans *Écrits de jeunesse (1964-1969)* (1996 : 11-22).

origines et génère une insatisfaction face à l'existence qui confine au désespoir et que seule l'écriture pourrait peut-être compenser.

Au sortir de l'expérience mortifère que représente cette terrifiante maladie, le monde réel avec ses petites joies et misères ne peut apparaître que « Sale ! Grotesque !⁴ » à la conscience exacerbée de celui qui est devenu un survivant et qui le contemple pour ainsi dire d'outre-tombe, avec l'effarement que ce point de vue ne peut qu'engendrer. À 19 ans, au sortir de cet épisode déterminant, Beaulieu est devenu vieux, porteur déjà d'un regard tragique sur l'existence qui ne cessera plus de l'habiter par la suite. C'est curieusement cette conscience douloureuse des contradictions du réel et de l'existence elle-même qui le conduira à l'écriture pour mieux les saisir et éventuellement les assumer, sinon les dépasser.

Cette découverte panique du monde social dans lequel il est condamné à vivre s'étend aussi au monde protégé, au paradis désormais perdu de l'enfance. Retournant à Trois-Pistoles et dans l'arrière-pays au sortir de la maladie, Beaulieu trouve tout « plus petit », ratatiné, dépouillé du « ravissement » entretenu par une mémoire enchantée dont les souvenirs s'effondrent sous le choc du réel. Si bien que, pour Beaulieu, « l'enfance n'est

4. Ce sont les expressions utilisées par Beaulieu le 12 août 1964, première journée où il tient son journal. Voir Beaulieu (1984 : 23).

qu'un songe dont il ne faudrait jamais vérifier la réalité » et, ajoute-t-il, « on ne devrait jamais revenir sur les lieux de son commencement » (1984 : 59), conclusion que toute son œuvre à venir prendra paradoxalement à contre-pied, faisant de multiples manières la preuve qu'on ne peut jamais, quoi qu'on fasse, congédier définitivement son passé. C'est donc cette enfance perdue et ce monde social en dislocation qui constitueront la matière première d'une œuvre qui se proposera de les métamorphoser et d'en faire les pierres d'assise d'un récit de fondation visant à leur assurer sens et dignité, projet qui commence déjà à habiter l'écrivain au moment de ses premiers balbutiements.

La petitesse qui caractérise le monde canadien-français d'alors, que Beaulieu découvre avec stupefaction et effroi, marque aussi profondément sa littérature :

Nous n'avons qu'une littérature d'enfance, note-t-il dans son journal en 1964. Nos livres ne parlent jamais que de ce que nous ne sommes pas. J'ai honte d'autant de petitesse, d'autant d'inutilité, d'autant de verbiage inutile. J'ai honte de nous. J'ai honte de moi. Sommes-nous si ridicules ? (1984 : 25).

Ce constat intuitif, l'écrivain naissant le reformulera sur le mode essayistique dans le *Manifeste pour un nouveau roman* qu'il écrit l'année suivante et qui constitue sa première prise de position publique comme intervenant dans le milieu littéraire :

jamais écriture n'aura été aussi désincarnée que la nôtre, remarque-t-il ; jamais elle n'aura fait montre de moins d'enracinement, de moins de personnalisation, de moins d'identité. Notre littérature ne nous appartient pas, et si nous refusons de nous reconnaître en elle, c'est qu'elle ne dit jamais rien de plus que ce que nous sommes (1984 : 83).

Carence sociale et existentielle ainsi qu'impuissance littéraire apparaissent, dans cette optique, profondément interreliées, l'insignifiance symbolique n'étant que la transposition dans l'art de la stagnation politique d'une communauté qui ne parvient pas à s'assumer et à dépasser ses contradictions. Par suite, c'est une sorte de « refus global » que l'écrivain en devenir formule tant à l'endroit de sa société que de sa littérature dans un geste aussi spectaculaire que présomptueux qui, rétrospectivement, avec le recul qu'autorise l'accomplissement de l'œuvre, s'avère un extraordinaire coup de force bousculant le confort et le conformisme d'un champ littéraire encore dominé par des écrivains traditionnels sous l'influence d'un certain classicisme littéraire français. Beaulieu rompt d'abord avec ces écrivains, mais aussi avec les nouvelles figures apparues au tournant des années 1960, comme Jacques Godbout ou Claude Jasmin considérés comme des « séniles précoces ». Cette démarcation – qui aurait pu lui être fatale – il l'opère alors qu'il a tout juste 20 ans et encore aucune publication à son crédit !

Dans le journal, il apparaît toutefois moins sûr de lui et de ses choix. Lecteur autodidacte et dévot de romans boulimique, ses préférences littéraires ne diffèrent pas pour l'essentiel de celles des étudiants de la génération à laquelle il appartient. Il lit d'abord et surtout les écrivains français contemporains : De Beauvoir, Camus, Gide, Proust et quelques écrivains étrangers dont Dostoïevski et Poe. Son choix se distingue cependant par l'élection d'un certain nombre d'auteurs ésotériques ou mystiques comme Abellio auquel il reconnaît une « rare puissance d'évocation » (1984 : 36), Bergier et Pauwells, auteurs du alors fameux *Matin des magiciens*, ouvrage fétiche de certains adeptes de la contre-culture, ou encore le philosophe hindou Vivekananda, dont l'influence se fera sentir plus tard dans ses premiers romans, notamment dans *Mémoires d'outre-tonneau*. Son choix se singularise aussi par l'attention accordée à l'écriture « blanche » de Bataille et de Blanchot qui l'intrigue et le fascine. Notant la phrase suivante de Bataille : « Pourquoi écrire ? Pour prendre conscience du mouvement même par lequel toute expérience de quelque ordre qu'elle soit débouche sur le néant » (1984 : 64), il écrit que cela lui donne à réfléchir non seulement sur l'écriture en général, mais sur sa propre entreprise alors en gestation dans la fièvre et les obscurités des commencements.

Ce sont ces auteurs qui semblent alors déterminants pour lui – avant la rencontre décisive avec Hugo qui surviendra un peu plus tard –, beaucoup

plus en tous les cas que les écrivains québécois qu'il n'évoque à peu près pas, à l'exception de Jean-Paul Pinsonneault, romancier psychologique chrétien et éditeur chez Fides, dont il fait la connaissance et qui l'encourage à écrire. Beaulieu rédigea sur son œuvre une étude plutôt élogieuse qui sera publiée dans *L'Almanach du peuple*⁵, tout en se montrant beaucoup plus réservé dans son journal, notant : « cet homme me déçoit. Je lui reproche ce que je reproche à la littérature contemporaine : créer des personnages qui ne sont que des pantins à qui l'auteur veut une destinée tragique » (1984 : 29), auteur qui en l'occurrence s'inspire du christianisme, une « religion pour pessimistes » qui ne peut générer que des œuvres sans réelle consistance. Pinsonneault est considéré et jugé ici comme l'archétype de l'écrivain québécois dépourvu de véritable ambition, tout juste bon à exprimer joliment – et dans des formes tout à fait convenues – l'impuissance congénitale de la société dont il relève et qu'il symbolise dans sa petitesse.

C'est donc sous l'inspiration décisive de Bataille et de Blanchot que Beaulieu met en chantier ses premiers romans qu'il semble écrire avec beaucoup de difficulté et qu'il juge, dans son journal⁶,

5. « Le vertige de l'homme », publié dans *L'Almanach du peuple* en janvier 1965. Repris dans *Écrits de jeunesse* (1996 : 27-33).

6. Le journal nous apprend que Beaulieu aurait écrit trois ou quatre romans au cours de cette période. On n'en

« ridicules, d'une naïveté impardonnable » (1984 : 24). Il les soumet à Pinsonneault qui se montre très « sévère » (1984 : 46), appréciation qui décourage un temps l'écrivain sans toutefois le détourner radicalement de son projet. Il continue en effet à rêver à de « longs livres absurdes. Des livres dans lesquels il n'y aurait rien. Ils ne diraient que ce que je suis » (1984 : 63). La littérature, dans cette formulation à résonance flaubertienne, est conçue comme une entreprise existentielle, vitale, destinée à exprimer la vérité de l'être intérieur dans toute sa complexité et sa profondeur.

Or cette vérité, durant la période où l'écrivain cherche sa voie, c'est celle du désespoir, du vide, de l'absence à soi et à autrui. À ce stade, l'écrivain ne vise pas encore le lecteur : la littérature demeure repliée sur elle-même et l'auteur apparaît coupé du monde, en proie à une extrême solitude. Et il songe, confie-t-il, à « écrire un roman où la logique serait absente. Des enfants qui aboieraient. Une sphère habitée qui ne serait qu'un immense carré de sucre. Des femmes qui auraient des seins partout » (1984 : 37). Ce roman sans « logique », sans souci de vraisemblance, sans « descriptions », comme le précisera bientôt le héros-narrateur de *Mémoires d'outre-tonneau*, prendrait donc le

trouve pas de trace cependant dans les Archives déposées par l'auteur à la Bibliothèque nationale du Québec, ce qui empêche malheureusement d'en prendre une juste mesure. Il faut dans les circonstances se fier au jugement brutal du journal.

contre-pied du récit réaliste visant à dire la vérité du monde et à instruire en quelque sorte ses lecteurs. Il serait plutôt l'expression d'un imaginaire ouvert aux bizarreries, aux étrangetés et aux hasards, accueillant à l'endroit de ce que Beaulieu appellera plus tard le surréel, à la dimension fantastique et fantasmatique du monde et des êtres, qui constitue leur doublure mystérieuse, l'ombre portée et masquée qu'il faut savoir lire sous la surface lisse, sans aspérités, du réel tel qu'il s'offre dans le train-train de la vie.

Cette conception exigeante de la littérature – dont la mission est rien de moins que de dire la vérité évanescence de l'être – et désespérante dans la mesure où l'écriture, ainsi conçue, ne peut conduire qu'à une plus grande solitude encore, constitue la toile de fond du premier récit publié. Elle permet d'en comprendre la nature bizarre, extrêmement déroutante pour des lecteurs conditionnés à un tout autre usage du roman et que ce texte ne pouvait que laisser désemparés et songeurs.

Que peut bien signifier en effet ce curieux récit, échappant à toute logique et vraisemblance, s'apparentant davantage à un délire d'aliéné qu'à un projet concerté d'écriture ? Qu'est-ce qui essaie de se dire à travers cette parole apparemment folle, dans cette errance d'une narration qui ne paraît renvoyer qu'à elle-même et à son inquiétante étrangeté ? Comment faut-il la recevoir, la comprendre et l'interpréter, lui donner tout son sens sans la dépouiller de sa troublante singularité ?

