

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU



Politiques de Victor-Lévy Beaulieu

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Politiques de Victor-Lévy Beaulieu

Dossier sous la direction de
Alexis Lussier et Karine Rosso

NUMÉRO 3
2013

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

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Nareau, Collège militaire royal du Canada, directeur
Sophie Dubois, Université de Montréal
Stéphane Inkel, Queen's University
Alexis Lussier, Université du Québec à Montréal
Karine Rosso, Université de Sherbrooke

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Anne Éline Cliche, Université du Québec à Montréal
Klaus-Dieter Ertler, Université de Graz
Jozef Kwaterko, Université de Varsovie
André Lamontagne, University of British Columbia
Jean Morency, Université de Moncton
Jacques Pelletier, Université du Québec à Montréal

SOMMAIRE

PRÉSENTATION Michel Nareau	7
-------------------------------	---

DOSSIER

INTRODUCTION. POLITIQUES DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU Alexis Lussier et Karine Rosso	11
--	----

<i>UN RÊVE QUÉBÉCOIS</i> : LES TEMPS DE L'ÉCRITURE ET DU POLITIQUE Alexis Lussier	19
---	----

« UNE PLUS GRANDE FATIGUE ENCORE » : LA CONTRE-CULTURE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU Frédéric Rondeau	43
---	----

BOIRE LE SANG DES MORTS ET PORTER LE POIDS DE L'HISTOIRE : MISE EN RÉCIT D'UNE IMPROBABLE TOTALITÉ LITTÉRAIRE DANS <i>LA GRANDE TRIBU</i> Sébastien Parent-Durand	65
--	----

BIBI EN AFRIQUE : VARIATIONS SUR SOI DANS LA NOIRCEUR DE L'AUTRE Isaac Bazié	99
--	----

<i>ANTITERRER</i> ET LA « POLITIQUE » DU GRAND ÉCRIVAIN NATIONAL : FÉERIE POUR UNE AUTRE FOIS François Ouellet	117
--	-----

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

LA TRAVERSÉE À L'ENVERS : FIGURES DE L'ORIGINE ET HISTORICITÉ DU REPLI DANS <i>BIBI</i> ET <i>ANTITERRE</i> Stéphane Inkel	145
--	-----

RECENSIONS

L'AMÉRIQUE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU Charles-Philippe Casgrain	177
---	-----

L'AMBITION D'ÊTRE, ET D'ÊTRE BEAUCOUP Gérald Gaudet	185
--	-----

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	193
-----------------------------	-----

PRÉSENTATION

Michel Nareau

Collège militaire royal du Canada

S'il fallait confirmer la pertinence des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, ce troisième numéro, en s'attardant à une question centrale pour l'écrivain, effacera tous les doutes à ce sujet. Comme vous le verrez dans cette livraison, la diversité des approches, des lectures et des corpus travaillés signale l'intérêt d'une production qui est trop souvent cantonnée par une certaine critique dans un nationalisme simplifié. Le présent dossier sera l'occasion de bien montrer l'étendue du spectre d'analyses qu'offre la production de Beaulieu. La question du politique chez lui ne se retrouve pas que dans sa propension à être un pamphlétaire quérulent, si ce terme pouvait avoir une connotation positive, et un empêqueur de tourner en rond. Trop souvent limitée à ses coups de gueule, à ses bravades et à ses éclats médiatiques, la pensée politique de Beaulieu trouve à s'incarner au cœur même de l'œuvre grâce à l'articulation qu'il échafaude entre écriture et imaginaire, jonction qui recoupe les dimensions de bien commun et d'action sur le monde québécois. En filigrane de cette tentative de lier

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

texte et espace québécois se dressent toutes les folies tributaires d'entraves politiques, la plus importante étant pour lui la non-résolution de la question dite nationale. Le dossier piloté par Alexis Lussier et Karine Rosso entend ainsi ouvrir des brèches dans la compréhension que nous avons du politique chez l'auteur de *La grande tribu*, l'un des textes étudiés.

Beaulieu est un écrivain prolifique, expansif, et rares sont les années où il n'a pas publié d'œuvres. C'est le cas cette année, sûrement pour rebondir bientôt avec son essai sur Nietzsche qu'il prépare depuis quelque temps déjà. La dernière année est tout de même une période de consolidation critique, dans la mesure où deux ouvrages sont parus qui tentent la quadrature du cercle beaulieusien, c'est-à-dire qui essaient d'établir le bilan d'une production loin d'être terminée et toujours plus ample et complexe qu'elle ne le paraît. *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* ne pouvaient passer sous silence le travail de Jacques Pelletier (*Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*) et celui de Pierre Laurendeau (*Victor-Lévy Beaulieu en six temps*) : une part importante de la section critique est donc consacrée à ces deux ouvrages d'intérêt. Gérald Gaudet et Charles-Philippe Casgrain rendent compte des analyses parues sur Beaulieu depuis la dernière livraison.

Un mot en terminant pour signaler un changement au sein du comité de rédaction de la revue. Karine Rosso se joint au comité et nous lui souhaitons la bienvenue. Nous tenons à remercier Marcel Olscamp pour sa précieuse collaboration et son aide à la mise sur pied des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*.

Bonne lecture !

DOSSIER
POLITIQUES DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

INTRODUCTION.

POLITIQUES DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Alexis Lussier

Université du Québec à Montréal

Karine Rosso

Université de Sherbrooke

La question semblait naturellement se poser tant l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est nouée au destin politique du Québec. Étonnant polémiste, parfois étrange et controversé, l'écrivain multiplie les sorties les plus inattendues et se glisse dans la vie politique courante, dont le paysage médiatique est dominé par les organisations et les partis. On se souvient, par exemple, de son invraisemblable appui en faveur de l'Action démocratique du Québec, en 2007, pour protester contre le peu d'ambition du Parti québécois au sujet de la cause indépendantiste. Cette mesure de protestation fut suivie de près par une autre sortie, non moins étonnante, lorsque Beaulieu se présenta l'année suivante comme candidat indépendant, dans le comté de Rivière-du-Loup, mais cette fois *contre* le chef de l'Action démocratique, Mario Dumont. Dans ce jeu, éminemment

politique, Beaulieu se révèle dans la position de celui qui tire à vue pour mieux réinscrire les rivalités politiques, que ce soit en envenimant le débat sur le rôle de la gouverneure générale, qu'il devait bruyamment nommer la « Reine Nègre », ou que ce soit en citant Artaud et la folie des jours à Rodez en réponse aux votes « hystériques » en faveur du Nouveau Parti démocratique, dans la circonscription de Berthier-Maskinongé. Les pamphlets se multiplient et les actes d'opinion semblent toujours émis dans le feu du moment. Toutefois, ce serait bien mal connaître toute la complexité du personnage, que de rapporter autant de prises de position inspirée, fébrilement politique, à un simple goût pour la provocation. La lettre qu'il adressait à Gabriel Nadeau-Dubois, en soutien au mouvement étudiant, au printemps 2012, visait aussi à rappeler à quel point l'immobilisme en politique peut s'avérer complice de la cruauté.

Dans une perspective plus générale, si ses interventions publiques se signalent ironiquement comme « vaguement polémiques », au dire de Beaulieu, elles n'en sont pas moins l'effet d'un sujet politique, que l'œuvre littéraire ne cesse d'inventer et de reproduire, et que le personnage public semble devoir *faire parler*. C'est pourquoi, comme le dit bien Stéphane Inkel dans les pages de ce dossier :

les positions politiques de Beaulieu, exprimées aussi bien dans les journaux, dans quelques essais que dans ses romans, et surtout la causalité poétique qu'il a construite à partir de ces positions et de sa lecture de l'histoire québécoise considérée à partir de son impasse, ont recouvert la locution « politique de VLB » d'une fausse évidence. Conjuguer une telle locution au pluriel, comme le propose le présent dossier, c'est compter avec une certaine complexité que l'œuvre a depuis toujours convoquée.

Introduction

Si Beaulieu est un sujet éminemment politique, c'est aussi parce que le sens du politique est toujours *enté* à l'œuvre d'écriture qui ne cesse d'en déplier la structure, souvent symptomatique, mais de façon non moins conséquente au projet littéraire qui est le sien. Les textes les plus « fous » de Beaulieu (*La nuitte de Malcomm Hudd*, *Un rêve Québécois*, *Don Quichotte de la démanche*, etc.) ne se détournent jamais complètement, chez lui, de la question la plus profonde qui est celle de l'assomption du Québec à son propre destin politique, historique et symbolique. S'il arrive que la conscience politique se retourne sur la folie, la « nuit historique » d'une conscience nationale, c'est aussi parce que le politique doit être compris sur son versant noir, où l'on voit s'enchaîner le pathétique, le grotesque, le dérisoire, mais aussi la violence, la cruauté et la déraison sexuelle. En ce sens, il faut donner à Beaulieu un désir inouï de retourner le politique sur son envers en faisant valoir quelque chose comme la prise en compte de l'inconscient dans la vie politique. L'œuvre littéraire étant elle-même présentée, par moment, comme une sorte d'exorcisme capable de redonner au politique toute la dimension du mystère et du sacré. Façon de faire exploser la parole politique, en quelque sorte, comme s'il fallait, non pas seulement *faire valoir* la question nationale, mais lui donner une profondeur abyssale, au risque d'en faire le lieu d'une parole immaîtrisable, emportée par les vertiges.

Le dossier présenté sur le thème des *politiques* est par conséquent l'occasion de revenir sur un certain nombre de questions, attribuables tout autant aux écrits de circonstances, qu'aux textes de fiction et essais qui sont traversés par une dimension politique. Explicitement, le politique apparaît dans les textes qui s'affrontent résolument à la

question nationale et l'improbable fondation d'un récit collectif qui ne cesse de glisser au-dessus des béances de l'histoire. Implicitement, le politique se dessine aussi dans une certaine conception de la littérature et de la pratique d'écriture qui organise, magnifie et hallucine le champ du politique au sein d'une œuvre qui, à une époque, n'a pas hésité à invoquer le terrorisme et la sainteté pour axes de sa question. En faisant coïncider temps politique et temps de l'écriture, c'est l'œuvre elle-même qui semble recueillir les errances du politique. Quoi qu'il en soit, le politique chez Beaulieu se caractérise le plus souvent par son côté non résolu, toujours en suspens, et indomptable, en dépit de l'acharnement de l'écrivain à reconduire la question nationale au cœur de son propre projet littéraire. Or, cette question s'avère justement des plus actuelles depuis que l'auteur s'est avisé de publier les grands textes qu'il annonçait depuis plusieurs années : le livre sur *Joyce*, d'abord, *La grande tribu*, *Bibi* et enfin *Antiterre* qui se donne pour l'épilogue de *La vraie saga des Beauchemin* dont la portée politique est examinée dans le présent dossier.

Dans un premier temps, Alexis Lussier insiste sur le statut du rêve qui est impliqué dans *Un rêve québécois*, et plus encore sur le statut de l'écriture qui soumet les événements de la Crise d'Octobre à la logique de l'inconscient. Lussier montre dans ce texte comment ce qui semble être une sorte de dévoiement de la fonction symbolique met en lumière l'échec du symbolique dont relève aussi la question politique. En ce sens, le roman du rêve n'est pas une illustration de la Crise d'Octobre, mais se donne plutôt comme une trouée, dans le temps du politique, pour faire d'une obscène tragédie conjugale la figure implosive d'une impasse qui remet en cause les fondements mêmes d'une

Introduction

historicité symbolique. Dans une perspective critique différente, Frédéric Rondeau s'intéresse également aux publications des années 1970, mais en reportant la question du politique sur les rapports qu'entretient l'écrivain à la contre-culture. Il apparaît alors, chez Beaulieu, une écriture inféodée qui témoigne de sa dépossession, de ses fantasmes et de ses obsessions sur le registre d'une fatigue culturelle qui ne cesse de prendre acte de son rapport aliéné à la langue. Comme le dit Frédéric Rondeau : « Beaulieu cherche à atteindre une parole littéraire parvenant à un temps "an-historique", à une contre-culture absolue, à un grand dépaysement non seulement du soi, mais aussi de la mémoire, de la langue et du territoire. »

En effet, toute la question de la langue, de la parole littéraire, est aussi celle du temps historique et anhistorique dont l'œuvre de Beaulieu ne cesse de dire toute la complexité, et ce, en interrogeant les formes plus traditionnelles du récit. En ce sens, Sébastien Parent-Durand revient sur le rôle de Jules Michelet dans l'écriture de *La grande tribu*, en montrant comment la quête d'une configuration narrative totalisante est liée à la volonté de Beaulieu d'incarner une mémoire, dérangée et dérangeante, qui s'inscrit dans le temps présent. Récit des « lésionnaires » et récit des « libérateurs » se croisent et se répondent en écho sur la grande scène de l'histoire, qui elle-même prend racine en Irlande, au Venezuela, aux États-Unis ou en Chine. Façon de dire, en relisant *La grande tribu*, que la question politique et historique chez Beaulieu ne peut véritablement se poser que dans la rencontre de l'autre dont l'auteur s'approprie la biographie. Ce qui rejoint l'article d'Isaac Bazié qui propose une lecture de *Bibi* à la lumière d'une autre tradition littéraire qui

aura construit l'Afrique à partir de l'Occident. En ce sens, Bazié place l'expérience africaine d'Abel dans l'antique dialectique du *soi* et de *l'autre* tout en montrant comment la quête du personnage est altérée par le processus d'identification au Noir. Si les violences africaines communiquent avec la violence universelle, c'est aussi parce qu'il faut penser, comme le dit Isaac Bazié, «une violence transhistorique à l'échelle du continent et du texte qui en rend compte».

On comprend combien les «politiques» de Beaulieu, réunies sous le terme *du* politique en un sens plus générique, se prête à différentes lectures, mais c'est peut-être pour réinscrire en continu des questions qui s'avèrent toujours aussi insistantes, depuis les premiers textes de l'auteur, jusqu'aux romans les plus récents. Si la question nationale y est exprimée avec un rare acharnement, une façon, en quelque sorte, de ne pas lâcher la lecture de l'histoire qu'elle implique, c'est aussi parce que le politique ne cesse de mettre en mouvement le problème de l'historicité. Temps de l'écriture et temps politique, selon Alexis Lussier, temps anhistorique, selon Frédéric Rondeau, temps du récit et temps présent, selon Sebastien Parent-Durand, temps des violences transhistoriques, selon Isaac Bazié.