SATAN BELHUMEUR I : LES MÉMOIRES D'UN FOU

Si le titre de ce récit inaugural est déconcertant, il est cependant connoté, semblant renvoyer, fût-ce allusivement et avec ironie, aux célèbres *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Du coup, il s'inscrit, à travers cette référence canonique, dans le sillage du romantisme que Beaulieu vient de reconnaître à travers l'œuvre de Hugo et qui constituera désormais une des tendances majeures de son esthétique. Cependant, ce titre parodique de même que la liste des œuvres auxquelles il travaille alors (*La famille du roman scié* qui deviendra *Race de monde !*, *L'amère loque*, *Sa lesbienne à Désirée*, *Malcomm Hudd*) signalent aussi une distance et témoignent d'un intérêt marqué pour les calembours, les jeux de mots et autres exercices de style qui préfigurent une conception carnavalesque de l'écriture qui s'imposera comme une tendance majeure de l'œuvre dès *Race de monde !*

Le roman emprunte apparemment la forme des *Mémoires*, donc d'un type de récit qui dispose de règles précises imposées par une longue tradition. Les mémoires se présentent généralement comme des écrits en forme de témoignages rédigés par des personnages connus – des écrivains célèbres, mais aussi des acteurs importants de la sphère publique – qui, à la fin de leur vie, cherchent à en reconstituer la trajectoire pour en dégager le sens et éventuellement pour la justifier à leurs yeux et à ceux de la postérité. Du genre, Beaulieu conserve le mode d'énonciation, la narration étant prise en

charge par le héros-narrateur, mais ne retient pas les autres caractéristiques : son héros est vraisemblablement un jeune homme, son récit est incohérent, du moins au premier regard, et sa finalité est énigmatique. Si bien que ces *Mémoires d'outre-tonneau* s'apparentent davantage aux *Mémoires d'un fou* de Flaubert, à la confession erratique et troublée d'un adolescent en crise, qu'à ceux des personnages illustres qui ont donné ses lettres de noblesse et ses « lois » au genre⁷.

Cette subversion générique déporte ainsi d'entrée de jeu le roman du côté du fantastique, trait que signale aussi la construction du personnage comme être tout à fait singulier, hors-normes, porteur d'une sorte de schizophrénie qui le distingue et le démarque comme « fou », à tout le moins aux yeux d'autrui. De cette troublante singularité, le héros est pleinement conscient, éprouvant le dédoublement dont il est affecté comme un fatal destin auquel il tente en vain d'échapper : « Je

7. Ce rapprochement avec le récit de Flaubert repose sur une hypothèse que rien n'atteste explicitement dans les écrits de jeunesse de Beaulieu, mais qui apparaît fort plausible compte tenu de la nature des textes en cause et de la commune parenté d'esprit dont ils semblent relever l'un et l'autre. Plus tard, cette « influence » flaubertienne sera reconnue publiquement, notamment dans *Monsieur Melville* et dans *N'évoque plus...*, l'auteur de *Madame Bovary* étant tenu pour l'incarnation par excellence de l'écrivain comme moine et martyr, crucifié à sa création et s'avérant en cela un prototype d'Abel Beauchemin, son avatar contemporain, voire de son géniteur lui-même.

porte en moi un monde étrange, silencieux et impersonnel » (1968 : 9⁸), note-t-il dans la toute première phrase de son récit, énonçant d'emblée, de manière aussi lapidaire que fulgurante, les coordonnées essentielles de son drame : la dislocation de son moi, l'absence de contrôle sur un monde « insaisissable » qui l'habite, mais sur un mode « impersonnel » qui l'effraie et le désoriente. Solitaire, enfermé dans son tonneau, métaphore spatiale qui exprime ironiquement sa déréliction, il apparaît séparé d'autrui par un gouffre infranchissable, rejeté et stigmatisé par le nom même dont on l'a affublé. Rebaptisé Satan⁹, il ne sera plus connu autrement que par ce surnom qui efface le nom propre reçu à la naissance, perdu pour toujours, y compris pour lui-même, qui se perçoit désormais comme un être maléfique, croque-mitaine qui fait peur aux femmes et aux enfants, porteur d'une « peste » contagieuse : le désordre psychique qui entraîne son exclusion de la Cité.

Conscient de son atypisme, Satan, qui n'est pas dépourvu de culture, se reconnaît dans le personnage de Diogène, philosophe cynique et critique de la Grèce antique¹⁰. Comme ce dernier, il

8. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention MO suivie du numéro de la page.

9. « Maintenant, écrit-il, pour tous, je suis Satan, le bonhomme Satan, celui qui porte la peste, celui qui fait peur aux enfants, celui qui à la peau vineuse » (MO : 10).

10. Sur cette filiation, voir Claire Campeau (2000) ainsi que son texte publié dans le présent collectif.

« cherche un homme » en se promenant dans la ville, une lanterne à la main, dans une tentative désespérée d'entrer en relation avec autrui. Cette quête, bien entendu, est parodiée, Satan, au cours de sa déambulation, ne cessant de se masturber, conduite scandaleuse qui justifiera, parmi d'autres raisons, sa mise à l'écart de la communauté.

Personnage scindé, clivé, en proie à un dédoublement crucifiant, Satan est en outre confronté à un monde hostile qui lui semble « vénal, corrompu jusqu'aux moelles, sans avenir, sans grandeur » (MO : 11), dans lequel il fait figure d'étranger, dans lequel il ne se reconnaît pas, d'autant moins que les « malades » comme lui en sont exclus d'emblée. Classé et catalogué comme fou, interné en maison de santé, Satan croit plutôt que c'est le monde qui représente un asile. Dans cette optique, qui opère un renversement radical de l'opinion commune, ce sont les gens considérés comme normaux qui font figure d'hallucinés, de malades prisonniers d'une représentation illusoire, mensongère, de l'univers et de ceux qui y habitent. La société est perçue comme un lieu mortifère et ce n'est pas par hasard qu'elle porte le nom de Petit-Gibet, ceux qui y résident étant voués à l'anéantissement au terme d'une interminable agonie. Espace de mort, le monde est également évoqué comme une tour de Babel, comme un édifice hideux, bruyant et cacophonique, « muni de haut-parleurs qui crachent l'absence de profondeur, la facilité, la corruption et

des tas d'autres choses, note Satan, que j'oublie sciemment » (MO : 22).

Confronté à cette hydre monstrueuse née de son imagination malade, dont chacune des têtes symbolise une horreur sans nom, Satan se perçoit et s'éprouve comme un survivant ou, pour être plus précis, comme un mort vivant : « Je suis le vivant de l'entre-deux-mondes. Le mort de l'entre-deux-mystères » (MO : 13), note-t-il dans une formule énigmatique au tout début du récit. C'est donc une existence somnambulique que mène ce fou rêveur, seul dans sa nuit, marchant sans boussole et sans points de repère, partagé entre les mystères insondables de la vie et de la mort, entre le monde de l'apparence qui s'offre dans la société telle qu'elle fonctionne et celui, plus authentique, des aspirations et des désirs démesurés qui ne sauraient y trouver satisfaction. Si bien, ajoute-t-il du fond de sa désespérance, que « je ne sais pas qui je suis » (MO : 13).

C'est pour connaître et comprendre la vérité de ce qu'il est, le sens de son surgissement et de son séjour dans le monde, que Satan se met donc à écrire, espérant au terme de cette quête fiévreuse pouvoir « s'enraciner à *quelque chose de définitif*. Je cherche, précise-t-il, l'axe d'une roue qui ne se démantèlerait pas à la première secousse » (MO : 71. Je souligne). Plus loin dans le récit il confiera être en quête d'une « *illumination complète*¹¹ »

11. Cette « illumination complète », c'est ce que Beaulieu semble aussi rechercher dans l'écriture, c'est ce qui justifie

(MO : 150. Je souligne) qui pourrait changer radicalement le cours de son destin, le tirer de la « mare stagnante » dans laquelle il vit à l'état larvaire et le transformer en homme complet enfin capable de se confronter au monde et de le vaincre.

L'écriture apparaît ainsi comme un dernier recours. Cette recherche de vérité à travers l'expression d'un témoignage écrit pour conjurer la folie du monde et de soi origine en effet de Saint-Jean-de-Dieu, lieu d'enfermement et d'exclusion dont Satan est un pensionnaire turbulent, y organisant même une tentative d'évasion avec Lascar, un compagnon d'infortune. L'asile est ici représenté, contrairement aux idées reçues, comme un lieu de « tendresse » et comme un univers de vérité : « Tous fous que nous étions, note Satan, nous sentions avec une force peu commune que l'on nous privait de la vie » (MO : 150). Cette privation de la vie, ce n'est pas seulement l'absence de liberté dans le monde normal et normé, c'est le manque de sens radical de l'univers lui-même avec lequel Satan ne parvient pas à composer. Dans une réplique à sa mère, femme généreuse mais résignée qui l'enjoint de se ranger, il s'écrie indigné :

Combien de fois encore, Mère, devrai-je vous répéter ces paroles ? Quand comprendrez-vous que je ne veux pas de votre paix, de votre petite

son investissement total dans cette pratique dans ses périodes de grande effervescence créatrice.

paix idiote, de votre petit bonheur ficelé, de vos petites manies, de vos petits problèmes, de vos petites joies et de vos petits malheurs ? C'est tout ou rien ; Mère. C'est l'Amérique ou l'Afrique. L'immensément grand. Ou l'immensément obscur. Pas de milieu, Mère. Le milieu, c'est la fin de toute possibilité. C'est le refus du rêve. De l'avenir. C'est l'ancre jetée dans la fosse de la stagnation. C'est l'avorton désirant demeurer avorton. Non, Mère, Non. Je serai le Prince des profondeurs ou je serai le Prince de la lumière. Et puis non, je serai le Prince des profondeurs et je serai le Prince de la lumière (MO : 92-93. Je souligne).

C'est ce refus sans appel de la petite vie et ce désir d'absolu incommensurable qui conduiront Satan à la folie, comme le prédit la mère dans sa réponse à la harangue du fils :

Tu boiras le calice de la vie jusqu'à la lie, Fils et les coyotes te déchireront les chairs pour se venger de ton besoin de liberté, d'indépendance. Tu vises trop haut. Tu viens trop tard. Rien n'est plus possible maintenant que les hommes ignorent ce dont ils sont capables (MO : 93-94).

On remarquera la référence explicite à la figure du Christ. Satan, comme celui-ci, prend par moments les traits d'un prophète et d'un messie, prêchant la bonne parole du salut ; rejeté par la foule qui n'entend pas ses exhortations et son enseignement, il parcourt comme son célèbre prédécesseur un véritable chemin de croix dont la folie est l'ultime station. Il est également présenté comme l'envers du Christ, son double sombre et

blasphématoire, en Antéchrist qui annonce l'Apocalypse à laquelle est promise une humanité veule et corrompue. C'est sous ce double aspect que s'inscrit la dimension religieuse dans ce premier récit, plaçant d'emblée l'œuvre sous le signe du sacré (qui inclut, bien sûr, le satanique).