C'est donc, inlassablement, la question du temps qui est posée, dès lors qu'on s'engage dans une lecture du politique. Or, cette question ne pouvait que resurgir à propos de *Bibi* et *Antiterre* qui sont discutés dans les deux dernières contributions à ce dossier. Dans un premier temps, François Ouellet analyse comment le dernier volet de *La vraie saga des Beauchemin* marque la défaite de la représentation paternelle du grand écrivain. La logique de

Introduction

la triade «père-nation-pays» est renversée au profit d'un retour symbolique vers la terre de la mère qui dissout le projet d'écriture et remplace le projet du pays par celui de l'utopie. Or, la figure de l'utopie, qui apparaît dans *Antiterre*, marque autant un désir de sortir de l'histoire et du temps politique qu'elle donne toute la mesure de l'impasse où elle se trouve. C'est pourquoi, comme l'écrit François Ouellet, «la logique du grand écrivain s'élabore avec difficulté parce que, au fur et à mesure que les textes s'écrivent, le pays ne se fait pas». C'est donc non seulement une féerie, mais aussi un pays, qui s'avère toujours «pour une autre fois». Étonnamment, on retrouve, près de quarante ans plus tard, l'obsédante question de l'impasse historique et politique, dont *Un rêve québécois* donnait une représentation hallucinée, mais c'est pour la voir se réinscrire dans une œuvre qui ne cesse, manifestement, d'éprouver dans l'écriture ses propres démêlés avec le temps. C'est pourquoi Stéphane Inkel nous propose de relire encore *Bibi* et *Antiterre*, en montrant comment le temps politique est projeté dans la logique de l'énonciation messianique qui fut longtemps mise en œuvre par la poétique du projet de *La grande tribu*. Le temps y est peut-être suspendu, mais c'est aussi parce qu'il est continuellement reporté sur la trame d'un avenir qui s'énonce tout de même au passé. En ce sens, Inkel insiste sur la façon dont ces deux romans délient les images du passé, revisitent les figures de l'origine, que l'œuvre de Beaulieu ne cesse de rouvrir avec violence et fascination, et ce, pour mieux témoigner du repli du sujet vers un lieu où l'utopie s'avère davantage un *effet* de la poétique de l'écrivain qu'un argument politique.

On serait autorisé à penser que la poétique du livre, et la poésie utopiste, comme vision d'un avenir que l'on dit

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

encore *au-devant*, n'est possible, chez Beaulieu, que dans le repli nécessaire de l'écrivain sur une œuvre inachevée et peut-être inachevable, parce que toujours, en fin de compte, hantée par le passé. Finalement, l'utopie d'*Anti-terre* pourrait bien être une manière d'accuser un défaut de clôture, une manière d'*illimiter* le temps, à travers une figure qui l'absorbe en entier.

UN RÊVE QUÉBÉCOIS :
LES TEMPS DE L'ÉCRITURE ET DU POLITIQUE

Alexis Lussier
Université du Québec à Montréal

Écrit entre février 1970 et novembre 1971, hanté par le spectre de la Crise d'Octobre, *Un rêve québécois* ne peut manquer de faire l'objet d'une interrogation sur le sens du politique dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. Paradoxalement, cette question semble d'autant plus difficile à poser que le roman laisse en arrière-plan ce qui s'avère pourtant le plus en relief dans le paysage des événements d'Octobre. La rue des Récollets, où a été séquestré le diplomate britannique James Richard Cross, les hélicoptères remplis de soldats dans le ciel de «Morial Mort», ou encore la figure obsédante de la «Jeanne-D'Arc», dont le nom redouble étrangement celui de Jeanne d'Arc Saint-Germain, qui a été tuée lors de l'attentat à la bombe au ministère de la Défense : *tout cela* se laisse bel et bien nommer dans un roman dédié respectueusement à «Madame Rosa Rose», la mère des frères Rose, membres de la cellule felquiste qui s'est portée responsable de l'enlèvement et de la mort du ministre Pierre Laporte. Et pourtant

ce roman n'est pas vraiment une illustration de la Crise d'Octobre. Il ne s'agit pas de transposer une situation politique pour s'en donner une représentation, fût-elle décalée ou délirante. Surtout, il ne s'agit pas de commenter ou d'actualiser ce qui arrive, mais plutôt d'*écrire* en faisant coïncider *les temps* de l'écriture et du politique.

Commencé avant et terminé après, et sous l'influence de la Crise d'Octobre (Pelletier, 2012 : 52), le roman se donne alors comme un rêve ou une affreuse nuit, dont la trame n'a pas de commune mesure avec la réalité vécue au-dehors. Il y a bien *au-dehors* des bombes, des attentats, toute une historicité politique en train de glisser dans la précipitation des événements, mais *ici* l'attentat fait au corps féminin porte la violence à un point d'intensité sans précédent. Il y a bien *au-dehors* des enlèvements, et même l'assassinat d'un ministre, mais *ici* on assassine, on viole, on déchire, on démembre, et c'est un véritable carnage, un extraordinaire débordement de cruauté et de vulgarité.

Par conséquent, il semble qu'on ne peut partager avec *Un rêve québécois* ni la folie ni la violence tant ce roman nous met face au pire. Alors que le cauchemar de Joseph-David-Barthélémy Dupuis devient page après page toujours plus irrespirable, alors que le corps de la «Jeanne-D'Arc», qui en est le centre, est humilié, violé, saccagé, décapité et jeté au chien, le lecteur se dit très vite qu'il ne partage *pas* le rêve en question. La jouissance mortifère qui l'anime semble trop hideuse pour être seulement lue dans l'optique d'une reconnaissance collective. Ce rêve, *même québécois*, n'est visiblement pas *notre rêve*. C'est un bloc de démente tombé au milieu de la question nationale. Un roman infâme, sordide, qui fait de l'écriture l'ins-

trument d'une négativité en acte, qui consiste à affirmer du lieu même du politique l'obscénité de la lettre.

Et pourtant il y a bien quelque chose, dans ce texte, qui doit relever du destin politique de ce qu'on a pu nommer, par habitude ou par conviction, le «rêve québécois», et ce, à un moment où la question nationale s'est enflammée sous le coup du terrorisme et des mesures de guerre. Comme on le sait, chez Beaulieu, le politique ne s'inscrit jamais autrement que dans l'articulation de l'écriture à la question de l'historicité québécoise. C'est aussi ce qui reconduit, comme l'a montré Stéphane Inkel, une «politique du livre» qui fait de l'impasse historique l'occasion d'une énonciation qui tente de réinvestir à ses risques le défaut de l'historicité québécoise (Inkel, 2007 : 110-115). Au temps inaccompli de l'histoire, l'œuvre de l'écrivain substitue le temps tout aussi inaccompli de l'écriture, à cette différence près que l'œuvre littéraire peut encore faire œuvre de cet inaccomplissement. C'est pourquoi l'écrivain est celui qui semble devoir foncer droit au cœur de ce qui s'avère incommunicable et qui serait, en quelque sorte, le point d'origine d'une histoire qui manque à s'écrire. Ou plutôt, d'une histoire qui serait elle-même l'histoire de son aliénation à ce *point manquant* qui ne peut que trouver le *devenir-livre* de l'énonciation, rigoureusement vécue à partir de son propre inachèvement.

En effet, chez Beaulieu, le défaut d'historicité, qui est le manque sur lequel l'histoire elle-même ne peut *que* s'écrire, est toujours en passe de se refléter comme défaut symbolique à un moment où le politique est mis en échec. Ce qui rejoint, en partie, le diagnostic que devait poser Fernand Dumont, peu de temps après la Crise d'Octobre, à savoir une suspension du politique à un moment où la

parole ne suffit plus à exprimer les rivalités démocratiques. En effet, pour Dumont, l'impasse de l'automne 1970 fut d'abord celle de la parole qui se serait égarée dans la confusion entre violence et démarches politiques. Dans un désordre d'actions criminelles et policières, c'est le politique qui est *nié*, tantôt au nom de la « loi et l'ordre », comme alibi du pouvoir, tantôt au nom de la violence comme orchestration ratée du destin collectif (Dumont, [1971] 2001 : 212-213).

Cependant, l'œuvre de Beaulieu nous enseigne qu'il peut se produire aussi des ratés politiques qui sont des trouées de l'historicité québécoise, dont la forme conséquente est tantôt celle du *temps en arrêt*, comme le dit Stéphane Inkel, tantôt celle du *temps disjoint*, qui trouve, chez Beaulieu, un langage et une lancée dans l'énonciation de la folie, qui est violence et sexualité, jouissance du dire et enlissement dans l'imaginaire. Or, la folie a ceci de particulier dans l'œuvre de Beaulieu, c'est qu'elle fait du délire et de la dislocation narrative une sorte de mouvement *en avant* qui, loin de s'arrêter, participe comme nul autre du présent de l'écriture. C'est parmi « les débris d'un monde révolu », comme il est dit dans *Un rêve québécois*, que se laisse pressentir « une accélération du présent », un « gonflement illusoire de l'histoire » qui n'est jamais que l'effet de l'écriture elle-même (Beaulieu, [1972] 1995 : 124¹). L'effet n'en demeure pas moins « illusoire », mais a le mérite de ressaisir, dans le texte, les matériaux brisés du livre et du passé. Comme si la folie, l'obscénité de la lettre, devait creuser toujours plus bas l'abîme sur lequel ne cesse

1. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *RQ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de s'écrire la question de l'historicité, du politique ou du livre rêvé, quand l'œuvre se signifie à elle-même dans le mouvement vertigineux de son propre désastre.

LA PART DE L'OS

« Il n'avait plus besoin de prétexte maintenant, rien ne devait plus être caché sous l'appareil du mystère car il était désormais trop tard pour le jeu » (Beaulieu, 1977 : 107). Cette phrase, suspendue comme un couperet au-dessus du dernier chapitre, des sept « coupes » qui composent *Un rêve québécois*, laisse présager que le roman, le rêve ou la nuit québécoise, après tout, c'est ici la même chose, vont bientôt se précipiter. Façon de dire une accélération de l'écriture elle-même, et de la violence qui va bientôt « s'accélérer », elle aussi, sur le corps de la Jeanne-D'Arc. Le temps de descendre à la cave, affronter tous les démons qui s'agitent dans l'obscurité, et remonter avec la scie pour découper la Jeanne-D'Arc en morceaux, se vautrer en larmes dans la chair ouverte ; et peut-être mourir aussi, puisqu'on n'en finit jamais avec la mort, ni d'ailleurs avec la Jeanne-D'Arc. C'est pourquoi il semble que rien, qui devait être définitif, n'est jamais vraiment terminé. Rien, pour peu qu'on s'avise que ce qui a été *dit* ou ce qui a été *commis*, ce qu'il a fallu *écrire* pour en arriver là, n'était qu'un « prétexte » ou un « trucage », sinon une fausse « méthode », comme si l'écriture elle-même nous avait fait manquer ce qu'il aurait fallu dire ou commettre pour *en finir*. Aller au plus loin de la folie, de la violence, n'est-ce pas, en fin de compte, ce que l'écriture ne peut que rater parce qu'elle n'est jamais *toute* la folie ni *toute* la violence, mais un travestissement faussé de la chose qui est en elle ? Un meurtre qui n'est jamais

qu'un jeu, un roman, qui n'est que «trucage», comédie grotesque?

Cela nous rappelle que c'est toujours au niveau de l'écriture que se joue toute la vérité de la représentation. Si *Un rêve québécois* mobilise la question du politique à partir des événements d'Octobre, contemporains de l'écriture du roman, c'est d'abord en suivant le mouvement même de l'écriture qui consiste à déplacer, condenser et rendre figurable ce qui ne peut se dire autrement. Tout cela, d'ailleurs, n'est pas incompatible avec la théorie du rêve telle que la psychanalyse nous permet d'en décrire l'élaboration, là où on ne voit qu'une convulsion d'images et de motifs délirants. On peut évoquer, par exemple, la scène de décapitation de la Jeanne-D'Arc, qui réitère les termes qu'on retrouve dans le récit officiel de l'assassinat de Pierre Laporte : la «chaînette» autour du «cou» et le mouvement fatal du «tourniquet» qui l'a étranglé². Ce rapprochement peut donner l'impression que Barthélémy et la Jeanne-D'Arc sont l'un et l'autre pris dans une configuration spéculaire dont le meurtre de Pierre Laporte serait en partie le référent, sinon la matrice imaginaire. Mais on aura beau évoquer le drame de la victime, du bouc émis-

2. Selon Louis Fournier, qui rapporte les circonstances de la mort de Pierre Laporte : «Un des gardiens de M. Laporte l'a empoigné et en le saisissant par derrière, il a imprimé un fort mouvement de *tourniquet* au collet de son chandail de laine épais. Ce faisant, il s'est trouvé à garrotter du même coup le ministre avec la *chaînette* qu'il portait autour du *cou*. Une fois la prise relâchée, M. Laporte était mort» (Fournier, 1982 : 310). (Je souligne.) Dans *Un rêve québécois* : «[Il] passa la tige de métal sous la *chaînette* et commença à faire le *tourniquet* qui allait emprisonner dans la tête de la Jeanne-D'Arc tout ce qu'elle avait de culpabilité. Il ne s'arrêta que lorsque la chair du *cou*, tout à fait coupée, s'ouvrit sur l'os blanc» (RQ, 126). (Je souligne.)

saire et du meurtre expiatoire, on s'explique mal en quoi la Jeanne-D'Arc devraient se *signifier* à partir de la position du ministre Pierre Laporte, et on doit se résoudre à constater la courte vue d'une interprétation qui chercherait à établir une hypothétique transposition des éléments de l'histoire³.

C'est que le rêve ne connaît pas l'ordre des faits, mais répond de la sélection, de l'association et de la combinaison, comme le dit Freud. Ce qui exclut l'idée d'une relation simple entre les éléments qui composent les pensées du rêve :

Il n'est pas rare, écrit Freud, que ce soient des trains de pensée qui partent de plus d'un centre, mais auxquels les points de contact ne manquent pas ; presque régulièrement se trouve, à côté d'un cheminement de pensée, sa réplique contradictoire, reliée à lui par une association de contraste (Freud, [1900] 2010 : 355).

C'est aussi en ce sens que le roman s'approprie, *s'incorpore* en quelque sorte, ce qu'il entend soumettre à la pression de son propre centre. Quelles que soient la lecture des faits et la cohérence des événements, nous avons

3. Jacques Pelletier a d'ailleurs montré la faiblesse de cette lecture qui établit une analogie qu'on ne peut guère soutenir très longtemps : « Ce rapprochement pose [...] problème dans la mesure où il suggère une analogie, sinon une équivalence, entre le rêve délirant et sanguinaire du héros – violer et tuer son épouse – et la revendication de liberté portée, gauchement et maladroitement sans doute, par les felquistes. Le récit porte en effet à établir un rapport de réciprocité entre les deux victimes expiatoires – la Jeanne D'Arc dans le roman, Pierre Laporte dans la Crise –, signalant du coup le caractère aberrant de l'un et l'autre "actes de libération" : opérations extrêmes, désespérées et absurdes qui ne changent rien à la condition réelle des protagonistes » (2012 : 52-53).

affaire à une écriture dont l'économie symbolique l'emporte sur tout autre chose, multipliant les « points de contact », et organisant un récit qui procède davantage par accumulation et mise en relief des images. Chez Beaulieu, c'est aussi ce qui produit une sorte d'affolement de la figurabilité, quand les figures semblent se déplier et s'emboîter à l'infini pour prendre des formes inattendues.

C'est pourquoi il suffit d'être attentif à l'insistance des associations qui s'imposent à la lecture, pour peu qu'on s'engage à ne pas lâcher le fil que le « texte du rêve » nous invite à saisir. En ce sens, il est pour le moins significatif que l'affreuse scène, censée mettre un point final au massacre de la Jeanne-D'Arc, soit prétexte à l'inscription d'un signifiant qui s'avère essentielle à son déchiffrement, et ce, dans une chaîne associative que le texte met lui-même en valeur. Ce signifiant fait image, il est celui que l'on découvre, et que l'on isole *entre les chairs* de la Jeanne-D'Arc, et qui n'est rien de moins qu'un os blanc :

Il rentra dans la cuisine, s'agenouilla sur le corps de la Jeanne-D'Arc, les jambes bien écartées de chaque côté des tétons, passa la tige de métal sous la chaînette et commença à faire le tourniquet qui allait emprisonner dans la tête de la Jeanne-D'Arc tout ce qu'elle avait de culpabilité. Il ne s'arrêta que lorsque la chair du cou, tout à fait coupée, *s'ouvrit sur l'os blanc*. Après cela, il allongea la main, saisit la scie et se mit à scier les membres. Il le fit dans une telle rage que bientôt il ne resta plus, au centre de la cuisine, que le tronc dont le sang jaillissait à l'extrémité des moignons de bras et de jambes. Il hésita longtemps avant de scier la tête. Cela, il n'avait peut-être pas le droit de le faire : s'il accomplissait totalement l'acte, tout se briserait sans doute, il n'allait pas se libérer vraiment : la fausseté de sa méthode

lui apparaîtrait évidente et il ne pourrait plus rien tenter qui aurait quelque efficacité. Il était préférable d'attendre, de retarder l'événement puisqu'une fois sa tête coupée, la Jeanne-D'Arc ne pourrait plus jamais revenir. (Pourquoi aurait-il fallu que tout se jouât si facilement et que le mystère donnât si vite sa clé?) Mais ses mains touchèrent la scie et la lame fit son chemin dans la chair, atteignant rapidement *l'os et le sectionnant* (RQ, 126, je souligne.)

Dans un texte où l'écriture est continuellement rapportée sur le registre de la « coupe », œuvre de *roman-scié*, comme il est dit dans *Race de monde*, on se demande ce qui appelle cette hésitation. Pourquoi faudrait-il que « tout se brise » trop rapidement et sans efficacité, alors que l'acte semble bel et bien suspendu *au bord de l'os*? Tout se passe, dans cette scène essentielle, et supposée terminale, comme si le mystère qu'on ne cesse de vouloir lever par tous les mouvements d'ouverture et de déchirement du corps, était lié à cet « os » qu'il s'agit ou non de sectionner.

Suivant la règle de l'association qui donne, chez Freud, autant la composition du rêve que la méthode de son interprétation, il semble que cet « os » fait écho à une image antérieure. Une image d'ailleurs grotesque et un peu dérisoire où il était déjà question d'un os délicatement conservé dans une petite « boîte tapissée de ouate » (RQ, 81). Image de la relique, comme on peut s'y attendre, pour témoigner de la Jeanne-D'Arc assassinée. À première vue, cet os passe inaperçu dans le débordement des images, presque jetées en vrac, au milieu d'un texte qui prend le rêve et la folie pour prétexte du désordre et de l'inconstance de la représentation. Bien sûr, cette image n'a pas la force des images autrement plus spectaculaires qui

s'imposent à la lecture du roman, et pourtant, cet os s'avère aussi d'un statut plus spécifique du fait qu'il est toujours *ce qui reste* de la Jeanne-D'Arc. Hypothèse: s'il reste *quelque chose* de la Jeanne-D'Arc, cet os, par exemple, n'est-ce pas parce que le cauchemar monotone de son éternel retour, l'« idée fixe » qui fait de la Jeanne-D'Arc une image obsédante, parce que toujours répétée, doit *nécessairement* reposer sur quelque chose qui est le signifiant lui-même?

Il tenait les yeux fixés sur l'os, la tête remplie d'images: chair nue, veines bleues courant à fleur de peau, masse tendre suspendue entre le fauteuil et la table devant la télévision, galon à mesurer oublié quand les doigts avaient touché les poils follets et avaient commencé à caresser lentement l'intérieur des deux membres écartés. Chère, chair chère. Barthélémy donna un coup de poing sur l'os. Il se débarrassait rapidement de sa chair et de son sang: bientôt, il serait tout à fait lisse et blanc et Barthélémy pourrait aller dans la chambre. Il sortirait alors de la garde-robe la boîte tapissée de ouate, il y mettrait l'os avant de faire un joli nœud avec du ruban rose. Toutes les fois qu'il tuait la Jeanne-D'Arc, Barthélémy gardait d'elle un os (RQ, 80-81).

Ce qu'on peut lire, dans ce passage, c'est la coïncidence entre le décharnement du corps féminin et la dimension littéralement symbolique de l'entreprise. Cet os, qu'il s'agit de nettoyer « de sa chair et de son sang », est aussi un *signe* dont la vision nous « remplit d'images »: chair nue, veines bleues, masse tendre, galon à mesurer, poils follets, etc. Autrement dit, il ne s'agit pas tout à fait d'un « os », mais bien de quelque chose que le texte lui-même reconnaît comme le représentant de quelque chose d'*autre* qui est

un passé *et* un corps. Plus encore – et nous pourrions risquer cette seconde hypothèse – il semble bien que cet os, comme signifiant et relique funéraire de la Jeanne-D'Arc, relève ni plus ni moins d'une élection symbolique qui participe d'une sorte de resserrement du langage autour de l'évocation du corps féminin. À tout prendre, cet os n'est peut-être rien d'autre qu'un représentant de la Jeanne-D'Arc, si ce n'est l'ultime matériau du rêve, puisque c'est aussi ce par quoi Barthélémy se dit accéder à un *pays d'os* avec lesquels il allait se refaire une Jeanne-D'Arc selon ses images intérieures⁴.

Étrange configuration, à vrai dire, comme tout ce qui se rapporte à la Jeanne-D'Arc, et qui fait de *ce qui reste* un véritable fourre-tout pour les mots les plus improbables :

[Il] avait été trop occupé à nommer ce qui restait de la Jeanne-D'Arc une fois qu'il l'avait débarrassée de ses vêtements [...] Tétons, céleri frisé, porte-crottes, cul, fesses, trou, fromage. Vocabulaire à approfondir. Mots à remplir [...] mots à creuser pour que la mémoire s'en empare et lui construise un passé (RQ, 32).

C'est que la Jeanne-D'Arc, on le voit bien, est aussi faite de mots à creuser et à remplir. Et s'il faut « approfondir » ce qui reste, c'est que le texte fait de l'ouverture du corps féminin la condition d'une vision répétée de ce qu'on y trouve *en dessous*, et qui est non seulement un passé, une chair, mais un fouillis de mots en désordre qu'il va falloir développer pour en sortir une vérité. Ce qui reste de la Jeanne-D'Arc, ne peut être que de l'ordre du signifiant. Dans l'univers de

4. « Longtemps encore le corps de Barthélémy dérivait dans la chambre noire, vers le pays d'os avec lesquels il allait se refaire une Jeanne-D'Arc selon ses images intérieures » (RQ, 86).

l'écrivain, c'est avec *cela* qu'on se refait un avenir, une Jeanne-D'Arc intérieure, aussi bien qu'un pays et une mémoire du passé. C'est pourquoi ce *signifiant-os*, qui est toujours ce qui reste de la Jeanne-D'Arc, est aussi le corps de la représentation et son matériau même. C'est aussi quelque chose qui n'est construit, présent à l'écriture, que du fait que le corps de la Jeanne-D'Arc *subsiste* parce qu'il est partie prenante de l'ordre symbolique.

Pour le dire autrement, si l'os décharné de la Jeanne-D'Arc a le statut de «signifiant», c'est non seulement parce qu'il est le représentant de quelque chose d'autre, mais parce qu'il est aussi quelque chose qui s'inscrit dans une *chaîne*, et qui a pour effet de resserrer ce autour de quoi il se constitue comme signifiant. À ce titre, il s'avère pour le moins significatif que la scène citée plus haut – alors que la Jeanne-D'Arc est littéralement sciée et décapitée – réinscrive de façon inattendue ce même *signifiant-os*, confirmant qu'il est encore le dernier terme ou sinon le dernier *tronçon*, le dernier *membre* de la chaîne signifiante⁵.

5. D'ailleurs, dans le chapitre où est isolée l'image de l'os dans sa petite boîte tapissée de ouate, le langage des policiers est marqué à outrance par le même signifiant qui ne cesse de se réinscrire tout au long du même chapitre : «Ça pue en os-ti dans Cabane»; «En tous cas, ça pue en os-ti»; «Donne-moi ça, mon os-ti»; «On va l'laisser crever là c'te chien d'os-ti»; etc. (*RQ*, 87-91) (Les traits d'union sont de moi). En somme, l'os- ne cesse d'insister à titre de signifiant dans un texte qui tourne précisément autour de l'os de la Jeanne-D'Arc. C'est pourquoi le lecteur qui se saisit de la chaîne de l'os, ne peut que l'entendre, et constater une fois de plus combien c'est le signifiant qui est en question en tant qu'«image acoustique» du mot, pour reprendre la définition de Saussure. Or, constater son insistance dans le discours des policiers, c'est aussi constater que, dans le circuit du signifiant, l'os que garde précieusement Barthélémy est d'autant plus investi d'une réalité verbale que c'est bel et bien son *inscription* dans le texte qui est en question.

Comme l'a fort bien exprimé Geneviève Baril (2000 : 40-59), la violence qui ne cesse de sévir sur le corps de la Jeanne-D'Arc est aussi la violence reportée sur le fantasme d'une œuvre impossible qu'il s'agit de « mettre en pièces ». En ce sens, on peut en effet établir un parallèle entre l'écriture d'*Un rêve québécois* et le statut de l'écriture dans *La vraie saga des Beauchemin*, comme si le roman devait être un fragment raté ou démanché du grand œuvre d'Abel, voué à dire la nuit québécoise et l'échec de son assumption symbolique. Or, en suivant l'analyse de Geneviève Baril, qui demeure à mon sens la meilleure contribution à la lecture d'*Un rêve québécois*, il n'est pas impossible de reporter le corps féminin sur la figure du roman que nous lisons ; un peu comme dans la première version de *La nuitte de Malcomm Hudd*, où la *femme* est aussi un *livre*, c'est-à-dire « un roman informe, obscur, illisible, vulgaire et incertain de sa vérité dans le combat des réalités et des fictions se déchirant en lui » (Beaulieu, 1969 : 55). Figure de la *femme-livre* ou du *livre-femme*, mais surtout figure de l'*informité* du roman, qui est aussi à l'image d'une déchirure et d'une obscurité. Figure, en somme, qui nous renvoie à quelque chose que le livre ne saurait lui-même refermer, et qui est autant sa condition que la limite de son écriture. Loin de n'être qu'un corps, la *femme-livre* est aussi ce que l'énonciation vient fouiller en elle.

Après tout, qu'y a-t-il *dans* la Jeanne-D'Arc de si fascinant ? Que s'agit-il, en fin de compte, de se représenter *là* qui est le plus énigmatique ? Ce qui semble « soumis à la question », c'est-à-dire obstinément interrogé, torturé, arraché du corps de la Jeanne-D'Arc, c'est aussi le mystère de quelque chose qui est en elle, et que l'écriture elle-même ne cesse de désigner comme un abîme faisant

échec à la représentation. On pourrait en rester là, mais le roman va plus loin. Car tout se passe comme si l'*os blanc* de la Jeanne-D'Arc, celui qu'on garde précieusement dans une petite boîte tapissée de ouate, autant que celui qu'il s'agit de sectionner dans un geste définitif, est aussi ce que l'on voit, avant d'atteindre ce que l'on devine *au-delà*, et qui est à proprement parler la chose la plus obscure, une jouissance terrible, et impossible à vraiment nommer. De fait, c'est non sans raison que le texte associe le sectionnement du *signifiant-os* – la décapitation de la Jeanne-D'Arc – à cette jouissance qui est supposée au-delà du massacre et de sa représentation. Façon de dire ce qu'il en est de la jouissance portée au-delà du plaisir, pour parler comme Freud, c'est-à-dire une jouissance intenable, hostile au sujet, et qui n'est qu'un trou mortel où l'on s'enfonce :

[...] Il pleurait, il n'aurait pas voulu commettre cette autre profanation dérisoire dont l'idée lui venait du centre même de son trouble. De sa main tachée de sang, il caressa sa queue et lorsqu'elle fut bien bandée, il ouvrit les lèvres gluantes et s'enfonça dans le minou défiguré. Il haletait, terrorisé par la perversité de son acte, les yeux fermés pour ne pas voir l'affreux cadavre. Rien n'allait rester de tout cela si ce n'était l'épais jaillissement vicieux. Peut-être même avait-il tué la Jeanne-D'Arc seulement pour lui faire cette offense?) Et jouir ainsi, en tombant sur le corps mutilé et en embrassant la tête coupée, le fit débouler dans le trou sans mouvement de sa propre mort (*RQ*, 127).