Satan incarne donc la double figure, contradictoire et complémentaire, du Christ et de l'Antéchrist, de celui qui ne peut être qu'un signe de contradiction et qu'un facteur de perturbation dans un monde désormais dépourvu de toute grandeur, peuplé d'une multitude résignée qui accepte passivement son destin insignifiant. Dans cet univers désolé, ses aspirations à l'absolu ne peuvent être considérées que comme des manifestations d'extravagance, d'une mégalomanie à contenir et à soigner, si nécessaire par le confinement en maison de santé.

Son compagnon, Lucio dit Fulcanelli, représente dans le roman une autre forme de marginalité, sa folie empruntant la voie d'un mysticisme ésotérique visant délibérément à fonder une « religion nouvelle » dont il serait le « Grand Prêtre » (MO : 26). Son délire le rapproche de Satan, qui refuse cependant de le suivre sur le terrain mystique, estimant vaine sa recherche d'une « Nouvelle Religion qui ne serait nouvelle en rien, qui ne serait qu'une apostille de plus à la Religion première » (MO : 181). À travers ce personnage, Beaulieu fait écho au courant alors montant de la contre-culture que son récit exprime, tout en la

tenant à distance : son héros, attiré par cette tentation à laquelle cède Lucio, y résiste et, à tout prendre, lui préfère l'écriture comme branche de salut.

Ce fou, exclu du monde, incarne par ailleurs la figure de l'écrivain telle que Beaulieu se la représente alors, l'écriture étant perçue comme l'expression d'une quête de sens et de vérité, comme la manifestation d'un désir d'absolu et d'infini irréalisable au cœur même de l'expérience. C'est cette aspiration qui distingue l'écrivain des autres et qui en fait d'une certaine manière un déviant, conscient toutefois de sa singularité et prêt par moments à y renoncer en pratiquant une écriture légitime : « Je voudrais être un romancier comme les autres, note par exemple Satan, et écrire de beaux récits comme les aventures de *Roméo et Juliette*, *L'odyssée*, *Les misérables*, *Les cosaques* » (MO : 35). Toutefois, ces « beaux récits », il le sait, ne sauraient traduire la vérité de son monde qui est celui de la maladie, de la difficulté extrême, sinon de l'impossibilité même, d'exister : « L'histoire d'un homme, écrit-il, devrait se résumer à ceci : *la vie lui était intenable*. Ces mots prononcés, tout serait dit, les autres hommes comprendraient le sens cruel de cette parole » (MO : 79. Je souligne). Dans cette optique, l'écriture, bien entendu, est superflue et ne saurait être autre chose qu'une pratique dérisoire.

Satan paraît donc partagé entre deux conceptions extrêmes et antithétiques de l'écriture : soit elle est l'instrument privilégié d'un plein

accomplissement de soi, un moyen d'atteindre « l'illumination complète » qu'il recherche, soit elle est le geste vain, voué à l'échec, car purement imaginaire, d'une quête elle-même absurde d'une vérité inaccessible tant sur soi que sur le monde.

Le récit témoigne de cette oscillation, cherchant sa voie quelque part entre ces deux extrêmes, entre une parole rédemptrice et un silence définitif. La solution intermédiaire d'une écriture réaliste est par ailleurs refusée car, ainsi que le note Satan, « [l']important ne se tapit pas là-dedans » (MO : 145). Tournant donc le dos à l'évocation du monde physique et social, le roman paraît partagé entre une pratique ludique du langage, purement textuelle, et une narration d'allure métaphysique qui l'apparente par moments à l'écriture blanche d'un Blanchot :

Souvent, note Satan, je n'écrivais que des mots, le mot terre, par exemple, le mot ciel, des mots vides, sans signification, sans histoire, des mots comme bloudiastrologie, bédibédaie et kakodios-pétéradie. Je me refaisais un langage à ma mesure, un langage immensément obscur et immensément nul. Je ne comprenais pas les sautes d'humeur de ma plume, ses constructions étriquées alors que j'avais tant besoin du sens commun des choses (MO : 147).

C'est ce « besoin du sens commun des choses » qui ramène le narrateur au réel, sinon au réalisme, lui évitant de transformer son récit en drame exclusivement philosophique. Beaulieu, en outre,

par le travail qu'il opère sur le plan stylistique en se livrant à des calembours et à des jeux de mots délibérément ludiques¹², inscrit une distance ironique à l'endroit du registre plus sérieux de son roman. Cette démarcation est encore plus nette dans la mise en abyme à laquelle il procède en fin de récit, qualifiant les *Mémoires* de « roman très rigolo » (MO : 164) destiné à amuser le lecteur et le concluant par une dernière pirouette qui le déporte sur un registre nettement fantaisiste relativisant la dimension tragique qui l'habite par ailleurs. C'est le mélange inextricable de ces deux dimensions du léger et du grave, du ludique et du tragique, du romantisme et du réalisme, qui assure la singularité de ce déroutant récit et qui le distingue de la production romanesque courante au moment de sa production.

SATAN BELHUMEUR II :

DE LA FOLIE À LA CRITIQUE SOCIALE

Décrit comme un être excentrique, solitaire et marginal, vivant dans un univers essentiellement onirique, sans coordonnées spatio-temporelles

12. Pour des illustrations concrètes, on se reportera aux variations sur le thème du brouillard (MO : 126), sur le motif de l'ébauche et de la débauche (MO : 139-140) ou encore sur celui du thé et de l'athéisme de Duplessis (MO : 188-189) qui constituent autant d'exercices de style visant à mettre en perspective le propos généralement grave, sinon austère, qui imprègne l'ensemble du récit.

précises, Satan va être profondément transformé une décennie plus tard par suite de son déplacement et de son inscription dans un monde social nettement circonscrit, celui du Grand Montréal saisi au tournant des années 1980.

Dans le texte publié en 1968, certains passages, alors peu développés, inscrivaient déjà la référence montréalaise par l'évocation de l'univers cosmopolite de la rue Saint-Laurent, « notre Tour de Babel à tous » (MO : 59) comme le signalait le héros-narrateur, lieu de rencontre et d'affrontement entre les divers groupes ethniques qui le composent, notamment les Juifs, les Grecs et les Québécois. Cet aspect sociologique du récit était toutefois en retrait, figurant à l'arrière-plan, l'accent étant mis essentiellement sur la figure – et le discours – du personnage halluciné, mégalomane et paranoïaque de Satan. La contextualisation du récit dans le Grand Montréal et la désignation du personnage comme Juif vont infléchir profondément la description de la société fictive esquissée par le roman, la représentation de son personnage central et le discours que l'écrivain, procédant à cette double métamorphose, tient sur la société québécoise au sortir de la défaite référendaire de mai 1980.

Dans la courte préface qui précède *Satan Belhumeur*, Beaulieu précise qu'il s'agit d'un « livre tout à fait nouveau [...] écrit à partir de quelques pages de *Mémoires d'outre-tonneau* » (SB : 13), roman qui l'aurait « toujours fatigué » parce qu'il ne le

trouvait « pas beau » (SB : 13) et qu'il qualifie aussi de « jeune écriture ratée » (SB : 14). Il nous apprend que ce récit aurait été écrit après *Race de monde !* mais publié avant pour tenir compte de l'entrée sur la scène littéraire de Réjean Ducharme, cette « comète scintillante » (SB : 14), *Mémoires d'outre-tonneau* lui paraissant davantage capable de soutenir la comparaison avec cet auteur que le premier volet de la saga des Beauchemin. Une décennie plus tard, c'est donc le bien-fondé de ce choix que Beaulieu interroge dans sa préface, étant devenu plus critique à l'endroit de son premier livre publié. Le nouveau récit est par ailleurs inséré dans l'épopée familiale des Beauchemin, comme deuxième volet du cycle, alors que son héros ne fait pas vraiment partie de la famille, sinon par son association, amicale avec Abel, amoureuse avec Jos ; c'est cette particularité qui distingue ce récit des autres volets du cycle publiés jusqu'à maintenant.

La quête de Satan s'inscrit dans un contexte social très nettement circonscrit, celui de Montréal-Nord déjà évoqué à plusieurs reprises dans les romans antérieurs de Beaulieu. Le tonneau dans lequel vit le héros prend maintenant la forme d'une boutique d'antiquités, d'un « bric-à-brac » hétéroclite, baroque et monstrueux, situé « en plein milieu de la rue Monselet » (SB : 23), défigurant aux yeux des notables du quartier le paysage urbain bucolique de cette banlieue tranquille. L'action du récit, dans sa composante « réaliste », va

s'organiser à partir d'un rapport antagoniste, opposant le héros aux notables de la municipalité accaparée par des gens d'affaires, des promoteurs immobiliers pour lesquels son « bric-à-brac » représente un archaïsme à éliminer. Du coup, Satan n'apparaît plus seulement comme un marginal se singularisant par sa folie, son excentricité et ses extravagances, mais comme un ennemi du bien public tel que conçu par les élites municipales et à combattre en tant que tel. Le personnage prend ainsi une dimension et une signification sociales qui demeureraient largement à l'arrière-plan dans le récit originaire.

Satan circule par ailleurs dans le milieu « underground » de Montréal-Nord, fréquentant les restaurants populaires du quartier – chez Jeanne, chez Nénette¹³ – et les boîtes de nuit dont le fameux café du Nord où danse Marie pour le plus grand plaisir du juge de paix Blondeau, personnage fantasque qui lui donne à boire dans ses souliers ! C'est dans ces lieux, qui constituent un véritable univers souterrain, parallèle aux espaces publics, que Satan entrera en relation avec la famille Beauchemin, notamment avec Abel et Jos, figures devenues légendaires dans cet univers trouble, doublure sombre du monde conformiste

13. Ces lieux sont affectés d'une forte connotation sexuelle, se prêtant même à l'occasion à des pratiques « contre nature », comme en témoigne la scène de copulation entre la « wétrice » Zelda et son chien-loup vue – ou imaginée ? – par le regard halluciné de Satan.

régi par les notables contre lequel il fera alliance avec les Beauchemin.