En résumé, il y a quelque chose dans le roman qui s'impose et qui suit l'association du petit *signifiant-os*, son ultime sectionnement, et la coïncidence mortelle du sujet avec le lieu où il s'anéantit. Cependant, nous ne sommes

jamais que dans l'écriture d'un fantasme où il s'agit d'atteindre ce qui est le plus insaisissable dans la Jeanne-D'Arc, et que l'écriture ne cesse de rater à nouveau, entre le mystère qui sommeille de son côté et le point de néantisation du sujet, entre la vérité du désir et le point terminal de la jouissance. Or, tout cela ne fait que retourner la fonction même de l'écriture sur son propre mystère. Quelle que soit la portée de la violence et de la cruauté, et peu importe le degré de perdition du sujet, son entêtement à s'enfoncer toujours plus loin dans l'irréparable, le roman nous indique qu'il demeure une béance que le livre ne parvient pas à refermer. D'où l'idée, à la toute fin du roman, qu'on n'en finit jamais d'atteindre le *fond*, qui est plus *bas*, et dont on ne sait rien :

Il se disait qu'il avait atteint le fond mais il ne savait pas de quel fond il s'agissait : tuer la Jeanne-D'Arc ne suffisait peut-être pas, la mutiler et l'outrager ne constituaient sûrement pas une fin ni une délivrance souhaitable. Tout était plus subtil, moins facilement identifiable, tout ne relevait sans doute pas de la Jeanne-D'Arc ni de lui-même d'ailleurs [...] (RQ, 128).

Après une telle déclaration, tout ce qu'on croyait fixé à l'objet de l'écriture – le meurtre indéfiniment répété de la Jeanne-D'Arc, bref, tout ce qui hante l'indécente débilité de cette nuit d'horreur –, nous est brusquement retiré. Comme si l'objet de cette histoire, qui est aussi, quelque part, le point d'ombilic du rêve, devait encore mettre à distance ce qu'il fallut inventer pour tenter de l'attraper dans l'espace du langage et de la fiction. On aura torturé, éviscéré, découpé, démembré, et à la fin ce n'est toujours... *pas ça*. C'est que le meurtre indéfiniment répété de la

Jeanne-D'Arc n'est jamais qu'une manière de frapper d'une nouvelle mort celle qui ne cesse de revenir ou d'insister dans le jeu monotone de son éternel retour. La Jeanne D'Arc n'est jamais *assez morte* au même titre que l'écriture fait de son massacre toujours recommencé, le roman de cette horreur jamais vraiment consommée. Comme si l'écriture elle-même n'était que ce geste, résolument obsessionnel, qui *sévît* à force de s'écrire et qui, conséquemment, pose du lieu de l'écriture la question de l'*illimitation* de l'horreur qu'il s'agirait d'exorciser, ou sinon d'exténuer dans le fait même d'écrire⁶.

LE DÉCHAÎNEMENT DE LA JOUISSANCE

Reste l'écriture elle-même et la jouissance qu'elle suppose. Il faut rappeler qu'*Un rêve québécois* fait suite, en partie, à l'ébauche de *La tite Marie*, signé de « Saint-Jean-de-Dieu », en 1969, et publié l'année suivante dans *L'Illettré*. De fait, les deux textes semblent mettre en perspective le cadre général de la fiction, c'est-à-dire une suspension du temps historique, si ce n'est politique, au nom d'un enfoncement dans la violence et la déraison sexuelle. On y retrouve un même désir d'écrire la jouissance dans un

6. À ce sujet, je rejoins de nouveau l'étude de Geneviève Baril : « Ainsi, il n'est pas fortuit de penser *Un rêve québécois* comme le roman d'une écriture en pure perte – fiction et affliction – où [...] se réinvente, sous la Loi des mesures de guerre et sous le couvert d'un crime passionnel, l'histoire d'une guerre lasse avec le langage et ses impératifs de représentation, l'histoire d'un combat contre l'absence, le manque et l'échec, dont il garde au corps des séquelles et des stigmates qui font retour sur le derme de chaque page et de chaque personnage de ce *roman scié* qui n'est jamais que le corps textuel du *romancier* qui s'y donne à lire » (Baril, 2000 : 43).

monde en désordre, une même équation entre le féminin et l'érotisation de la mort.

Dans *La tite Marie*, c'est parce que le Père est renversé, fatigué et détraqué – «le cou renversé en arrière comme sous une Guillotine» ou «soûl mort dans son fauteuil aux ressorts fatigués [...]» (Beaulieu, 1984 : 149-150) – que la Mère, sinon la Femme, est l'objet de tous les sévices et de tous les débordements du monde. C'est lorsque le Père est gangréné par la folie qui le laisse inutile et dérégulé que le corps de la Mère est soumis à la jouissance virile des mâles forcenés. Féminité et maternité y sont écrasées, crucifiées, écartelées par des milliers d'hommes. Comme si le sacrifice du corps féminin devait se jouer et s'écrire «peu importe ce pauvre Pa détraqué comme un Cadran à l'horlogerie usée» (Beaulieu, 1984 : 151). Or, l'ébauche de *La tite Marie*, qui prépare et annonce l'écriture d'*Un rêve québécois*, nous place droit devant ce qui se révèle disponible et dangereusement proche lorsque le Père n'est plus qu'un «pauvre Pa» inutile, fou, vicieux et détraqué. À savoir, le sexe maternel qui s'avère suffisamment inquiétant pour que celui qui ne cesse d'en fouiller le mystère soulève une véritable fin du monde. Conséquence logique d'un inconscient de la horde ou de la «tribu» – dont on connaît la valeur dans l'œuvre de Beaulieu – le fantasme que met en scène *La tite Marie* pourrait bien se dessiner en fonction de la suspension de la loi du Père, de la loi symbolique, qui laisse le corps féminin à la disposition du phallus meurtrier.

Dans *Un rêve québécois* on retrouve entre les mains du personnage de Barthélémy l'image du Cadran qu'il n'est pas difficile de lier à l'inscription de la métaphore paternelle – «vieille carcasse cabossée et rouillée qui était à son

image, inusable, inatteignable dans ce qu'elle avait d'entêté», et qui a pour fonction de sauver de la mort, de mettre à distance tous les «démon», tous les «monstres» qui «lui sautaient dans la face pour le mutiler» (*RQ*, 20). Image du passé qu'il faudra bien *remonter* (objet du souvenir mais cabossée et rouillée), le cadran, ou le «vieux ouest-cloque», réinscrit la métaphore paternelle de *La tite Marie* pour remettre en perspective le déchaînement de la jouissance, quand le temps du Père est déréglé ou suspendu à sa propre inefficacité historique.

À ce titre, l'image est importante. Elle réinscrit, dans *Un rêve québécois*, la figure du Cadran comme figure du Père, mais c'est aussi pour dire encore combien le temps y est désordonné, chaotique et paradoxal; tout entier absorbé par la folie qui est aussi la forme de l'énonciation du rêve. C'est-à-dire une sorte d'instantané, un présent perpétuel, un «gonflement illusoire de l'histoire», hantée par tous les fantômes, les images et les résidus du passé qui en constituent, finalement, la seule réalité. Or, le temps de ce véritable cauchemar historique, n'est jamais que le temps de l'écriture qui est, en quelque sorte, *clôturé* par la présence de la métaphore paternelle, à peine présente sous l'image du «vieux ouest-cloque», si on se fie à la configuration symbolique de *La tite Marie*, mais qui se réinscrit sans ambiguïté dans les toutes dernières lignes du roman. On peut prendre acte, en effet, de ce qu'il advient de la métaphore paternelle, alors qu'après avoir épuisé tout le fantasme de démembrement de la Jeanne-D'Arc, après avoir déchaîné toute la jouissance du côté du viol et de l'assassinat, Barthélémy peut enfin, comme il est écrit, «retirer de la petite boîte de velours l'harmonica du père» (*RQ*, 130).

C'est sur ces mots que se termine *Un rêve québécois*. Comme si la fin du cauchemar devait coïncider avec un dernier geste de complicité qui réactualise, à la fin du roman, la présence du Père. Mais devant cette « petite boîte de velours », comment ne pas penser en même temps à la « petite boîte tapissée de ouate » que nous avons isolée précédemment ? Du fait de la « petite boîte », et ce qu'elle contient (soit un « os », signifiant dernier de la Jeanne-D'Arc, soit « l'harmonica du père »), tout se passe comme si le texte s'avisait de substituer le *signifiant-os* à un *autre* signifiant qui s'inscrit résolument dans le champ de la métaphore paternelle⁷. La cohérence de cette liaison est d'ailleurs confirmée dans *Don Quichotte de la démanche* alors que « l'harmonica du père » est toujours conservé dans sa boîte de velours ; mais c'est alors pour la comparer à un « petit cercueil » et conjuguer une fois de plus la métaphore paternelle sur le registre de la relique funèbre : « [L'harmonica] dans la petite boîte de velours, c'était comme un petit cercueil, le père avait enterré la musique dans le tiroir » (Beaulieu, [1974] 1998 : 54).

Toute cette affaire s'avère d'une grande cohérence à partir du moment où l'on remarque que le cauchemar de Barthélémy prend fin au moment où le texte fait appel au Père, à la métaphore paternelle, bref, au Nom-du-Père⁸.

7. Dans la première édition d'*Un rêve québécois*, Beaulieu écrivait : « l'harmonica du Père », avec un « P » majuscule, comme s'il fallait insister sur le fait qu'il s'agit bien du « Père » dans toute sa souveraineté symbolique.

8. Si *Un rêve québécois* est loin d'être un « roman du Père », c'est bien parce que l'écriture du cauchemar et de la folie est hantée par la présence obsédante du sexe de la Mère, qui s'incarne à travers le corps de la Jeanne-D'Arc – sexe béant, « éructant », « forçure puante ». En ce sens, l'écriture de Beaulieu, comme le dit Anne Éline Cliche, a bel et

Cependant, l'inscription de la métaphore paternelle s'avère d'autant plus significative que l'«harmonica du Père» avait été détesté, renié, brutalisé et, en quelque sorte, laissé pour mort au début du roman :

Barthélémy jeta l'harmonica sur le trottoir et se mit à le piétiner avec fureur. Ses lèvres saignaient, ses yeux devaient être des tisons dans sa face. (Que j't'aguis donc, que j't'aguis donc !) Ce n'est qu'une fois l'instrument tout à fait démoli qu'il tomba à genoux et vit la pauvre chose écrabouillée qui rampait le long de la chaîne de trottoir. Alors il fut pris d'un grand remords et d'une grande colère contre la Jeanne-D'Arc [...] Du bout des doigts, Barthélémy prit ce qui avait été son harmonica, il le regarda avec une grande tendresse, l'embrassa avant de le mettre dans la poche de sa chemise, contre son cœur (RQ, 17).

Comme s'il n'y avait d'autre musique que celle qui s'énonce depuis l'espace asilaire de la folie, c'est aussi la métaphore paternelle, sa *musique*, en quelque sorte, qui est démolie, refusée et réduite à l'état de petite chose inapte et rampante le long de la chaîne de trottoir. C'est la métaphore paternelle qui est aussi piétinée comme un déchet *haiï* et qui brûle les doigts. En ce sens, le roman suit une ligne tout à fait cohérente où la part de l'os – qui est

bien toujours quelque chose à démêler avec la Mère et l'horreur de son sexe (1995, 1999). C'est d'ailleurs en tant que «Mère» que la Jeanne-D'Arc se prête au jeu des travestissements pour bercer Barthélémy comme un «gros bébé bleu» (RQ, 71). C'est aussi en tant que «Mère» que la Jeanne-D'Arc est le *site* de la mort puisqu'elle fait du corps un objet mort-né et accouché dans la douleur : «La mort était sortie d'entre ses cuisses tandis qu'elle hurlait, la mort avait pissé d'elle, dans la honte et la peur» (RQ, 60).

la part du « mot qui reste » – se voit littéralement rappelée dans le champ de la fonction symbolique que le Père soutient et qu'il représente.

Dans une œuvre qui ne cesse d'en appeler à la fonction symbolique *des* pères – pères littéraires et pairs d'écriture –, sans doute pour mieux en retourner la figure sur son envers qui est précisément la nuit du sexe féminin, on peut aisément supposer que le refus de la métaphore paternelle, au commencement d'*Un rêve québécois*, expose l'écriture à plonger droit au pays interdit du massacre. Là où l'écriture se voit elle-même emportée dans un écoulement d'images obscènes, où l'image du sexe féminin alterne avec la vision du sang et de l'éviscération, et où se noie le sujet autant que l'ordre symbolique par lequel le sujet accède à l'écriture. C'est toujours en s'imaginant mettre à l'écart la Loi du Père que se joue le fantasme de la possession illimitée du corps mythique de la Mère. D'où le repérage autour du *signifiant-os* – qui est tout autant le signifiant dernier de la Jeanne-D'Arc que l'écran du signifiant qui nous sépare de ce qui est en elle et qu'on s' imagine pouvoir posséder. Si le mystère sommeille du côté de la chose maternelle, la jouissance qu'elle appelle, et qui magnétise la fureur de Barthélémy, n'est distancée que du fait du signifiant lui-même, de la chaîne signifiante, qui n'est jamais que le texte que nous lisons.

C'est sur ce point, il me semble, qu'il faut revenir à la question politique. Il apparaît, en effet, que le roman ne fait que rabattre sur son propre échec toute la question de l'impasse symbolique dont relève aussi l'historicité québécoise. Cette impasse, il ne revient pas à l'écriture de la résoudre, mais elle tend plutôt à l'étaler, à la déployer du lieu même du rêve et de la fiction pour en rouvrir la

béance. Faire coïncider les temps de l'écriture et du politique, c'est aussi *cela*. C'est pourquoi il n'y a pas vraiment de rivalité entre les événements de l'automne 1970 et l'écriture d'*Un rêve québécois*. *Un rêve québécois* se donne plutôt comme une trouée dans le temps du politique pour faire d'une obscène tragédie conjugale la figure implosive de cette impasse.

Or, le passage entre l'un et l'autre, entre le temps de l'écriture et le temps du politique, est d'autant plus étroit, d'autant plus *court*, je dirais, que le roman s'écrit bel et bien *en même temps* que les événements d'Octobre. Dans *La tite Marie*, la guerre était déjà prétexte à une écriture de la jouissance meurtrière dans toute sa violence et son obscénité, mais la guerre, que le texte évoque, ne pouvait référer à aucune réalité collective, historique ou politique. Même imaginée, la guerre ne pouvait donner au fantasme toute la force de sa violence (violence hallucinée qui devait demeurer suspendue à un défaut de réalité). Par contre, avec les événements d'Octobre, la réalité politique aura brusquement répondu par des mesures «de guerre» et le dérapage d'un conflit armé. Attentats à la bombe, enlèvements, séquestrations, mort d'un ministre, etc. De telle façon que ce qui semblait manquer à *La tite Marie*, c'est-à-dire un point de réel à partir duquel le fantasme pouvait s'inscrire autrement que dans un *no man's land* historique et politique, s'est soudainement développé *au-dehors*, comme si la folie commençait réellement de s'écrire sur la scène politique. Peut-être parce qu'il devait y avoir, écrit Beaulieu, «une violence retenue qui n'attendait que l'événement pour se garrocher» (*RQ*, 74) ; et que cette violence, il s'agissait justement de lui donner naissance au nom de

Un rêve québécois : les temps de l'écriture et du politique

la seule violence que le roman de Beaulieu semble reconnaître digne de lui, c'est-à-dire... *la pire*.

Cependant, il n'y a pas de déchaînement sans que l'écriture ne prenne en compte ce qu'elle vise elle-même à *enchaîner*. Notamment, du fait de l'inscription du signifiant dans un ordre symbolique – même menacé. Dans un roman où les « cordons de paroles » sont remplacés par des « cordons de policiers », où le cordon, la chaîne ou plutôt la « chaînette » devient elle-même l'instrument du crime pour garroter, étrangler, enfermer *dans* la Jeanne-D'Arc ce qu'on ne saurait même envisager, on se dit que l'essentiel est bel et bien dans le texte lui-même, voire dans le défilé de la chaîne textuelle qui, faute d'*en finir*, ouvre le présent de l'écriture sur un abîme historique, autant que politique, et dont il revient à l'écrivain d'en traduire la profondeur. Pour reprendre l'image de Fernand Dumont, on peut dire que, si, au moment de la Crise d'Octobre, les rêves se sont engouffrés dans l'impasse aphasique de la violence politique, il ne reste plus à la parole que de rencontrer sa propre impasse dans le fait d'une autre violence. Non pas pour entrer dans le dialogue politique du conflit, mais pour rendre à la parole sa propre capacité à se perdre, ne serait-ce que sous la forme de la folie et du cauchemar. Ce que le FLQ ne pouvait réussir, en tant que démarche politique, l'écrivain peut encore le faire par les moyens d'un roman qui ne vise pas à produire un argumentaire politique, mais prend forme dans l'affirmation d'une écriture dont l'effet pourrait bien être une aggravation de notre rapport aux temps, de l'écriture et du politique.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BARIL, Geneviève (2000), «L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture», *Voix et Images*, n° 76, p. 40-59.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1972] 1995), *Un rêve québécois*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 1998), *Don Quichotte de la démanche*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, VLB.
- CLICHE, Anne Éloïse (1995), «Le rire de Sara ou La comédie du sacrifice», *Comédies. L'Autre Scène de l'écriture*, Montréal, XYZ, p. 41-51.
- CLICHE, Anne Éloïse (1999), «Jusqu'à la fin de tous les temps ou Le souvenir d'enfance», *Voix et Images*, n° 73, p. 36-59.
- DUMONT, Fernand ([1971] 2001), *La vigile du Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- FOURNIER, Louis (1998), *FLQ: Histoire d'un mouvement clandestin*, Outremont, Lanctôt.
- FREUD, Sigmund ([1900] 2010), *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses universitaires de France.
- INKEL, Stéphane (2005), «Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et Images*, n° 89, p. 107-123.
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Québec, Nota bene.

« UNE PLUS GRANDE FATIGUE ENCORE » :
LA CONTRE-CULTURE
DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Frédéric Rondeau
University of Maine

À au moins trois reprises dans son œuvre, Victor-Lévy Beaulieu aura fait référence à la contre-culture. D'abord dans ses essais : « Le Québec, la langue pis sa contre-culture » (1973) et « Moman, popa, l'joual pis moué ! » (1974), puis par le truchement du personnage de Jos, étrange gourou et « Grand Maître de la secte secrète des Porteurs d'Eau » (1974c [2001] : 193), dans *Don Quichotte de la Démanche*¹. À partir de ces trois textes, mais en puisant aussi dans *Jack Kerouac : Essai-poulet* (1972) et dans *Manuel de la petite littérature du Québec* (1974), cet article tente de définir le type de contre-culture à l'œuvre chez le romancier. On verra que celle-ci n'apparaît pas comme une manifestation culturelle passagère, mais permet de

1. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *DQ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

distinguer plus nettement le rapport de Beaulieu au politique. Sa conception de la contre-culture se distingue radicalement de l'ésotérisme de Jean Basile ou de Paul Chamberland, par exemple, mais partage néanmoins avec la pensée de ces derniers certains traits tels que la valorisation de l'individualité, la contestation de la technocratie et une fascination pour le rêve, les espaces à inventer². On s'intéressera en premier lieu à la contre-culture que l'on retrouve dans les essais de Beaulieu, pour ensuite proposer un rapprochement avec la figure de Jack Kerouac et le concept du « minoritaire » avant d'établir, finalement, un parallèle entre les personnages de Jos et d'Abel dans *Don Quichotte de la Démanche*.

CONTRE-CULTURE(S)

Souvent associée aux hippies et à la revue *Mainmise*, la contre-culture québécoise propose en fait un ensemble de manifestations artistiques extrêmement diverses. Parmi différents courants, on peut néanmoins identifier certaines caractéristiques communes. Il suffit de penser à la dimension internationaliste (tant politique, écologique que spirituelle), au désir d'échapper aux institutions ou encore à la valorisation accordée à l'expérimentation. Au niveau des arts, la contre-culture se veut multidisciplinaire, interdisciplinaire et privilégie le plus souvent la production d'œu-

2. « La contre-culture est apparue aux U.S.A. quand y avait pus d'espace pour qu'le monde soye encore du monde – mais en seul'ment des bêtes productrices dans c'te grand zoo climatisé, programmé pis désâmé. C'tait normal que ça arrive : en 1960, y a pus d'nouvelles frontières à défoncer, l'espace physique du pays y est toute occupé, y a pus d'Ouest américain, autrement dit, j'parle pour parler, y a pus d'rêves » (1973 : 364).

vres éphémères³. Sans proposer une délimitation chronologique précise, on peut affirmer que la contre-culture s'étend, au Québec, du milieu des années 1960 jusqu'à la fin des années 1970 – d'abord autour du travail de Serge Lemoyne, de Claude Péloquin et du groupe *Fusion des arts*, qui prônait notamment le décroissement des disciplines artistiques et se voulait un « centre de rencontre pour discuter et travailler à la "socialisation" de l'art » (Robillard, 1973 : 180). On associe à la contre-culture des événements tels que l'*Osstidcho* (1968) et l'*Opération Déclat* (1968) ; plusieurs revues : *Logos* (1967), *Le Nouvel obsédé* (1968), *Mainmise* (1970), *Presqu'Amérique* (1971), *Hobo-Québec* (1973) ; des troupes de théâtre : *Grand Cirque ordinaire* (1968), *Théâtre Euh !* (1970), *Théâtre Parminou* (1974) ; des groupes musicaux : *Quatuor de Jazz libre du Québec* (1968), *l'Infonie* (1968) ; des films : *Le Bonhomme* (1975), *Une semaine dans la vie de camarades* (1977) ; et diverses publications d'écrivains : Jean Basile, Raoul Duguay, Louis Geoffroy, Gilbert Langevin, Pierre Léger, Patrick Straram, Denis Vanier.

L'idée de contestation de la scientificité est omniprésente, de même que dans les différentes définitions de la contre-culture. Theodore Roszak, dans son ouvrage intitulé *Vers une contre-culture*, considère, en 1969, que le temps est venu de s'opposer à la « technocratie [qui] n'est pas simplement une puissante machine exerçant une influence

3. « Les happenings, le théâtre d'agitation-propagande et les manifestes se multiplient, de "Place à l'orgasme" (1968), inspiré par *Refus global* et lu par Jean-Claude Germain au milieu d'une messe à la basilique Notre-Dame, jusqu'au *Manifeste pour un théâtre au service du peuple* (1975) signé par le Théâtre Euh ! et d'autres groupes de théâtre politique » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 511).

matérielle : [mais] l'expression d'un grandiose impératif culturel, une véritable mystique largement soutenue par le peuple » (1980 : 12). Au primat de la scientificité, de la spécialisation professionnelle, de la bureaucratie d'État et de ses abstractions, la contre-culture oppose la polyvalence, la créativité et la subjectivité. Elle défend l'idée que la transformation de la société doit passer par la révolution des consciences individuelles et que seules la résistance culturelle, l'originalité et la création sont à même de contrer les processus de « répression ».

Mis à part une section consacrée au Québec, la plus grande partie de l'ouvrage *Politique et contre-culture* (1979), de Gaétan Rochon, porte sur les différents aspects de ce phénomène aux États-Unis. Ce dernier identifie trois expressions de la contre-culture : les formes « existentielle », « activiste » et « nationalitaire ». La première sert à désigner le courant hippie. La forme « activiste », quant à elle, est associée à certains membres de la *New Left* ou encore aux *Diggers* de San Francisco (Gaillard, 2009). Finalement, la forme « nationalitaire » renvoie aux revendications liées aux mouvements dits minoritaires, on pense en particulier à la reconnaissance des droits sociaux des communautés noires et amérindiennes aux États-Unis.

Si la réflexion de Rochon ne se développe pas autour de la situation du Québec, il n'en demeure pas moins que ces trois catégories trouvent ici un ancrage au plan culturel. On peut ranger, par exemple, la revue *Mainmise* et le travail de Paul Chamberland dans un recueil comme *Demain les dieux naîtront* (1974) du côté de la dimension plus spirituelle de la contre-culture. Denis Vanier et Gilbert Langevin présentent, quant à eux, des traits correspondant à la forme « activiste » de la contre-culture, à ce « goût d'une

expérience tangible de la politique effaçant celui de la théorie, [...] le désir d'échapper à l'aliénation qu'amène l'adhésion totale à tout dogme politique» (Rochon, 1979 : 22). Il va de soi qu'une telle volonté de classer, de ranger des auteurs parmi un groupe, de recouvrir certaines de leurs dissemblances sous une appellation plus large, est bien souvent lacunaire et fait inmanquablement fi des nuances et des contradictions de chacun d'entre eux. Ajoutons aussi que les frontières entre ces différentes expressions de la contre-culture ne sont pas entièrement étanches⁴. Une telle volonté a toutefois le mérite de souligner des contrastes et, à l'inverse, de révéler certains traits qui unissent des auteurs aussi différents que Jean Basile, Patrick Straram et Victor-Lévy Beaulieu.

L'œuvre de ce dernier, surtout dans les années 1970, se rapproche de la catégorie dite de la contre-culture « nationalitaire », selon laquelle, d'après Rochon, le « refus ontologique de la modernité est indispensable au façonnement d'une culture individuelle qui établit un rapport avec le passé sociologique par la re-crédation d'un tribalisme contemporain » (Rochon, 1979 : 122). On ne peut s'empêcher d'avoir à l'esprit la « Grande tribu » de Beaulieu, le « passé de plus loin que l'enfance » ou encore la « horde sacrée » (*DQ*, 287) qui habite les rêves d'Abel.

4. Rochon écrit : « Placées en vases communicants, elles [les trois formes de contre-culture] s'empruntent des comportements, des valeurs, des signes, des manières d'agir. Certains existentiels deviennent réceptifs aux problèmes sociaux, certains activistes et nationalitaires intègrent les revendications qualitatives et la culture psychédélique à leurs objectifs politiques » (1979 : 22-23).

CONTRE-HISTOIRE

Pour Beaulieu, la contre-culture est d'abord et avant tout un phénomène américain, une « bibitte américaine » (1973 : 363) selon son expression. Le portrait qu'il en trace ressemble essentiellement à celui de Roszak, qu'il cite par ailleurs dans son article publié dans *Études littéraires* (1973). La contre-culture constitue un mouvement de contestation face à la « technocratie » ambiante, à la « cage d'industrie » que sont devenus les États-Unis, qui ont perdu toute forme de « mythologie », « en même temps, écrit-il, qu'les Thoreau, Melville, Whitman pis Twain » (1973 : 364).

Emprunter les symboles de la contre-culture américaine pour les appliquer à la réalité québécoise lui apparaît comme une « manière de colonialisme à rebours » (1973 : 366). En témoigne l'échec, selon lui, de la revue *Mainmise*, qui n'est pas parvenue à « québéquiser » (1973 : 365) le mouvement de la jeunesse états-unienne, se contentant de relayer la culture qui s'érigeait, foisonnante, dans les magazines publiés à New York et à San Francisco. En ce sens, Beaulieu adopte une position semblable à celle de Léopold Roy qui déclarait dans *Chroniques* qu'il ne faut pas se surprendre que la « critique de la culture officielle [de la revue *Mainmise*] n'a pas duré, ils l'ont vite abandonnée pour établir à côté d'elle une autre culture, la leur : celle-ci aussi bourgeoise que celle-là par son apolitisme déclaré » (1976 : 12).

Beaulieu n'adhère ni à la forme « spirituelle » ni à la forme « activiste » du mouvement américain. Néanmoins, des aspects de la contre-culture persistent dans son œuvre, notamment par cette volonté, voire cette nécessité, de créer un « homme nouveau » (1973 : 368). Il « faut créer pis

s'créer soi-même », écrit-il (1974a : 16). Son affiliation repose principalement sur le fait que la révolution lui paraît concomitante à la libération individuelle. Jean Basile, romancier et co-fondateur de la revue *Mainmise*, considérait aussi qu'il s'agissait là d'un aspect primordial. Pour celui-ci, « la contre-culture a toujours mis l'accent sur l'oppression de l'individu en prétendant que la libération collective ne peut que suivre » (1973 : 60). Cette visée, pour les tenants de la contre-culture, sera atteinte lorsque le voile déposé sur le réel par « l'Establishment⁵ » (Rochon, 1973 : 22), les mass médias et les gouvernements sera levé, lorsque chacun sera parvenu, par la transformation de sa conscience, à un « libre usage de sa vie et de sa pensée » (*Rencontre internationale de la contre-culture*, 1975 : 3).