La contextualisation du personnage prend également une nouvelle forme, lourde de signification. Dans *Mémoires d'outre-tonneau*, Satan était présenté, bien que de manière allusive, comme un Québécois « de souche », d'ascendance et d'appartenance canadiennes-françaises. Dans *Satan Belhumeur*, il est métamorphosé en Juif, produit de l'union de Sam, le propriétaire du restaurant Chez Ken, avec une femme de la communauté juive, ce qui en fait d'emblée un membre du « peuple élu », bien que son rapport avec le groupe, comme on le verra, s'avérera très problématique. Cette nouvelle caractérisation accentue la dimension religieuse, mystique, déjà associée au personnage et qui en faisait un prédicateur, un apôtre annonçant pour bientôt la fin du monde en termes apocalyptiques. Satan est maintenant apparenté non seulement au Christ et à son double luciférien, mais à Moïse « apportant dans [ses] mains ouvertes les tables de la loi » (SB : 47) et guidant son peuple vers la terre promise. De manière plus générale, il est aussi apparenté à la figure mythique du Juif errant, descendant d'un « petit juif de Lublin » (SB : 37) lui-même voué aux grands « exils de Pologne, de Germanie, d'Espagne et du Mexique » (SB : 40), étapes qui le conduiront finalement à Montréal, rue Prince-Arthur, où il sera élevé dans la tradition par son grand-père Maguid de Mezeritch, responsable de son éducation.

Maguid de Mezeritch incarne la figure exemplaire du prophète juif, modeste et orgueilleux à la fois, transmettant la bonne parole du Livre sacré depuis des temps immémoriaux, partout dans le monde :

J'ai été kabbaliste à Brodi, à Bar, à Kitov et à Medzebozh, confie-t-il à Satan. Et pour répandre la doctrine Seule et Sainte, j'ai surgi dans les bois et les foires, j'ai abordé des inconnus, riches ou pauvres, érudits ou illettrés, pour en faire mes disciples. Et parce que je voulais faire plaisir à Rabbi Nahman de Kossov, j'ai fait un grand détour dans le temps et dans l'espace, mon corps mortifié, depuis les Carpates jusqu'au Dniepr car pour tirer l'homme de la boue, il faut y entrer soi-même, nous les Juifs qui sommes pareils aux Nègres et perçus par tous comme des hommes inférieurs. Et pourquoi ? Parce que seul le Juif a compris, accepté et assumé son rôle qui est de diminuer la solitude dans le monde (SB : 176-177).

Maguid entend faire de Satan un digne fils du peuple élu, un « Hassid » vivant sous le regard de Dieu et pour sa seule gloire, ne considérant important que « la bonté et la compassion » (SB : 166), le sacrifice de soi pour la collectivité. Son disciple se montre toutefois réfractaire à cet enseignement, refusant d'entendre la parole du patriarche et de reprendre l'héritage ; dans un moment d'exaspération, il ira jusqu'à déchirer le Talmud et à le dévorer dans un geste sacrilège et blasphématoire qui marquera sa rupture définitive avec la commu-

nauté des Juifs aussi bien qu'avec celle des hommes prise globalement.

Le personnage est ainsi renvoyé à la solitude qui caractérise son rapport au monde par delà les affiliations et les identifications provisoires, à la profonde dérédiction qui l'afflige depuis sa venue sur terre et qui apparaît comme une indépassable condition. Dès la naissance, il apparaît en effet comme un être marqué au fer rouge, fruit impur d'un acte d'agression du père à l'endroit de la mère. C'est ainsi, à tout le moins, qu'il imagine fantasmatiquement sa genèse, comme le résultat monstrueux d'un viol sauvage accompli dans une vieille chaloupe flottant sur les eaux sales, polluées, de la rivière des Prairies, geste brutal suivi d'un accouchement s'apparentant à une diarrhée : « poisson empoisonné entre les cuisses rouges de sa mère » (SB : 49), il est délivré par le patriarche Maguid faisant office de sage-femme. On retrouve à nouveau dans cette scène l'expression d'une vision excrémentielle du corps et du monde, insistant sur ses fonctions digestives et déjectives, elles-mêmes associées à une sexualité à forte composante orale et anale, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre romanesque de Beaulieu. Ici, la rivière des Prairies est un cloaque, une masse d'eau stagnante, croupie et pestilentielle qui charrie les immondices du Grand Montréal, dans laquelle ne sauraient vivre que ces « poissons empoisonnés » auxquels est assimilé métaphoriquement Satan. Cette naissance en eaux troubles est rétrospectivement

perçue comme une catastrophe, comme une expulsion – et un rejet – par la mère qui condamne ainsi le fils à une perpétuelle errance, le vouant à une quête sans fin d'une unité désormais perdue avec le cosmos et du coup à la plus totale solitude¹⁴.

Cette naissance traumatisante va entraîner très tôt Satan dans une interminable querelle contre les figures parentales responsables de son malheur.

Le père, le gros Sam, est décrit comme un personnage ignoble, répugnant. Il brutalise la mère et la trompe avec Rebecca, une « gypsie », sans même prendre la peine de couvrir sa liaison, l'affichant au contraire sans retenue aux yeux de tous. Il se désintéresse de son fils, l'abandonnant pour ainsi dire à la mère et à l'ancêtre Maguid chargé de l'éduquer dans la foi alors que lui-même se conduit comme un impie préoccupé par ses seuls plaisirs. Pour Satan, c'est rien de moins qu'un gros porc lubrique qu'il apprend très tôt à détester et qu'il rêve d'assassiner pour libérer le monde de sa présence obscène. Cette hostilité rageuse se manifestera dès la première enfance par des comportements violents, sadiques, à l'endroit des animaux, des chats et des oiseaux auxquels il arrache les yeux et qu'il tue en les décapitant sauvagement, déplaçant ainsi sur eux la haine féroce éprouvée pour le père.

14. Pour une lecture psychanalytique de cette « scène primitive », on se reportera à l'article d'Anne Élane Cliche (1999).

La mère, d'abord évoquée comme une figure protectrice, préservant Satan des coups du père, représentera bientôt une menace dans la mesure où, affligée d'une plaie sexuelle purulente, d'un « cancer puant » (SB : 70) qui ronge son entre-jambe, elle porte le spectre de la castration. Satan, effrayé par la vision d'horreur que lui inspire ce « cancer puant », se détournera des femmes, porteuses par nature d'une ineffaçable souillure sexuelle ne pouvant que salir le mâle qui s'en approche. Cette crainte d'être contaminé par l'horrible maladie se transformera par ailleurs en agressivité à l'endroit de la maîtresse du gros Sam, Rebecca, qui incarne une sexualité aussi ostentatoire que débridée, qu'il tentera de tuer dans un geste de colère qui lui vaudra d'être interné à Saint-Jean-de-Dieu où il sera « éviré », réduit à l'impuissance sexuelle sinon affective.

Les désirs et les pulsions de Satan le porteront donc vers les garçons, notamment vers Jos Beauchemin dont il s'éprend passionnément. Ce dernier, on s'en souviendra peut-être, est lui-même ambivalent sur le plan sexuel. Apparemment attiré par les femmes comme le donne à penser sa relation avec la danseuse et « wétrice » Marie – longuement évoquée dans *Jos connaissant* –, il demeure cependant fixé à la figure irremplaçable de sa mère¹⁵, la recherchant sans cesse dans ses liaisons

15. Prisonnier de la tribu indienne des Couteaux-jaunes et soumis aux caresses érotiques d'une femme de la

amoureuses. Celles-ci, du coup, s'avèrent décevantes et il s'en retire à chaque fois profondément meurtri. Cela dit, Jos n'est pas pour autant un homosexuel pleinement assumé et il reste largement indifférent aux déclarations enflammées de Satan. Leur union, à la fin du récit, apparaît davantage comme un produit de l'imagination surchauffée de Belhumeur que comme une réalité effective ; Jos finit par « céder », mais il le fait dans le cadre d'un rêve en forme de délire qui s'empare de Satan au moment où il vient de s'ouvrir les veines dans une tentative de suicide. Dans le « réel », Jos lui échappe et c'est avec son associé, le vieux et lubrique Bom Câlice Doucette, que Satan trouve son plaisir faute de l'obtenir avec l'aîné des Beauchemin. Celui-ci se montre surtout préoccupé d'assurer son salut et éventuellement celui de son peuple à titre de chef de la mystérieuse secte des porteurs d'eau chargée de libérer le Québec de l'oppression nationale. C'est à travers la figure de Jos que Beaulieu relance la problématique de la question nationale dans le récit.

Celle-ci est formulée à l'occasion de l'équipée sauvage qui le conduit, en compagnie de Satan, chez les métis de l'Ouest canadien. Les deux amis font connaissance avec un vieux métis qui leur

communauté, Jos ne parvient pas à s'abandonner, hanté qu'il est par le souvenir de sa mère « si tant tellement aimée que même l'irréductible beauté d'Étoile-très-filante ne devenait qu'horreur, que *viande agressive* et *violence sans échappatoire* » (SB : 141. Je souligne).

raconte le récit de la « guerre de Batoche qui marqua la fin du Rêve de l'Amérique française et la fin du rêve de Louis Riel » (SB : 104). Satan s'identifie alors à la figure légendaire du défunt chef métis, se reconnaissant aussi bien dans sa folie l'ayant conduit naguère comme lui-même à Saint-Jean-de-Dieu que dans son désir d'édifier une nouvelle civilisation rouge constituée du sang mêlé des descendants des Français et des communautés indiennes non encore décimées par les nations occidentales conquérantes¹⁶. Mais il prend aussi tristement conscience que cette alliance n'a pas su prendre forme, que ce projet a échoué et s'est rétréci aux frontières du Québec, petit pays incertain, devenu équivoque, ambivalent et irrésolu, tout juste bon à entretenir la nostalgie de ce qui aurait pu être, incapable d'affronter l'avenir et de prendre en main son destin.

C'est cette abdication que symbolise le fameux Parti rhinocéros fondé par Jacques Ferron dont un Abel Beauchemin se fait, en toute dérision, le fervent propagandiste. Il offre à Satan de devenir

16. Beaulieu prolonge ici, dans un cadre nouveau, la réflexion amorcée quelques années plus tôt dans *Ob Miami, Miami, Miami* à travers la parole prophétique de Faux Indien et dans ses essais sur Kerouac et la petite littérature du Québec. En tournant le dos à la culture métisse, les Canadiens français ont laissé filer une chance historique qui ne se représentera plus et accepté en quelque sorte le destin en forme de déclin qui devait fatalement en découler par la suite.

candidat du Parti en tant que « roi juif, prophète et vilipendeur des félons et de la rastaquouère », proposition que celui-ci s'empresse d'accepter. Dans la grande fête carnavalesque sur laquelle le récit se termine, le « roi juif » à la tête couronnée d'épines s'offre en victime expiatoire, se faisant hara-kiri en coupant la corne de rhinocéros qui a remplacé entre ses jambes le pénis éviré à Saint-Jean-de-Dieu. Cette amputation dérisoire est associée symboliquement à la défaite référendaire du printemps 1980, perçue comme une négation collective de soi, comme un acte de masochisme collectif dont l'automutilation de Satan offre une image parodique, révélant tout ce que la nouvelle conjoncture sociale et politique présente de désespérément absurde.