Pour Beaulieu, toutefois, la naissance de cet « homme nouveau » n'est possible que par une désindividuation préalable, indissociable d'une plongée dans la dépossession. Pour le romancier, chacun doit effectuer le chemin inverse de celui proposé par Basile. Ainsi s'agit-il moins de rejoindre un quelconque horizon, d'attendre l'avènement de l'Ère du Verseau (!) que d'aller au plus loin de la fatigue, du dépouillement, de la bassesse. Beaulieu écrit en effet : « roule-toi dans l'obscène, le forcené, le grossier, fais ton petit Rabelais, fais éclater nos vieilles misères, nos vieilles peurs, nos vieilles impuissances » (1984 : 147).

D'une certaine façon, les propos tenus par Jean Basile ne sont pas tellement étrangers à ceux tenus par les écrivains de *Liberté* une dizaine d'années plus tôt. En effet, on retrouve, de façon omniprésente dans les pages de

5. « Cette sensibilité commune est entretenue par l'existence d'un ennemi identique : l'Establishment » (Rochon, 1973 : 22).

cette revue, l'idée que l'histoire est « endormie » (1960 : 46), que les écrivains doivent s'engager afin de rattraper un temps qui échappe au Québec. D'une manière semblable, Basile considère urgent de se mettre au diapason de la contre-culture américaine. Chez Beaulieu cependant, s'il faut bel et bien « inventer un nouvel homme à l'Homme québécois », c'est moins afin « d'entrer dans l'Histouère » que pour être « contre-historique », « aller sans Histouère » (1974a : 17).

JEAN-LOUIS KEROUAC

Cette volonté de s'inscrire dans un temps anhistorique ou antihistorique s'explique par le fait que, pour Beaulieu, tout récit officiel relatant l'histoire des Québécois ne peut être que celui de la dépossession et de l'impuissance. C'est ainsi que, pour le romancier, la véritable contre-culture explorera ce que Jacques Pelletier appelle le « tragique de la condition québécoise » (Pelletier, 1993 : 11), et dont le plus terrible représentant est Jack Kerouac.

Rappelons en effet que, dans son « essai-poulet », Beaulieu ne présente pas Kerouac comme étant l'un des fondateurs de la Beat génération. Sous sa plume, il est plutôt le « meilleur romancier canadien-français de l'Impuissance » (1972 [2004] : 214), un « Homme hypothéqué, dépossédé, petit et dérisoirement sublime comme seul on sait l'être entre Canadiens français » (1972 [2004] : 180). L'auteur des *Clochards célestes*, dont se dégage le sentiment d'« éternel exilé en [lui-même]⁶ », serait une figure métonymique de la condition québécoise pour Beaulieu.

6. « Car derrière les mots et derrière les personnages qu'il met en situation, c'est de nous, et à notre façon, que nous parle Kerouac, c'est

« Une plus grande fatigue encore »

Ce rapprochement entre Kerouac et le Québec ne va pas de soi pour certains écrivains de l'époque : « [I]l n'y a rien de québécois chez Kerouac » (1975 : 16), écrira Jean-Marie Poupard, qui se considère « beaucoup plus près des cageux, des insoumis, des guérisseurs, des patenteux et même des petits martyrs affectionnés par Beaulieu » : « je me sens radicalement plus près de ceux-là que de la Beat génération » (1975 : 16). Si « la contre-culture commence avec Jack », pour Beaulieu, c'est parce que, pour lui aussi, « l'avenir est en arrière » (2004 : 157). D'une manière semblable à Kerouac lorsqu'il écrit : « *Here I was at the end of America – no more land – and now there was nowhere to go but back* » (Kerouac, 1990 : v), pour Beaulieu, seules une plongée introspective, une exploration de la mémoire, des fantasmes et des cauchemars pourront éventuellement permettre d'échapper à « la condition québécoise ».

L'emprisonnement, le « rapetissement » de l'être, qu'il retrouve chez Kerouac, permet à Beaulieu de se reconnaître dans la littérature américaine au point où celle-ci lui devient intime et familière : « je ne sais pas, finalement, si je parle de Jack ou de moi-même ou de Herman Melville » (1972 [2004] : 55). À la toute fin du même essai, l'auteur associe la « pauvreté existentielle » de Kerouac à celle d'autres grands auteurs américains :

Ce livre ne peut finir, car il ne fait que commencer à vivre en moi, chargé des eaux vives de Jack et celles de Thomas Wolfe, de Mark Twain, de Thoreau, de Whitman, de Miller, de Burroughs, de Faulkner, [...]

de notre passé, c'est peut-être aussi de ce que seront nos difficultés “à ne pas tomber dans le piège de l'Amérique” si nous n'avons pas le temps de nous trouver et si nous demeurons plutôt d’“éternels exilés en nous-mêmes” (Beaulieu, 1984 : 137).

d'Allan Ginsberg, de Charles Olson, de Tennessee Williams, de John Barth, de Jack Spicer – tous grands rêveurs de l'Amérique disant, chacun à sa manière qui est la bonne, la complexité de l'homme incapable de sortir de son bois (1972 [2004] : 219).

C'est autour de cette «incapa[cité] à sortir [du] bois» que s'installe un autre type de filiation chez Beaulieu. Une contre-filiation, une contre-culture, construites autour d'un même sentiment d'impuissance partagé avec les écrivains américains cités, certes, mais aussi avec tous ceux dont la parole est illégitime, ceux qui demeurent perpétuellement confinés dans l'ombre. Éric Waddell met de l'avant la

capacité incroyable [de Kerouac] à plonger dans le vide de l'image et des lieux pour y trouver le monde réel, les gens vrais, l'humanité... ce faisant, il raconte une Amérique où l'avenir n'arrive jamais et où le passé nous a désertés pour toujours – une Amérique qui n'a pas de lieux, où les lieux sont sans pertinence, où le temps n'est qu'un instant (Waddell, 1990 : 12).

Cet espace «où l'avenir n'arrive jamais et où le passé nous a désertés pour toujours» n'est pas sans rappeler la «contre-histoire» et l'idée d'aller «sans Histouère» formulée par Beaulieu. C'est dans ce territoire abandonné que se déploie sa contre-culture. Celle-ci prend forme autour d'une communauté du manque⁷, de l'impuissance, sans histoire et sans lieu, sans propriété et dépossédée d'elle-

7. À ce propos, je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat : «Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010.

même. « Ô mon peuple dépeuplé » (*DQ*, 85), écrit-il dans *Don Quichotte de la Démanche*. Pour le romancier, chacun semble contraint au repli sur soi, comme Kerouac « qui n'a toujours été au fond qu'un nihiliste et [...] un individualiste » (1972 [2004]: 139). Or, Beaulieu perçoit dans l'individualisme de Kerouac la condition commune des Québécois. Dans *La grande tribu*, il puise même dans le « *Diary in Canada* » de Walt Whitman, dans lequel le grand poète consacre un passage au Québec et observe un pareil isolement, généralisé à l'ensemble de la population de la province :

Ce sont des gens simples, moyennement industriels, joyeux, au catholicisme dévot (il y a des églises partout), modérés, peu riches, indifférents aux changements de la modernité, lents, avec de grosses familles ; on n'y trouve personne qui soit progressif, tout un chacun vivant tourné vers lui-même et montrant peu d'intérêt pour le monde extérieur, la politique, la mode et les nouvelles d'ailleurs⁸ (2008 : 855).

Pour Beaulieu, le repli n'est pas le signe d'un véritable individualisme, dans la mesure où la conception de l'individu dans les sociétés libérales repose sur le principe que chacun est « propriétaire de sa personne et de ses capacités » (Macpherson, 2004 : 19). Par conséquent, toute

8. « [The people are] simple, middling industrious, merry, devout Catholic, a church everywhere (priests in their black gowns everywhere, often groups of handsome young fellows), life toned low, few luxuries, none of the modern improvements, no hurry, often big families of children, nobody "progressive," all apparently living and moving entirely among themselves, taking small interest in the outside world of politics, changes, news, fashions ; industrious, yet taking life very leisurely, with much dancing and music » (Whitman, 1994 : 31).

interaction instaure «un rapport d'échange entre propriétaires» (Macpherson, 2004 : 19). Or, pour Beaulieu, les «gens simples» décrits par Whitman sont les «sujets d'une impropriété radicale» et partagent une «non-appartenance commune» (Esposito, 2000 : 21).

En début de texte, j'ai rapproché la contre-culture de Beaulieu de celle que Gaétan Rochon qualifie de «nationale». On se rappelle que celle-ci renvoyait moins à la «nation» qu'à la question du minoritaire et du majoritaire. Ces notions sont importantes pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui les commentent et les complexifient notamment dans *Mille plateaux*. Pour ces derniers, ces deux termes relèvent d'une dialectique de la représentation. Le «majoritaire» ne désigne pas nécessairement la voix du plus grand nombre, mais plutôt celle qui impose le «consensus», la culture officielle, tandis que le «minoritaire» est le lot de tous ceux qui n'ont pas accès à la parole. Deleuze et Guattari écrivent en effet :

Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relative plus grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaires [...]. Majorité suppose un état de domination, non pas l'inverse (1980 : 356).

C'est également cette conception du minoritaire que l'on retrouve chez Beaulieu. Selon lui, la contre-culture n'a rien à voir avec l'avant-garde et, en cela, il se distingue de Patrick Straram. Pour le romancier, il s'agit d'un phénomène qui affecte le plus grand nombre. La majorité est tenue au silence, et c'est pourquoi Beaulieu tente de faire apparaître dans le champ du visible ceux qui restent

généralement dans l'anonymat, que ce soit avec *La vraie saga des Beauchemin* – « dans ce pays presque éteint qu'il appartenait à lui seul de faire revivre en l'habitant de son immense rêve » (2001 : 287) –, ou encore avec le *Manuel de la petite littérature du Québec*, dans lequel il se propose de « [t]racer le cheminement souterrain d'une foule de Québécois qui, dans la société de leur temps, ne pouvaient être que des laissés-pour-compte » (1974b : 17-18). On peut aussi rapprocher cette volonté de Beaulieu de la réflexion de Marcuse, qui écrit, à la toute fin de *L'homme unidimensionnel* – ouvrage important pour la contre-culture :

[...] il y a le substrat des parias et des « outsiders », les autres races, les autres couleurs, les classes exploitées et persécutées, les chômeurs, et ceux qu'on ne peut pas employer. Ils se situent à l'extérieur du processus démocratique ; leur vie exprime le besoin le plus immédiat et le plus réel de mettre fin aux conditions et aux institutions intolérables. Ainsi leur opposition est révolutionnaire même si leur conscience ne l'est pas (1968 : 280).

C'est cette idée que l'on retrouve chez Beaulieu : l'existence des Québécois est révolutionnaire et contre-culturelle, « par définition même⁹ », mais leur conscience ne l'est pas forcément (1973 : 365). Cette conception « populaire » de la contre-culture va à l'encontre de toutes les mouvances de ce phénomène culturel.

9. « [E]n posant comme postulat qu'le Québec, par définition même, pis global'ment, est contre-culturel. »

CONTRE-CULTURE ET LITTÉRATURE

À «l'univers machiniste» (1972: 49) qui, déclare-t-il, règne en maître, Beaulieu offre une contrepartie essentiellement culturelle. Seules la littérature et la création d'un imaginaire, d'une mythologie, lui semblent permettre d'échapper à ce «grand zoo climatisé» (1973: 364), «[c]ar le pays, avant d'être assumé politiquement, doit d'abord être inventé, et créé de toutes pièces au moyen d'œuvres solides, exigeantes et puissantes» (Beaulieu, 1984: 160). Le romancier ajoute de façon péremptoire: «LA RÉVOLUTION QUÉBÉCOISE SERA CULTURELLE OU NE SERA PAS¹⁰» (1974a: 16). L'écriture est à même de faire «éclater nos vieilles misères, nos vieilles peurs, nos vieilles impuissances», mais, pour cela, l'écrivain doit aller au bout de sa langue et de la fatigue culturelle dont parlait Hubert Aquin (1977). Dans la préface au volume *Entre la sainteté et le terrorisme*, Beaulieu écrit en ce sens: «il est illusoire de songer qu'il serait possible de sortir de la fatigue, sinon par une plus grande fatigue encore» (1984: 19).

Le personnage de Jos, dans *Don Quichotte de la démanche*, semble être l'héritier de la contre-culture américaine. En effet, l'objectif de la «secte des Porteurs d'Eau» est d'instaurer un «nouvel art de vivre global», «une révolution spirituelle», le Québec constituant la «matrice d'une nouvelle civilisation» (*DQ*, 194-195). Il est à noter que la contre-culture de Jos, son appel à un «quotidien renouvelé» (*DQ*, 290) et à une «alchimie nouvelle» (*DQ*, 291) se manifeste par le biais de la parole et de la voix: «Par mon chant, dit Jos lorsqu'il s'arrêta de jouer, je puis recréer

10. Les majuscules sont de Beaulieu.

notre monde » (*DQ*, 290). Comme son frère Steven¹¹, ce dernier s'oppose « aux héros de papier » d'Abel : « je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mes frères » (*DQ*, 290). Le projet de Jos, visant une « ré-cr[é]ation [du] monde », diffère beaucoup de celui du narrateur de *Don Quichotte de la démanche*. Ce dernier, enseveli dans son souterrain, creuse toujours plus profondément dans le sordide, dans le désastre, continuant, sans relâche, au plus fort de la fatigue, à noircir des pages. Jos, par l'entremise de la contre-culture américaine, propose une parole aérienne, spirituelle, métaphysique, en attente « d'un nouveau cosmos dont le Québec créera la configuration définitive » (*DQ*, 293). Abel, quant à lui, est déjà engagé de tout son être dans l'action, c'est-à-dire dans l'écriture, et incarne, en ce sens, la conception québécoise de la contre-culture proposée par Beaulieu. C'est peut-être pourquoi, face à la grande banderole blanche de la chambre du sud sur laquelle est imprimé en lettres rouges flamboyantes : « Pensez toujours à la révolution » (*DQ*, 97), Abel lance un vibrant : « Révolution mon os ! » Pour ce personnage, l'appel, le chant des sirènes de la révolution, sonne creux et ne constitue rien de moins qu'une éternelle remise à plus tard. La plongée dans l'imaginaire constitue la forme d'action primordiale, et Abel, comme Don Quichotte, y est entièrement engagé. Grand lecteur de Michel Foucault, Beaulieu ne pouvait ignorer la façon dont le philosophe décrivait le personnage principal de Cervantès. Il semble d'ailleurs s'en être inspiré pour Abel : « Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés ; il est lui-

11. À ce propos, lire Pierre Nepveu (1999 : 127-139).

même une écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses.» (Foucault, 2002 : 60) Pour Abel aussi, les lignes tracées sur le papier sont autant de routes à emprunter. Celui-ci se trouve déjà au cœur d'une lutte, arpentant les routes du « rapetissement » et les chemins de l'aliénation collective, armé de son stylo-feutre en guise de lance de chevalier.

Il n'est donc pas surprenant de constater à quel point Beaulieu insiste sur l'apparence physique du Quichotte. Ce dernier a l'apparence d'un clochard que l'on pourrait, en pensant au roman de Kerouac, qualifier de « céleste ». Malade (« petite vérole », *DQ*, 308), handicapé (« la main gauche coupée », *DQ*, 308), les vêtements en lambeaux, cet étrange homme aux « airs d'égarement » (*DQ*, 308), à la « curieuse barbiche de bouc » évoque, bien entendu, la bohème et, dans le prolongement de celle-ci, le hippie ou encore le « freak » de la contre-culture. Don Quichotte et Abel sont tous deux des voyants qui modèlent le réel au gré de leurs rêveries et, dans le cas du personnage de Beaulieu, de ses hallucinations éthyliques.

La contre-culture est solidement arrimée à la question du joual pour le romancier, ce qui est plutôt rare. Dans son ouvrage *La langue de papier*, Karim Larose mentionne que, parmi les écrivains de son corpus, « Beaulieu est le seul qui, après avoir défendu le français québécois évoluera dans le sens d'un « retour » au joual au moment même où le terme est dénoncé de tous les côtés » (Larose, 2004 : 281). Ce retour s'explique par le fait que le propos de Beaulieu ne porte pas tellement sur la langue en tant que norme – une éventuelle « langue chevaline » (1974 : 25) comme le lui reproche Fernand Dumont –, mais plutôt sur le joual en tant que langue littéraire. Aller au bout de la

fatigue dans l'écriture consiste à poursuivre une exploration linguistique. C'est pourquoi la tentative de se déprendre de la langue est concomitante à celle de se « déprendre du soi », pour reprendre le titre du livre qu'il consacre à Michel Foucault. Beaulieu écrit en effet : « j'le prends l'langage, j'le magane pis j'le beautifie, j'le r'vire à l'envers pis j'y défais toutes ses coutures » (1974a : 17). « Le joual, ajoute-t-il, c'est toute y compris le français ». Selon lui, chaque écrivain doit assumer sa filiation au joual – symbole de l'originalité, ainsi que du « rapetissement » de la collectivité québécoise –, mais pour tenter de mieux s'en départir afin que le « langage vrai commence » (1974b : 92).

C'est ainsi que Beaulieu ne situe pas la véritable contre-culture du côté de Jean Basile ou de Patrick Stram, mais bien de celui de Réjean Ducharme, de Marie-Claire Blais ou encore de Fernand Ouellette, qui est parvenu, grâce à un travail sur la langue, à formuler la « formidable possibilité d'avenir » (DQ, 329) de la littérature :

Moi je dis qu'en ce moment je préfère l'attitude d'un Fernand Ouellette (mais est-ce que personne ne lit dans ce bordel de pays?), son humilité, son sens de l'œuvre à faire et, surtout, sa lucidité exemplaire, son parti pris pour l'homme libre, pour l'homme nouveau que l'écrivain, s'il comprend son métier, doit rêver, doit annoncer, doit imposer non par la force de la politique (qui ne vient toujours qu'en second lieu), mais par la puissance des évocations qu'il sait en faire (1984 : 160).

Dans *Don Quichotte de la démanche*, Ferron, Miron, Ducharme et même, plus curieusement, Frank Scott, « dans la transparence du réel », font procession au-dessus du « Grand Morial » (DQ, 320). Ces derniers sont tous parvenus à une « immobilité sacrée » (DQ, 321). Ayant, d'une certaine

manière, échappé à leur «joual», ils sont parvenus à se déprendre d'eux-mêmes : «ils ne sont plus là, ils sont dans l'air, suspendus là depuis le grand commencement» (*DQ*, 321). Comparativement à la fuite vers l'avant de la contre-culture américaine ou à l'obsession pour «l'avenir [qui] est en arrière» de Kerouac, Beaulieu cherche à atteindre une parole littéraire parvenant à un temps «an-historique», à une contre-culture absolue, à un grand dépaysement non seulement du soi, mais aussi de la mémoire, de la langue et du territoire. Dès lors, le «langage vrai [pourrait] commencer» à «parler de la verte Irlande, de celle qui est en chacun de nous [...] qui est intraduisible et à laquelle nous donnons tous des noms différents» (*DQ*, 321). Toute la politique de l'écriture de Beaulieu passe par une parole inféodée, contre-culturelle, permettant au lecteur d'affronter, tels des moulins à vent, ses «vieilles peurs» et ses «vieilles impuissances».

BIBLIOGRAPHIE

- [ANONYME] (1960), « Albert Camus », *Liberté*, n° 7, p. 46.
- [ANONYME] (1975), « Présentation », *Rencontre internationale de la contre-culture*, p. 3.
- AQUIN, Hubert (1977), « La fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, p. 69-103.
- BASILE, Jean (1973), « Je suis un freak bien ordinaire », *Maclean*, vol. 13, n° 11, p. 19-20, 57-62, 64.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1972 [2004]), *Jack Kerouac, essai-poulet*, Montréal, Typo. (Coll. « Essai ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1973), « Le Québec, la langue pis sa contre-culture », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, p. 363-368.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974a), « Moman, popa, l'joual pis moué », *Maintenant*, n° 134, p. 15-17.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974b), *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, L'Aurore. (Coll. « Connaissance des pays québécois ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974c [2001]), *Don Quichotte de la Démanche*, Montréal, Typo.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau, grotesquerie*, Montréal, Éditions Trois-Pistoles.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- DUMONT, Fernand (1974), «Réticences d'un cheval ordinaire», *Maintenant*, n° 134, p. 24-25.
- ESPOSITO, Roberto (2000), *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Les essais du Collège international de philosophie».)
- FOUCAULT, Michel (2002), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard. (Coll. «Tel».)
- GAILLARD, Alice (2009), *Les Diggers. Révolution et contre-culture à San Francisco, 1966-1968*, Paris, L'Échappée.
- KEROUAC, Jack (1990), cité dans Pierre Anctil (dir.), *Un Homme grand. Jack Kerouac at the crossroads of many cultures*, Ottawa, Carleton University Press.
- LAROSE, Karim (2004), *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. «Espace littéraire».)
- MACPHERSON, C. B. (2004), *La théorie politique de l'individualisme possessif. De Hobbes à Locke*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio essai».)
- MARCUSE, Herbert (1968), *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. «Arguments».)
- PELLETIER, Jacques (1993), «Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée», *Tangence*, n° 41, p. 7-31.
- POUPART, Jean-Marie (1975), «Rien de québécois chez le romancier Jack Kerouac», *Le Devoir*, 8 février, p. 16.
- ROBILLARD, Yves (1973), *Québec underground 1962-1972*, tome 1, Montréal, Médiart.
- ROCHON, Gaétan (1979), *Politique et contre-culture*, Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH. (Coll. «Science politique».)

« Une plus grande fatigue encore »

RONDEAU, Frédéric (2010), « Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin ». Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.

ROSZAK, Theodore (1980), *Vers une contre-culture*, Paris, Stock. (Coll. « Plus ».)

ROY, Léopold (1976), « La contre-culture ou la culture révolutionnaire », *Chroniques*, n^{os} 18-19, p. 11-14.

WADDELL, Eric (1990), « Kerouac, le Québec, l'Amérique... et moi », *Un Homme grand. Jack Kerouac at the crossroads of many cultures*, Ottawa, Carleton University Press, p. 1-18.

WHITMAN, Walt (1994), *Diary in Canada*, Boston, Small, Maynard & Company.

BOIRE LE SANG DES MORTS
ET PORTER LE POIDS DE L'HISTOIRE :
MISE EN RÉCIT D'UNE IMPROBABLE TOTALITÉ
LITTÉRAIRE DANS *LA GRANDE TRIBU*

Sébastien Parent-Durand
Université du Québec à Montréal

La fondation d'une littérature « nationale » n'est possible que dans la réactualisation du mythe ou de l'événement mythique, qui restent tous deux introuvables ici, chez nous, raconte Victor-Lévy Beaulieu dans une entrevue réalisée en 1979, à la suite de la parution de *Monsieur Melville*. Il y affirme également qu'« au Québec, nous ne sommes pas encore dans l'histoire »; « on n'est pas sûr d'apporter quelque chose au monde, ni d'être au monde, ni de vouloir l'être. L'écrivain se débat dans cette sorte de non-lieu, dans cette condition a-historique » (Vaillancourt, 1979 : 11). Encore très récemment, Beaulieu répétait en entrevue que, sans pays, la littérature est inconséquente par rapport à l'avenir, et qu'un « écrivain est là pour inventer un avenir possible, il doit ouvrir toutes les portes de demain » (Guy, 2011). Cet enjeu politico-littéraire est

déterminant dans la démarche d'écriture de l'auteur. Il fait appel au couple conceptuel traditionnel de *res gestae* et d'*historia rerum gestarum*, c'est-à-dire au «devenir historique» et au «travail de l'historien», dont *La grande tribu*¹ se veut en quelque sorte le laboratoire et le lieu d'accomplissement.

Les chapitres qui portent sur les *libérateurs* forment huit essais biographiques superposés dont le fil conducteur n'est pas donné d'emblée. Inspiré par la méthode de Jules Michelet qui, tel un romancier, a su donner corps et voix aux grandes figures de l'histoire, Beaulieu choisit de présenter huit personnages du XIX^e siècle, en alternance avec un récit de fiction qui comprend l'invention d'une épopée québécoise (reprenant le parcours allant de la Bretagne à la grande traversée, à la rencontre des «sauvages» d'Amérique aboutissant au premier métissage, à la Nouvelle-France jusqu'à la Conquête anglaise) qu'il présente à travers le trou du crâne d'un interné. Beaulieu construit une structure narrative double, superposant les genres de l'essai biographique et de la fiction romanesque, produisant ainsi un roman de forme hétéroclite, qui appelle une analyse détaillée des enjeux liés au traitement de l'histoire. Dans *Moi, Pierre Leroy, prophète et martyr un peu fêlé du chaudron* (1982) se trouve une piste importante pour entamer cette lecture :

Comme l'écrivait Jean-Paul Sartre dans son *Idiot de la famille*, le romancier qui se colletaille avec l'histoire a tous les droits, particulièrement celui de prendre à son compte les mots des autres et d'en faire, non pas une

1. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *GT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Boire le sang des morts et porter le poids de l'histoire

représentation personnelle de l'histoire, mais de l'histoire tout court, ce qui, depuis la naissance du monde, n'arrête pas de se conter, autour de n'importe quel feu, dans la naïveté de ce qui n'est pas encore advenu parce que non encore imaginé (Beaulieu, 1982 : 17).

Suivant ce principe, auquel adhère Beaulieu, il faut effectivement reconnaître le travail d'écriture qui compose *La grande tribu* comme une proposition en soi. Son auteur suggère une façon nouvelle de raconter, fondée sur une apparente tension axiomatique entre la fiction et l'histoire. Cette complexité narrative sera ici abordée en regard de l'essai philosophique *Temps et récit* de Paul Ricœur, qui suggère justement deux catégories narratives principales, l'historiographie et le récit de fiction. Se basant sur une compréhension phénoménologique du temps, apparue chez Saint-Augustin comme une tension fondamentale entre passé, présent et avenir, Ricœur élabore, comme réponse à cette tension temporelle augustinienne, le principe, d'inspiration aristotélicienne, de *mise en intrigue*. Pour Paul Ricœur, « on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, en refigurant différemment les protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action » (2000 : 580). Dans *Temps et récit*, il affirme également que « la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel » (1983 : 108). Ce sont ces éléments d'« enracinement » qu'il faut chercher à retracer dans la « composition de l'intrigue » de *La grande tribu*. Il y a une logique qui détermine le choix des huit libérateurs, et le lecteur est invité à tenter d'en effectuer le décodage. Que

veut faire dire Beaulieu à l'histoire? Et de quelle manière veut-il faire entendre cette parole? La notion de *configuration narrative*², centrale chez Paul Ricœur, élargit la portée du regard que l'on souhaite poser sur les enjeux liés à l'histoire.

De nombreux éléments servent à établir l'unité narrative de *La grande tribu*. Par exemple, les mots «mer Océane», fréquemment employés dans la fiction, et que l'on retrouve aussi, comme égarés, dans les biographies d'O'Connell, de Papineau et de Shang-ti. Les québécismes ne sont pas strictement réservés aux chapitres des *lésionnaires*: «magané», «portraiture», «une job», «se faire griller la couenne», et même le slogan de la Société des alcools du Québec, «La modération a bien meilleur goût», se retrouvent dans les chapitres réservés aux *libérateurs*. Bien que le niveau de langage diffère grandement d'une partie à l'autre, ces petites insertions contribuent formellement à maintenir l'unité narrative de *La grande tribu*, qui, malgré sa forme double, doit être prise et comprise comme une seule histoire qui relève d'une même *configuration narrative*. La «mise en intrigue», basée sur la porosité entre l'historiographie et la fiction, est le résultat d'une liberté créative pleinement assumée par l'auteur, qui conserve sa posture dominante d'écrivain, tout en prétendant à la vérité de l'historien. La partie des *libérateurs* est le résultat d'une sélection d'informations biographiques, que Beaulieu puise, comme en fait foi la bibliographie, dans des manuels d'histoire ou dans l'œuvre même des sujets

2. Ricœur parle également de *refiguration narrative* (Ricœur, 1984 : 296), qu'il associe aux «références» du texte, et qu'il distingue de la *configuration narrative* en attribuant plutôt à cette dernière la fonction de donner «sens» au récit.

concernés. Les récits portant sur les huit *libérateurs* participent à l'élaboration d'un discours historique axé sur les thématiques du combat politique et militaire, de l'héritage génétique et culturel, de la rhétorique orale, du rapport aux femmes et à la sexualité. Dans une perspective de «totalité intelligible», ces thèmes traversent également le récit des *lésionnaires*, et s'inscrivent dans le prolongement d'un même récit historique.