Cette désespérance s'exprime aussi dans la lutte opposant Satan aux notables de Montréal-Nord qui présente également une dimension caricaturale.

Le quartier, dont le boulevard Gouin constitue l'artère la plus prestigieuse, est « défiguré » ; c'est une « Babylone décadente » (SB : 88), le résultat hybride et monstrueux d'un mélange désordonné de styles architecturaux qui n'ont rien en commun sinon d'être autant de manifestations du kitsch dans toute sa splendeur et son obscénité. La ville est présidée par un maire, Pollux Ryani – inspiré par Yves Ryan ? –, aussi entreprenant que vicieux, « célèbre dans tout Moréal-Mort pour les nombreuses maîtresses qu'il entretient dans les quatre

coins de la ville » (SB : 87) et acoquiné avec un député libéral affublé du nom de Caligula Trudelle, lui-même associé à la mafia et à un commerçant, Oscar Ravary, qui lui sert d'organisateur en chef lors des campagnes électorales et qui constitue la « troisième roue du carrosse de l'exploitation et de la concussion qui a étendu sa grande main au-dessus de Moréal-Mort » (SB : 88).

Aux yeux de ces notables conformistes, au service de la loi et de l'ordre, Satan représente donc un signe de contradiction, parce qu'il est extravagant et fou, bien sûr, mais aussi parce qu'il possède un immeuble intéressant sur la rue Monselet qu'ils entendent exproprier puis livrer à la spéculation. S'opposant à leurs manœuvres, le héros délirant devient, du coup, un adversaire politique contre lequel ils mobilisent les ressources de la loi, faisant appel au juge de paix Blondeau pour que Satan soit placé en réclusion à Saint-Jean-de-Dieu et sans possibilité d'en sortir jusqu'à la fin de ses jours. Le juge de paix Blondeau, qui est un compagnon de beuverie, refusera de procéder à cette opération, tout en signalant à Belhumeur la très grande fragilité de sa position sur le plan juridique, son immeuble ne respectant pas toutes les dispositions prévues au code d'habitation municipal conçu par et pour les profiteurs du quartier.

Dans cette lutte inégale, Abel Beauchemin, écrivain en recherche de vocation, qui n'a encore rien écrit et publié, deviendra l'allié de Satan. Jeune homme fraîchement arrivé en ville, imprégné de

nostalgie pour sa campagne natale, il est révolté par la cupidité des notables et par leur absence de préoccupation pour l'art et la culture. Il rejoint Belhumeur dans la lutte inégale qui l'oppose aux notables ; il les dénonce en termes vitrioliques, ce qui lui vaudra une nuit d'emprisonnement – qu'il évoquera par la suite dans *Race de monde* ! Cet épisode confirmera la justesse de son hostilité à l'endroit d'une société habitée par « le dérisoire, le grotesque, le carnavalesque, cette trinité sainte de la blancheur¹⁷ » (SB : 217) et de l'insignifiance qui caractérise Moréal-Mort lui-même en cela

17. L'expression revient à plusieurs reprises, comme un leitmotiv incantatoire, dans le discours d'Abel qui en fait une caractéristique centrale de la société québécoise perçue comme une collectivité sur le déclin. Le carnavalesque forme ainsi une isotopie significative dans les romans de Beaulieu non seulement sur le plan du contenu mais sur le plan stylistique lui-même marqué par une très forte hybridation, au sens où l'entend Bakhtine. Cette représentation carnavalesque du monde est par ailleurs différemment connotée, associée par moments à l'exubérance joyeuse de la fête dans les premiers romans écrits dans le contexte effervescent et prometteur de la Révolution tranquille ou, au contraire, à la dérision chagrine lorsque liée au désenchantement post-référendaire, comme c'est le cas ici. Dans un cas comme dans l'autre, cependant, l'œuvre demeure fortement imprégnée par le carnavalesque si bien qu'André Belleau, qui a étudié ce phénomène dans le roman québécois contemporain, aurait pu aisément faire figurer les récits de Beaulieu dans le large corpus de la littérature carnavalesisée qu'il avait entrepris d'analyser au début des années 1980. Voir André Belleau (1983).

microcosme du Québec défait, aplati, sans ressort, de l'après-référendum. Dans cette société qui préfère le conformisme à la liberté, qui refuse de s'assumer pleinement dans tous ses possibles, des individus comme Satan – fou et prophète – et Abel – écrivain et rebelle – sont « de trop » et promis, par conséquent, à la marginalisation sinon à une totale exclusion de la vie sociale.

Le roman, en se terminant par une automutilation parodique, signale donc une dernière fois la singularité du héros-narrateur, personnage épileptique et schizophrène, prisonnier d'un délire logomachique dont il ne parvient pas à se libérer. Cette singularité ne signifie toutefois pas pour autant qu'il soit dépourvu de toute appartenance sociale. Satan est aussi un « prophète », un « roi juif » qui, quoique déchu et parodique, est relié à sa communauté comme il l'est à celle, plus large, des exclus en tous genres de ce monde. Si bien que le roman, à travers ses diverses facettes, n'apparaît plus comme le simple auto-récit d'une folie mais comme la mise en fiction d'une critique sociale dont Belhumeur incarne le principal vecteur.

Satan Belhumeur apparaît de la sorte comme un produit hybride, mélange détonnant de « surréel », associant fantastique et fantasmatique dans la représentation du héros et de son monde, et de « réel », assuré par sa contextualisation dans le Montréal des années 1970, représenté lui-même comme un univers double marqué le jour par la prose de la vie quotidienne et la nuit par la poésie

sombre du monde de la marge. C'est par cette stylisation fantastique, profondément carnavalisée, que passe le discours du romancier sur le monde réel donné ainsi à voir sous un éclairage singulier et original. C'est ce mode de représentation bien particulier qui constitue sans doute la marque la plus distinctive de sa signature, reconnaissable entre toutes et irréductible à toute autre.



Des *Mémoires d'outre-tonneau* à *Satan Belbumeur*, le personnage du héros-narrateur subit donc une profonde transformation qu'il n'est pas excessif de qualifier de métamorphose.

Dans le premier récit, publié en 1968, écrit sous la double influence de Bataille et de Blanchot, d'une part, et de textes de mystiques orientaux, d'autre part¹⁸, Beaulieu propose un personnage de fou solitaire. Radicalement coupé du monde, prisonnier d'un discours refermé obsessionnellement sur lui-même, Satan tente gauchement de s'en libérer à travers une pratique d'écriture conçue comme un exorcisme. Au terme de

18. Dans *Les mots des autres*, récemment publié, Beaulieu reconnaît très explicitement sa dette tant à l'endroit de Blanchot et de Beckett qu'envers l'orientaliste Jean Herbert qui lui aurait fait connaître les ouvrages des mystiques hindous alors qu'il cherchait sa voix comme jeune écrivain. Voir Beaulieu (2001 : 27 et 57-58).

l'exercice, il demeure foncièrement malade, séparé des autres par son anormalité, mais conscient cependant de sa situation et capable de l'évoquer de manière ironique, l'écriture ayant eu au moins le mérite de l'engager sur la voie d'une possible « guérison ».

Dans *Satan Belhumeur*, ce personnage solitaire trouve une nouvelle consistance dans l'univers complexe et ramifié du romancier tel qu'il apparaît au tournant des années 1980. Le nouveau récit est rédigé au moment où Beaulieu est profondément investi dans l'écriture des *Voyageries*, sa publication intervenant après *Una*, en 1980, et avant le *Discours de Samm* qui, en 1983, en marquera le terme. Il est annexé à la « vraie saga des Beauchemin » dans laquelle il est inséré, rétrospectivement, comme deuxième volet de cet axe majeur de l'œuvre de Beaulieu ; cette contextualisation ne sera pas sans effets, bien entendu, sur la construction du personnage.

Belhumeur évolue maintenant dans un univers où la dimension référentielle joue un rôle capital, dans le quartier fétiche de Moréal-Mort dont il devient, à son corps défendant, un acteur social important. Il est toujours représenté comme un fou dont la maladie est le produit d'une histoire familiale particulièrement trouble que le récit met en relief. Il est toujours décrit également comme un prophète, comme une figure mystique, tour à tour réincarnation du Christ ou du Juif errant, signe de contradiction et facteur de perturbation offensant

les bien-pensants qui régissent le monde plate-ment conformiste dont il s'avère, par sa seule existence, un critique féroce et qu'il dénonce en imprécateur aussi impénitent qu'impuissant. En cela, il ressemble beaucoup aux Beauchemin, à Abel et à Jos, dont les projets d'écriture et d'action sont voués à l'échec dans une société qui a renoncé à la grandeur, n'autorisant plus qu'une représentation épique en mode mineur, dégradée, dans laquelle il ne saurait apparaître autrement que comme un Don Quichotte « dérisoire, grotesque et carnavalesque », profondément anachronique et en porte-à-faux avec son temps qui est celui du déclin de « l'empire » québécois.

Les deux romans, bien que très différents, ne sont pas sans relations : le second reprend le texte originaire où il s'était arrêté et il le prolonge en le transformant à la lumière du projet d'écriture dans lequel Beaulieu s'est totalement engagé au moment où il rédige *Satan Belhumeur*. Du coup, le héros prend de nouvelles et multiples dimensions. Produit d'un jeune écrivain s'exprimant gauchement à travers la parole d'un être bousculé par une crise existentielle sévère, il devient la figure complexe élaborée par un écrivain accompli pour rendre compte du caractère ambivalent sinon contradictoire d'un homme et du monde dans lequel il s'inscrit. Cette métamorphose exprime à sa manière, et à son niveau, la puissance de l'imaginaire d'un auteur désormais en pleine possession de tous ses moyens, porté par une entreprise

PUISSANCE DE L'IMAGINAIRE

d'écriture totalisante dans laquelle le personnage de Satan occupe une place de premier plan à titre d'obsédante figure mythique.

OUVRAGES CITÉS

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1968), *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Éditions Estérel.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *Race de monde !*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1981), *Satan Belhumeur*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1995), *Mémoires d'outre-tonneau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1996), *Écrits de jeunesse (1964-1969)*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2001), *Les mots des autres*, Montréal, VLB éditeur.
- BELLEAU, André (1983), « La dimension carnavalesque du roman québécois », *Études françaises*, vol. XIX, n° 3,
- CAMPEAU, Claire (2000), « La filiation cynique ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- CLICHE, Anne Éline (1999), « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance (*Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu) », *Voix et images*, n° 73 (automne), p. 36-59.

BIBLIOGRAPHIE¹

CEUVRES DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Mémoires d'outre-tonneau (roman), Montréal, Éditions Estérel, 1968 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1995 (2^e éd.).

La nuitte de Malcolmm Hudd (roman), Montréal, Éditions du Jour, 1969 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1995 (2^e éd.).

Race de monde ! (roman), Montréal, Éditions du Jour, 1969 (1^{re} éd.) ; Montréal, VLB éditeur, 1979 (2^e éd.) ; Montréal, Stanké, 1986 (3^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996 (4^e éd.) ; Montréal, Typo, 2001 (5^e éd.).

Jos connaissant (roman), Montréal, Éditions du Jour, 1970 (1^{re} éd.) ; Montréal, VLB éditeur, 1978 (2^e éd.) ; Montréal, Stanké, 1986 (3^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996 (4^e éd.) ; Montréal, Typo, 2001 (5^e éd.) ; *Jos connaissant* (trad. angl.), traduit par Ray Chamberlain, Toronto, Exile Editions, 1982.

Les grands-pères (récit), Montréal, Éditions du Jour, 1971 (1^{re} éd.) ; Paris, Robert Laffont, 1973 (2^e éd.) ; Montréal, VLB éditeur, 1979 (3^e éd.) ; Montréal, Stanké, 1986 (4^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996 (5^e éd.) ; Montréal, Typo, 2000 (6^e éd.) ; *The Grandfathers* (trad. angl.), traduit par Marc Plourde, Montréal, Harvest House, 1975.

1. Bibliographie préparée par Karine Blouin.

- Pour saluer Victor Hugo* (essai), Montréal, Éditions du Jour, 1971 (1^{re} éd.) ; Montréal, Stanké, 1985 (2^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996 (3^e éd.).
- Jack Kerouac : essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 1972 (1^{re} éd.) ; Paris, l'Herne, 1973 (2^e éd.) ; Montréal, Stanké, 1987 (3^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996 (4^e éd.) ; *Jack Kerouac : a chicken-essay* (trad. angl.), traduit par Sheila Fischman, Toronto, Coach House Quebec, 1975.
- Un rêve québécois* (roman), Montréal, Éditions du Jour, 1972 (1^{re} éd.) ; Montréal VLB éditeur, 1977 (2^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1995 (3^e éd.) ; *A Québécois Dream* (trad. angl.), traduit par Ray Chamberlain, Toronto, Exile Editions, 1978.
- Oh Miami, Miami, Miami* (roman), Montréal, Éditions du Jour, 1973 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1995 (2^e éd.).
- Le grand voyage* (film), Marcel Carrière (réalisation), Victor-Lévy Beaulieu (scénario et texte), Laure Paré et Jacques Bobet (production), Pierre Letarte (image), Pierre Bernier (montage), film, couleur, 44 min 27 s, Montréal, ONF, 1974.
- Don Quichotte de la démanche* (roman), Montréal, Éditions de l'Aurore, coll. « L'Amélanchier », 1974 (1^{re} éd.) ; Paris, Flammarion, 1978 (2^e éd.) ; Montréal, Stanké, 1988 (3^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998 (4^e éd.) ; Montréal, Typo, 2001 (5^e éd.) ; *Don Quixote in nighttown* (trad. angl.), traduit par Sheila Fischman, Erin Ontario, Press Porcépic, 1978.
- En attendant Trudot* (théâtre), Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974 (1^{re} éd.) ; *En attendant Trudot* suivi de *Y avait beaucoup de Lacasse heureux*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998 (2^e éd.).

BIBLIOGRAPHIE

- Manuel de la petite littérature du Québec* (anthologie), Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999 (2^e éd.).
- Blanche forcée* (récit), Montréal, VLB éditeur, 1976 (1^{re} éd.) ; Paris, Flammarion, 1978 (2^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (3^e éd.).
- Ma Corriveau* suivi de *La sorcellerie en finale sexuée* (théâtre), Montréal, VLB éditeur, 1976 (1^{re} éd.) ; *Ma Corriveau* suivi de *La sorcellerie en finale sexuée et Le théâtre de la folie*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998 (2^e éd.).
- N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* (lamentation), Montréal, VLB éditeur, 1976 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1995 (2^e éd.).
- Monsieur Zéro* (théâtre), Montréal, VLB éditeur, 1977 (1^{re} éd.) ; *Monsieur Zéro* suivi de *La route de Miami*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998 (2^e éd.).
- Sagamo Job J* (cantique), Montréal, VLB éditeur, 1977 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (2^e éd.).
- Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* (oratorio), Montréal, VLB éditeur, 1978 (1^{re} éd.) ; *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* suivi de *L'écrivain et le pays équivoque*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998 (2^e éd.).
- Monsieur Melville* (lecture-fiction), t. 1 : *Dans les aveilles de Moby Dick*, t. 2 : *Lorsque souffle Moby Dick*, t. 3 : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur, 1978 (1^{re} éd.) ; Paris, Flammarion, 1980 (2^e éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (3^e éd.) ; *Monsieur Melville* (trad. angl.), traduit par Ray Chamberlain, Toronto, Coach House Press, 1984.

- La tête de Monsieur Ferron ou les chians* (épopée drolatique), Montréal, VLB éditeur, 1979 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998 (2^e éd.).
- Una* (romaman), Montréal, VLB éditeur, 1980 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (2^e éd.).
- Satan Belbumeur* (roman), Montréal, VLB éditeur, 1981 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999 (2^e éd.) ; *Satan Belbumeur* (trad. angl.), traduit par Ray Chamberlain, Toronto, Exile Editions, 1983.
- Moi Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron* (roman-plagiaire), Montréal, VLB éditeur, 1982 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999 (2^e éd.).
- Discours de Samm* (roman-comédie), Montréal, VLB éditeur, 1983 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (2^e éd.).
- Entre la sainteté et le terrorisme* (essais), Montréal, VLB éditeur, 1984.
- Steven le bérault* (roman), Montréal, Stanké, 1985 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999 (2^e éd.) ; *Steven le bérault* (trad. angl.), traduit par Ray Chamberlain, Toronto, Exile Editions, 1987.
- Chroniques polissonnes d'un téléphage enragé* (recueil de chroniques), Montréal, Stanké, 1986 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2000 (2^e éd.).
- L'héritage*, (roman), t. 1 : *L'automne*, Montréal, Stanké, 1987 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996 (2^e éd.).
- Votre fille peuplesse par inadvertance* (théâtre), Montréal, VLB éditeur/Stanké, 1990.
- Docteur Ferron* (pèlerinage), Montréal, Stanké, 1991.

BIBLIOGRAPHIE

- L'héritage* (roman), t. 2 : *L'hiver* et *Le printemps*, Montréal, VLB éditeur, 1991 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996 (2^e éd.).
- La maison cassée* (théâtre), Montréal, Stanké, 1991.
- Sophie et Léon* (théâtre) suivi de l'essai-journal *Seigneur Léon Tolstoï*, Montréal, Stanké, 1992.
- La nuit de la grande citrouille* (théâtre), Montréal, Stanké, 1993.
- Monsieur de Voltaire* (essai), Montréal, Stanké, 1994.
- Le bonheur total* (vaudecampagne), illustrations de Yayo, Montréal, Stanké, 1995.
- Le carnet de l'écrivain Faust* (essai), Montréal, Stanké, 1995.
- La jument de la nuit*, t. 1 : *Les oncles jumeaux* (roman), Montréal, Stanké, 1995.
- Chroniques du pays malaisé 1970/1979* (essais), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996.
- Écrits de jeunesse 1964/1969* (essais), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996.
- L'héritage* (théâtre), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996.
- La guerre des clochers* (théâtre), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997.
- Pièces de résistance en quatre services* (théâtre), avec Sylvain Rivière, Denys Leblond et Madeleine Gagnon, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997.
- Trois-Pistoles et les Basques : le pays de mon père* (album illustré), photos de Gilles Gaudreau, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (1^{re} éd.) ; Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2000 (2^e éd.).
- Le Bas-Saint-Laurent, les racines de Bouscotte* (album illustré), photos de Michel Dompierre, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998.

- Beauté féroce*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1998.
- Les contes québécois du grand-père forgeron à son petit-fils Bouscotte*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Inédits », 1998.
- Québec Ostinato* (essai), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Alternative », 1998.
- Un loup nommé Yves Thériault* (essai), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999.
- Bouscotte* (roman), t. 1 : *Le goût du beau risque*, t. 2 : *Les conditions gagnantes*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2001.
- Les mots des autres : la passion d'éditer*, Montréal, VLB éditeur, 2001.
- Vingt-sept petits poèmes pour jouer dans l'eau des mots* (poésie), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Inédits », 2001.

ENTREVUES

- ATWOOD, Margaret, et Victor-Lévy BEAULIEU (1996), *Deux sollicitudes : entretiens/Margaret Atwood, Victor-Lévy Beaulieu*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles ; *Two Solicitudes : Conversations* (trad. angl.) (1998), traduit par Phyllis Aronoff et Howard Scott, Toronto, McClelland & Stewart.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1970), « Victor-Lévy Beaulieu répond au questionnaire Marcel Proust », *L'Illettré*, n° 1 (janvier), p. 1-2.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1975), « L'action dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, vol. 1, n°s 6-7 (juin-juillet), p. 13-22.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), « Le livre du Québec », *Magazine littéraire*, (mars), p. 69-70.

BIBLIOGRAPHIE

- CÔTÉ, Jacques (1981), « Rencontre avec le parrain ou la Vélybemanie », *Grémoire*, vol. 4, n° 8 (novembre), p. 13-14.
- DORION, Gilles (1982), « Victor-Lévy Beaulieu », *Québec français*, n° 45 (mars), p. 43-46.
- DUBÉ, Marcel (1977), « Fulgurant et sincère. VLB s'ouvre au lecteur », *Le Livre d'ici*, n° 24 (23 mars).
- DUMAIS, Doris (1993), « Espace sonore. Entrevue avec VLB », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 113-128.
- [EN COLLABORATION] (1970), « Rencontre avec Victor-Lévy Beaulieu, écrivain », *Feuillets des jeunesses littéraires du Québec*, vol. 3, nos 15-16 (août-septembre), p. 14-23.
- GAGNON, Marie-Claude (1995), « Victor-Lévy Beaulieu : un homme de terre », *Le Bulletin des agriculteurs*, vol. 78, n° 11 (novembre), p. 64-66.
- GAUVIN, Lise (1978), « Romans et récits », *The University of Toronto Quarterly*, (été).
- GAUVIN, Lise, et Robert LAPLANTE (1981), « Une entrevue avec Victor-Lévy Beaulieu. L'Irlande trop tôt », *Possibles*, vol. 5, n° 2, p. 87-98.
- GÉLINAS, Gratien, et Victor-Lévy BEAULIEU (1993), *Gratien, Tit-Coq, Fridolin, Bousille et les autres* (entretien), préface de Doris Dumais, Montréal, Stanké.
- GERMAIN, Georges-Hébert (1981), « Victor-Lévy Beaulieu, race d'écrivain », *L'Actualité*, vol. 16, n° 7 (juillet), p. 34-38.
- LAMY, Catherine, et Jean MORENCY (1993), « Tolstoï, Joyce, Melville et les autres... Entretien avec Victor-Lévy Beaulieu », *Nuit blanche*, n° 51 (mars, avril, mai), p. 50-51.
- LE CLEC'H, Guy (1973), « Toujours de la famille », *Figaro littéraire*, n° 1438 (8 décembre) III (15).

- LEMELIN, Roger, et Victor-Lévy BEAULIEU (1991), *Pour faire une longue histoire courte* (entretien), Montréal, Stanké.
- PELLETIER, Jacques (1977), « VLB écrivain professionnel », *Voix et images*, vol. III, n° 2, p. 177-200.
- RIOUX, Emmanuel (1990), « Entrevue de Victor-Lévy Beaulieu », *L'Écho des Basques*, vol. 11 (décembre), p. 34-37.
- ROYER, Jean (1992), « Victor-Lévy Beaulieu. Le prix de l'écriture », *Romanciers québécois. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, p. 63-67.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis (1979), « Entrevue : Victor-Lévy Beaulieu, lecteur », *Lettres québécoises*, n° 14 (avril-mai), p. 8-13.

ÉTUDES

- ARSENEAULT, Pauline (1985), « Le discours du deuil chez Victor-Lévy Beaulieu », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 6, p. 27-36.
- BARIL, Geneviève (2000), « L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture », *Voix et images*, vol. 26, n° 1 (automne), p. 40-59.
- BELLEAU, André (1974), « Ryan. Scully. Victor-Lévy Beaulieu : un même langage de l'immobilité », *Liberté*, n° 92 (mars-avril), p. 80-87.
- BELLE-ISLE, Francine (1992), « Corps et langage dans *Les voyages* de Victor-Lévy Beaulieu : là où la "lettre volée" fait signe et hystérise l'écriture », *Voix et images*, vol. 18, n° 1 (automne), p. 26-38.
- BESSETTE, Gérard (1973), « Victor-Lévy Beaulieu », dans *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, p. 11-128.

BIBLIOGRAPHIE

- BESSETTE, Gérard (1975), « Oh Miami. Miami. Miami et la thématique beaulieusienne », *Voix et images du pays*, vol. 9, p. 181-199.
- BLAIS, Marie-Josée, et Jean MORENCY (1992), « L'héritage de Victor-Lévy Beaulieu : un "testament" littéraire ? », *Dalhousie French Studies*, vol. 23 (automne-hiver), p. 97-104.
- BOUCHARD, Christian (1982), « Le théâtre et la folle du logis », *Québec français*, n° 45 (mars), p. 52-53.
- CHAPUT, François (1993), « Victor-Lévy Beaulieu, héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 43-53.
- CHASSAY, Jean-François (1993), « L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville) », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 69-85.
- CHASSAY, Jean-François (1993), « Topographie du lecteur (explicite) dans le roman québécois », *Licorne*, n° 27, p. 105-117.
- CLICHE, Anne-Élaine (1995), « Le plaisir de Sarah ou cette mort qui me vient de l'autre », *Études littéraires*, vol. 28, n° 1, p. 37-46.
- CLICHE, Anne-Élaine (1995), « Le rire de Sarah ou la comédie du sacrifice », dans *Comédies : L'autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, p. 41-51.
- CLICHE, Anne-Élaine (1999), « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance : *Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et images*, « Rêver l'enfance, littérature et psychanalyse », vol. 25, n° 73, p. 36-59.
- COUTURE-LEBEL, Francine, et Michelle PROVOST (1973), « Exercice de tir sur un rêve québécois », *Stratégie*, nos 5-6 (automne), p. 89-110.
- DION, Robert (1997), *Le moment critique de la fiction : les interprétations de la littérature que proposent les*

- fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)
- DORION, Gilles (1982), « Victor-Lévy Beaulieu et le pouvoir des mots », *Québec français*, n° 45 (mars), p. 47-49.
- DORION, Gilles (1985), « Les aléas d'une saga », *Québec français*, n° 60 (décembre), p. 20-21.
- DUBOIS, Jacques (1983), « Un texte qui somatise ou Le derrière de Judith », *Études françaises*, vol. 19, n° 1 (printemps), p. 67-78.
- FORTIN, Nicole, et Jean MORENCY (dir.) (1994), *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*, actes du colloque interuniversitaire des jeunes chercheur(e)s en littérature québécoise tenu à Québec en juin 1992, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval ».)
- GAUVIN, Lise (1983), « From Octave Crémazie to Victor-Lévy Beaulieu : language literature and Ideology », *Yale French Studies*, n° 65, p. 30-49. (Autre titre : « Le langage de la différence : écrire au Québec »).
- GAUVIN, Lise, et Gaston MIRON (1989), « Victor-Lévy Beaulieu », dans *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*, Paris, Seghers, p. 55-62.
- GAY, Denis (1992), « Métamorphose et saga chez Victor-Lévy Beaulieu », dans *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone*, actes du colloque organisé par les étudiants du Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa du 20 au 22 mai, Hearst, Le Nordir, p. 29-34.
- HAECK, Philippe (1975), « Les yeux complémentaires », *Chroniques*, vol. 1, nos 6-7 (juin-juillet), p. 75-84.

BIBLIOGRAPHIE

- HAECK, Philippe (1976), « Une veillée au corps », *Chroniques*, n° 16 (avril), p. 38-49. [Reproduit dans *La table d'écriture : Poétique et modernité. Essais*, Montréal, VLB éditeur, p. 187-199.]
- IRVINE, Margot, Daniel HALLIDAY et Adeze IGBOEMKA (dir.) (1996), *La relation*, actes du colloque présenté à l'Université de Toronto du 13 au 15 mai 1994, Toronto, Éditions GFA.
- KROLLER, Eva-Marie (1984), « Postmodernism, colony, nation : the melvillean texts of bowering and beaulieu », *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*, vol. 54, n° 2 (avril-juin), p. 53-61.
- LAMONTAGNE, André (1993), « Entre le récit de fondation et le récit de l'autre : l'intertextualité dans *Don Quichotte de la demanche* », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 32-42.
- LAMY, Catherine (1993), « De Victor Hugo à Jacques Ferron : les parcours d'une interaction », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 86-94.
- LANDRY, Kenneth (1982), « Victor-Lévy Beaulieu, biographe et amateur de "lecture-fiction" », *Québec français*, n° 45 (mars), p. 50-52.
- LEROUX, Jean-François (1997), « The end of America : geology and cartography in Herman Melville's *Pierre* and Victor-Lévy Beaulieu's *Voyageries* », *Revue canadienne d'études américaines*, vol. 27, n° 1, p. 93-118.
- LÉVESQUE, Solange (1997), « La mémoire au creuset de l'imaginaire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85 (décembre), p. 15-17.
- LÉVESQUE, Solange (2000), « Pas facile d'être un homme : réflexions sur quelques thèmes de Victor-Lévy Beaulieu », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 97 (décembre), p. 50-55.

- LEWIS, Manon (1993), « L'héritage œcuménique. Lecture d'une mosaïque religieuse », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 95-111.
- L'HÉRAULT, Pierre (1985), « De l'écriture blanche à l'écriture épique », *Spirale*, n° 57 (décembre), p. 14.
- LONGCHAMPS, Renaud (1997), « Victor-Lévy Beaulieu, lectures poétiques et critiques au je », *Nuit blanche*, n° 68 (automne), p. 6-8.
- MELANÇON, Benoît (1983), « VLB personnage et institutions », *Études françaises*, vol. 19, n° 1 (printemps), p. 5-16.
- MELANÇON, Robert, René LAPIERRE et Jaques FOLCH-RIBAS (1983), « Les romans de l'histoire », *Liberté*, n° 147 (juin), p. 140-158.
- MICHON, Jacques (1980), « Les avatars de l'histoire : *Les grands-pères* de Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et images*, vol. 5, n° 2, p. 307-317.
- MICHON, Jacques (1981), « Fonctions et historicité des formes romanesques », *Études littéraires*, (avril), p. 66-69 et 72-74.
- MICHON, Jacques (1983), « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 17-26.
- MILOT, Louise (1985), « *Les voyages* de Victor-Lévy Beaulieu. Le voyage dans la fiction », dans Gilles DORION et Marcel VOISIN (dir.), *Littérature québécoise. Voix d'un peuple. Voies d'une autonomie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 103-117.
- MILOT, Louise (1988), « Le meilleur téléroman de l'année est-il un roman ? », *Lettres québécoises*, n° 49 (printemps), p. 19-20.
- MOCQUAIS, Pierre-Yves (1998), « Lire VLB », *Voix et images*, vol. 23, n° 2 (hiver), p. 398-399.

BIBLIOGRAPHIE

- MONTBERTRAND, Gérard-R. (1997), « L'agressivité débridée dans *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu », *Études francophones*, vol. 12, n° 1 (printemps), p. 47-64.
- MORENCY, Jean (1982), « La littérature américaine et la chasse à la baleine », *Nuit blanche*, n° 51 (mars-avril-mai), p. 46-48.
- MORENCY, Jean (1993), « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 54-68.
- MORENCY, Jean (1998), « Espace national et espace littéraire dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », *Studies in canadian literature*, vol. 23, n° 1, p. 202-212.
- MORENCY, Jean (1999-2000), « Fonction du récit dans la quête de l'absolu littéraire : la place de Blanche forcée dans *Les voyages* de Victor-Lévy Beaulieu », *Quebec Studies*, n° 28 (automne-hiver), p. 130-137.
- NEPVEU, Pierre (1978), « Victor-Lévy Beaulieu : le mythe de l'écrivain », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 63 (février), p. 89-92.
- NEPVEU, Pierre (1983), « Abel Steven et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1 (printemps), p. 27-40. [Reproduit dans *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1988. (Coll. « Papiers collés »).]
- PARÉ, Yvon (2001), « Les chemins que peu d'écrivains osent fréquenter », *Lettres québécoises*, n° 100 (hiver), p. 33-34.
- PELLETIER, Jacques (1977), « Une exploration de l'enfer québécois », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, p. 201-229. [Reproduit dans *Lecture politique du roman québécois contemporain*.]
- PELLETIER, Jacques (1991), « Victor-Lévy Beaulieu. De la vraie saga des Beauchemin aux querelles d'héritage

des Galarneau : la quête de l'épopée », dans *Le roman national. Essais : néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB éditeur, p. 101-180.

PELLETIER, Jacques (1992), « Victor-Lévy Beaulieu : le livre et l'histoire », dans *Archives des lettres canadiennes. Roman contemporain (1960-1985)*, p. 115-133. [Reproduit dans *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 115-140. (Coll. « Essais critiques ».)]

PELLETIER, Jacques (1993), « Victor-Lévy Beaulieu : l'inter-textualité généralisée », *Tangence*, n° 41 (octobre), p. 7-31.

PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique : essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Terre américaine ».)

POULIN, Gabrielle (1980), « Le pays de la "démarche" et des "voyageries" », dans *Roman du pays 1968-1979*, Montréal, Bellarmin, p. 371-438.

RACELLE-LATIN, Daniel (1982), « Victor-Lévy Beaulieu ou la crise narcissique de l'écrivain québécois. Lecture transversale des textes narratifs en vue d'une mise en perspective des *Voyageries* », dans Jean-Cléo GODIN avec la collaboration du comité d'organisation, Jacques DUBOIS et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Lectures européennes de la littérature québécoise*, actes du Colloque international de Montréal tenu en avril 1981, Montréal, Leméac, p. 188-208.

RICARD, François (1975), « Une certaine idée de nous-mêmes », *Liberté*, n° 99 (mai-juin), p. 93-105.

RICARD, François (1979), « L'amitié critique ou la demi-métamorphose », *Liberté*, vol. 21, n° 2 (mars-avril), p. 113-123.

BIBLIOGRAPHIE

- ROCHETTE, Lise (1983), « La narration filoutée : *Sagamo Job J.* », *Études françaises*, vol. 19, n° 1 (printemps), p. 59-66.
- ROY, Monique (1980), « Victor-Lévy Beaulieu, Don Quichotte de la démesure », *Perspectives*, 22, n° 10 (8 mars), p. 12-14.
- SAINT-MARTIN, Lori (1984), « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et images*, vol. 10, n° 1, p. 107-117.
- VANASSE, André (1972), « Victor-Lévy Beaulieu : à la recherche du mystère du bout de la queue de Christ », dans *Livres et auteurs québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 385-396. [Reproduit dans *Le père vaincu, la méduse et les fils castrés, psychocritiques d'œuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, p. 45-58.]
- VANASSE, André (1977), « Analyse de textes : Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : les mots et les choses », *Voix et images*, n° 3, p. 230-243.
- WARNER, Christiane (1985), « La syntaxe érotique ou (l'inter dit) dans *Beautiful Losers* et *La nuitte de Malcom Hudd* », dans *Romans et intertextes II* (devient numéro spécial de la *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 12, n° 1, mars 1985, p. 56-87).
- WEISS, Jonathan M. (1983), « Victor-Lévy Beaulieu : écrivain américain », *Études françaises*, vol. 19, n° 1 (printemps), p. 41-58.
- WHITFIELD, Agnès (1979), « *Blanche forcée* ou la problématique du voyage chez Beaulieu », *Voix et images*, vol. 5, n° 1, p. 165-176.

VICTOR-LÉVY BEAULIEU – THÈSES ET MÉMOIRES

- AUGER, Sylvie (1988), « La québécoité dans l'œuvre téléromanesque *Race de monde!* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- BARIL, Geneviève (1999), « La perte en cause dans *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- BETTIOL, Maria Regina Barcelos (1997), « Victor-Lévy Beaulieu : les Beauchemin et la vraie saga d'un pays ». Mémoire de maîtrise, Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- BONIN, Éric (1993), « Le signe Amérique chez Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- BOUCHARD, Magali (1997), « La thanatogénèse ou la mort à l'œuvre dans *Don Quichotte de la Démanche* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- CADIEUX, Josée (1990), « La structure érotique dans l'univers imaginaire de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- CAILHIER, Diane (1975), « Le désir de puissance chez quatre romanciers québécois (Jasmin, Blais, Aquin, Beaulieu) ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- CAMIRE, Hélène (1986), « Hétérosexualité et homosexualité dans l'œuvre romanesque de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- CAMPEAU, Claire (2000), « La filiation cynique ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

BIBLIOGRAPHIE

- CHAPUT, François (1996), « L'impossible fondation : vers l'épopée chez Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Hubert Aquin ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- FORTIN, Simon (1994), « Le poète fictif : représentation du poète et de la poésie dans les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu et de Réjean Ducharme ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- GAGNON, Réjean (1987), « Le temps dans *Les Grands-pères* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- GAUDET, Gérald (1978), « Renaître à même le rêve : l'imaginaire et ses sources dans *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- LE RISBÉ, Michèle (2001), « Les enjeux de l'écriture chez Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEROUX, Jean-François (1996), « Modernity after holiness : Time and its other in Herman Melville and Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- LEWIS, Manon (1994), « À la conquête de l'*Héritage* : lecture religiologique du téléroman de Victor-Lévy Beaulieu ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- MELANÇON, Benoît (1984), « Victor-Lévy Beaulieu. Institution, personnage, texte ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- NADEAU, Yves (1982), « Victor-Lévy Beaulieu : ou le "roman familial" ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

- PAQUIN, Julie (2000), « Fictions du sacrifice : Gauvreau, Aquin, Beaulieu ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PELLAND, Johanne (2000), « Un navire romantique sur une mer baroque : essai critique sur *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PEYTON, Martin (2001), « La carnavalisation et sa fonction dans le roman de la Révolution tranquille : l'exemple de *Race de monde !* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- ROULEAU, Caroline (1999), « Le sacré dans trois romans de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- TILLEY, Jane Lucinda (1995), « Aesthetic violence : the victimisation of women in the Quebec novel (Victor-Lévy Beaulieu, Hubert Aquin, Marie-Claire Blais) ». Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia.
- WHITFIELD, Agnes (1976), « La problématique du dire dans les romans de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University.

REVUES (SPÉCIAL VICTOR-LÉVY BEAULIEU)

Études françaises, vol. 19, n° 1 (printemps), 1983.

Nuit blanche, n° 51 (mars-avril-mai), 1993.

Québec français, n° 45 (mars), 1982.

Tangence, n° 41 (octobre), 1993.

Voix et images, vol. III, n° 2, 1977.

BIBLIOGRAPHIE

SUR LA TOILE

BEAULIEU, Victor-Lévy, et Nicolas FRÉCHETTE, [Biographie et bibliographie des œuvres de Victor-Lévy Beaulieu avec un résumé et un court extrait de chacune d'elles], [http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/auteurB/beau_vl/beaul_vl.html], (10 décembre 2001).

MORIN, André, [Bibliographie des œuvres de Victor-Lévy Beaulieu (jusqu'en 1997) avec une courte présentation de l'auteur et informations éditoriales], [<http://www.info-basques.com/vlb/>], (10 décembre 2001).

STOCKMAN, Katia, et Richard FORTIN, [Biographie et revue de presse de Victor-Lévy Beaulieu], [<http://www.litterature.org/ile32000.asp?numero=58>], (10 décembre 2001).

TABLE DES MATIÈRES

UN CONTINENT À EXPLORER Jacques Pelletier	7
FANTASTIQUE ET CYNISME TECHNOCRATIQUE : <i>MÉMOIRES D'OUTRE-TONNEAU</i> ET <i>LA NUITTE DE MALCOMM HUDD</i> Claire Campeau	15
LA CARNAVALISATION ET SA FONCTION DANS <i>RACE DE MONDE !</i> Martin Peyton	71
LA RECHERCHE DU SACRÉ DANS <i>LA NUITTE DE MALCOMM HUDD</i> ET <i>UN RÊVE QUÉBÉCOIS</i> Caroline Rouleau	127
ENTRE PASSION ET VIOLENCE : INVITATION À LA DÉVORATION Julie Paquin	167
ABEL BEAUCHEMIN, MESSIE, SUPPLICIÉ ET CHEVALIER DE L'ÉCRITURE APOCALYPTIQUE Geneviève Baril	221

DON QUICHOTTE DE LA DÉMANCHE.

UN NAVIRE ROMANTIQUE

SUR UNE MER BAROQUE

Johanne Pelland

255

L'APPROPRIATION DANS *MONSIEUR MELVILLE*

DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU.

MODALITÉS, ENJEUX ET SIGNIFICATIONS

Michel Nareau

299

SITUATION DE L'ÉCRIVAIN QUÉBÉCOIS

EN 1976

Michèle Le Risbé

345

PUISSANCE DE L'IMAGINAIRE.

LA MÉTAMORPHOSE DE *SATAN BELHUMEUR*

Jacques Pelletier

389

BIBLIOGRAPHIE

431

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

<i>Marie-Andrée Beaudet (dir.)</i>	<i>Bonheur d'occasion</i> au pluriel. Lectures et approches critiques
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Analyse génétique d'un épisode de <i>Menaud maître-draveur</i> . La mort de Joson
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Le dossier épistolaire de <i>Menaud maître-draveur</i> (1937-1938)
<i>Jacques Blais, Hélène Marcotte et Roger Saumur</i>	Louis Fréchette épistolier
<i>Lucie Bourassa (dir.)</i>	La discursivité
<i>Manon Brunet et al.</i>	Henri Raymond Casgrain épistolier. Réseau et littérature au XIX ^e siècle
<i>Maurice Émond (dir.)</i>	Les voies du fantastique québécois
<i>Christiane Kègle (dir.)</i>	Littérature et effets d'inconscient
<i>Louise Milot</i>	Pour un bilan prospectif de la recherche en littérature québécoise
<i>et François Dumont (dir.)</i>	Victor-Lévy Beaulieu.
<i>Jacques Pelletier (dir.)</i>	Un continent à explorer
<i>Pierre Rajotte (dir.)</i>	Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec
<i>François Ricard et Jane Everett (dir.)</i>	Gabrielle Roy inédite
<i>Richard Saint-Gelais (dir.)</i>	Nouvelles tendances en théorie des genres

Révision du manuscrit : Isabelle Bouchard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN NOVEMBRE 2003
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Québec

*Geneviève Baril, Claire Campeau,
Michèle Le Risbé, Michel Nareau,
Julie Paquin, Johanne Pelland,
Jacques Pelletier, Martin Peyton
et Caroline Rouleau*

COLLECTION « SÉMINAIRES »

N^o 14

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE : EXTRAIT DU MANUSCRIT
DISCOURS DE SAMM DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

ISBN 2-89518-156-X



9 782895 181569