HISTORIOGRAPHIE INTER-NATIONALE

Les quatre parties composées d'essais biographiques sont parsemées d'extraits de textes ou de discours des *libérateurs*, qui se font donc entendre dans leur propre voix jointe à celle du narrateur. D'entrée de jeu, il faut reconnaître le personnage de Michelet comme acteur-clé de cette prise de parole partagée. Sa pensée ouvre un horizon philosophique, projeté sur l'ensemble du roman, à partir duquel se développe une lecture orientée de l'histoire, alimentée par une véritable réflexion sur le rôle de l'historien :

L'histoire est la victoire progressive de la liberté. Ce progrès doit se faire non par destruction, mais par interprétation. L'interprétation suppose la *tradition* qu'on interprète, et la *liberté* qui interprète. Que d'autres choisissent entre elles ; moi, il me les faut toutes deux (*GT*, 598).

Le narrateur s'empare de cette liberté d'interprétation, que revendique Michelet, pour intervenir abondamment dans le récit en commentant des passages qu'il choisit ou en critiquant les *libérateurs*, qui sont présentés comme des héros participant à la «victoire progressive de la liberté».

Justement, le passage cité est suivi d'un commentaire explicatif : « La tradition, c'est comme on l'a vu, la connaissance et la reconnaissance du passé, et la liberté [...] c'est cette aventure que constitue le présent bien vécu, c'est-à-dire révolutionnaire » (*GT*, 598). Ce passage illustre bien la discussion qui s'établit entre le narrateur et les *libérateurs*. Certaines remarques relèvent plutôt du commentaire. À propos de la *Loi des suspects* qui a suivi la grande terreur de Robespierre, le narrateur écrit : « Comme quoi les États-Unis d'Amérique n'ont rien inventé après les événements du 11 septembre 2001, quand ils firent du *Patriot Act* la loi la plus antidémocratique de toute l'histoire américaine » (*GT*, 31). La méthode historiographique employée dans les chapitres des *libérateurs* est basée sur la posture centrale du narrateur dans le traitement des matériaux historiques.

Il faut également retenir la proposition de Michelet, reprise par le roman, d'adopter une vision élargie de l'histoire nationale, et qui se situe au cœur du projet fondateur de *La grande tribu* :

Ce ne sont pourtant pas les hommes qui produisent les hommes. Ils naissent par la puissance des idées. Le monde moderne est solidaire ; nos sympathies sont universelles : nous ne pouvons plus suivre uniquement notre histoire nationale, il n'y a plus que celle du monde (*GT*, 597).

Cette perspective « mondiale » s'avère primordiale pour la démonstration historique dans laquelle s'engage le roman. La sélection des *libérateurs*, provenant d'Irlande, du Venezuela, de France, du Québec, des États-Unis, de Chine, et s'étendant sur trois continents, l'Europe, l'Asie, l'Amérique (du Nord et du Sud), répond d'une certaine

façon à cette aspiration à faire éclater les frontières géopolitiques pour concevoir une histoire mondiale. Unie aux autres, chaque histoire nationale n'a de sens que parce qu'elle s'inscrit dans une globalité. Ainsi, dans les chapitres des *libérateurs*, se retrouvent des commentaires attribués au narrateur tels que : « Son grand rendez-vous avec l'histoire, l'Irlande vient de le manquer » (*GT*, 560) ; « La gloire de Bolivar est alors à son apogée. De partout dans le monde, on lui rend hommage » (*GT*, 570) ; « Le passage dans l'Empire du Fils du Soleil de Hong-Sieou-Tsuiian changera la face de la Chine, celle de l'Occident, et la terre en tremblera jusqu'en Amérique du Nord » (*GT*, 48) ; « [...] le *preacher* le plus célèbre de toute l'Amérique du Nord [...] qui perturbera pendant plus de cinquante ans la tranquillité de l'Église de Rome et fera de Charles Chiniquy le plus extravagant de ses rebelles » (*GT*, 41). Le concept de « mondialité » exige des nations qu'elles s'inscrivent dans une histoire qui dépasse leurs propres frontières. Michelet a pavé la voie à une conscience historique universelle, essentielle dans l'organisation narrative des huit récits biographiques des *libérateurs*.

Évidemment, le genre biographique n'autorise pas l'écriture de l'histoire nationale. L'« événement » historique doit occuper l'arrière-plan, au profit d'un regard centré sur l'« individualité » des personnages. Certains éléments en font foi, tel par exemple ce passage, tiré de la thèse de Michelet, qui vise à illustrer en quoi Plutarque a pu influencer la pratique et la vision de l'histoire du *libérateur* français : « Plutarque, toujours occupé à peindre des individus, parle rarement des peuples, et seulement en passant. [...] nous reconnaissons des hommes ; notre admiration diminue souvent, mais elle est mieux fondée et n'est

plus stérile ni décourageante» (*GT*, 189). Le narrateur ajoute : «Plutarque ne se contente pas d'aligner des faits et de les relier entre eux en faisant abstraction de sa propre nature. Il est au contraire au centre même de ce qu'il dit, biographe des grands hommes, mais tout autant biographe de lui-même, car il intervient dans le discours historique [...]» (*GT*, 190). Ce passage sur Plutarque vient en quelque sorte justifier la forme et le genre de l'essai biographique choisis pour les *libérateurs*. Comme le souligne Roland Barthes à propos de Michelet, l'historien «reprend aux morts leurs actes, leurs souffrances, leurs sacrifices, et leur donne une place dans la mémoire universelle de l'histoire.» (1988 : 66) Ces «actes», ces «souffrances» et ces «sacrifices», qui forment le cœur des récits portant sur les *libérateurs*, sont soumis aux impératifs de la configuration narrative parce qu'ils sont «repris», donc sélectionnés et traités de façon arbitraire. «Donner une place» aux morts dans la «mémoire universelle de l'histoire» implique un travail de persuasion, le déploiement d'une démonstration factuelle qui doit valider l'héroïsme des personnages choisis.

Les essais biographiques sont des «portraits humanisés» des *libérateurs* : on ne s'attarde pas uniquement à ce qu'il y a d'admirable chez eux, mais aussi à ce qu'il y a de faillible et de fragile. En posant cet acte de bonne foi, le narrateur mise sur la justesse et l'honnêteté intellectuelle pour présenter des héros plus réalistes qu'idéalisés, exactement à la manière de Michelet (héritée de Plutarque), qui «réduit les colosses de l'histoire à leur véritable proportion d'hommes» (*GT*, 189). Conséquemment, l'accent est mis sur la vie intime des *libérateurs* : leur jeunesse, les relations et les rêves qu'ils entretiennent, leurs croyances

religieuses et leur prise de position vis-à-vis de l'église ou même leurs échecs personnels³. Malgré le fait qu'ils occupent divers champs sociaux (politique, religieux et littéraire), les *libérateurs* sont réunis par un même *leitmotiv* (libération des peuples) et cadrés par une même période historique (le xix^e siècle). O'Connell, Bolivar, Papineau et Lincoln sont des acteurs de la scène politique ; Chiniquy et Shang-ti sont d'hérétiques fondateurs d'églises chrétiennes ; Michelet et Whitman restent avant tout des écrivains. Les enjeux sociaux qui conditionnent l'engagement des huit *libérateurs* sont mis de l'avant. Chacun des héros se situe par rapport aux idéologies foisonnantes et aux événements politiques majeurs de son époque : les révolutions américaine et française de 1774 et 1789, et la montée des empires britannique et napoléonien. Sommairement, ce sont là de vastes horizons historiques qui mènent à l'avènement géopolitique du xx^e siècle.

Les pages regroupant les *libérateurs* sont le résultat d'un minutieux travail de tressage. Le narrateur rassemble les descriptions des sociétés québécoise, irlandaise, chinoise, française, américaine et sud-américaine en comparant les enjeux similaires qu'elles renferment. Il intervient dans le récit pour établir des parallèles entre les personnages et leurs parcours. D'envergure nationale, la question de l'opposition entre villes et régions (toujours d'actualité par ailleurs) se dessine d'abord dans l'Irlande de Daniel O'Connell :

3. L'importance pour Beaulieu de présenter des *libérateurs* faillibles et « humanisés » relève en partie de sa volonté à imaginer des personnages *lésionnaires* qui puissent eux aussi, parallèlement, évoluer vers diverses formes d'émancipation malgré l'imperfection qui les caractérise.

C'est la première fois en Irlande que le clergé catholique participe activement à la cause de l'émancipation nationale. Il y a des églises dans toutes les villes et tous les villages et les curés sont de bons propagandistes. [...] on vit O'Connell parcourir toutes les villes d'Irlande (*GT*, 551).

Cette même question est ensuite transportée à travers le regard de Michelet sur la France : « Paris ne connaît plus rien de ses provinces et les provinces ne connaissent plus rien de Paris. » (*GT*, 601) Finalement, dans le Québec de Papineau, la critique vient cette fois du narrateur lui-même qui fait porter le blâme au tribun québécois en l'accusant d'avoir été trop « montréaliste », et qui compare ses choix politiques à ceux d'O'Connell :

Si le Parti patriote avait mieux suivi ce qui se passait en Irlande avec un Daniel O'Connell faisant plusieurs fois le tour du pays au nom de la Ligue catholique, il aurait compris que toute révolution est impossible si la majorité du peuple n'y participe pas. Et comme O'Connell, il se serait assuré d'avoir les fonds nécessaires afin de se donner les moyens de ses politiques (*GT*, 572).

À cette critique qui renvoie clairement au sous-titre du roman, *C'est la faute à Papineau*, s'ajoute plus loin un fait, presque anecdotique, qui vise à relier le destin politique des deux hommes. On apprend, toujours dans la biographie de Papineau, qu'O'Connell était favorable aux revendications des patriotes québécois, et qu'il a été l'un des six députés sur cent soixante-deux, à Londres, à voter contre l'union du Haut et du Bas-Canada (*GT*, 833). L'usage de la « critique » élargit la portée du regard posé sur l'ensemble des enjeux nationaux choisis dans le XIX^e siècle. Le

Boire le sang des morts et porter le poids de l'histoire

narrateur utilise cette méthode comparatiste pour créer des analogies entre les *libérateurs*, et ainsi produire une historiographie *inter-nationale*.

ENTRECROISEMENTS DES CHAMPS NARRATIFS : HISTOIRE ET FICTION

Selon Paul Ricœur, il faut reconnaître un droit égal aux récits historique et fictif, les inscrire dans un même ensemble narratif. Les deux disciplines sont au moins liées par l'objectif qu'elles partagent, c'est-à-dire « raconter » :

le remembrement du champ narratif n'est possible que dans la mesure où les opérations configurantes en usage dans l'un et l'autre domaines peuvent être mesurées au même étalon ; cet étalon commun a été, pour nous, la mise en intrigue [...]. En ce sens, nous n'avons fait que rendre à la littérature ce que l'histoire lui avait emprunté (1984 : 292).

La « vérité » de l'histoire, ou sa valeur « scientifique », se verrait recentrée selon une reconnaissance de son statut primordial de « discours », que Ricœur replace, avec toutes les nuances nécessaires, selon les mêmes impératifs (l'intelligence narrative) que le récit de fiction. Par conséquent, les pages consacrées aux *libérateurs* pourraient être abordées de deux façons – c'est-à-dire qu'elles peuvent être isolées et comprises comme un ensemble de biographies refermé sur lui-même –, mais elles doivent surtout, selon nous, être prises comme parties intégrantes d'un récit qui dépasse ses propres frontières textuelles, et qui se prolonge dans les autres parties du roman intitulées *Les lésionnaires*. Ricœur en vient à dire que peut se produire ce qu'il appelle la « fictionnalisation » de l'histoire, ou l'inverse,

l'«historicisation» de la fiction. Par exemple, l'«histoire» des *libérateurs* serait «fictionnalisée», parce qu'elle relève d'une *configuration*, et qu'elle est *racontée* dans une perspective précise. En effet, les chapitres des *libérateurs* sont non seulement «fictionnalisés» parce qu'ils relèvent d'un travail de mise en récit, mais ils sont également «fictionnalisés» parce que *configurés* pour servir la fiction prise en charge par les chapitres des *lésionnaires* :

Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre (Ricœur, 1985 : 330).

La «structure fondamentale» de *La grande tribu*, au-delà de la segmentation alternée histoire-fiction, repose sur la volonté première de produire un récit unifié et totalisant. Le narrateur se sert de ces ambiguïtés d'«intentionnalité», dont parle Ricœur, pour produire un tissu textuel qui devient cohérent parce que toutes ses parties se rattachent les unes aux autres. Il donne sens au discours historique des *libérateurs* (déjà autonome en soi, comme nous l'avons vu) en l'entrecroisant avec celui des personnages fictifs, les *lésionnaires* (comprenant essentiellement le personnage principal, Habaquq Cauchon, son camarade d'asile, l'original épormyable, et le leader du parti des Lésions, Bowling Jack.) L'information sur l'Histoire du Québec trouve sa complémentarité à travers les biographies de Papineau et de Chiniquy⁴; et le récit des

4. Beaulieu cherche à inscrire le Québec dans l'Histoire en soulignant certains détails, telle la visite de Walt Whitman au Bas-Canada

lésionnaires contribue aux épisodes importants de cette histoire officielle. Le court passage suivant, choisi parmi d'autres, illustre la façon dont ces « matériaux » historiques sont insérés dans la fiction : « Et puis, il y a le scorbut qui fait des ravages. On l'appelle la peste noire des colombs d'Amérique, une maladie qui commence par un rhume de cerveau, descend dans les jambes qui enflent et deviennent noire comme charbon [...] » (GT, 244). Dans le chapitre 5 de la sixième partie du roman, Habaquq raconte les débuts de la colonisation de l'Amérique, d'où le clin d'œil à Christophe Colomb. Parce qu'ils s'inscrivent dans la continuité d'une même histoire, il devient donc possible, voire impératif, de penser le rapport des personnages fictifs à celui des héros historiques dans une dynamique selon laquelle ils sont successeurs-héritiers.

Dans l'ordre d'apparition, les trois premiers *libérateurs*, O'Connell, Bolivar et Papineau, appartiennent à la catégorie « politique », à laquelle s'ajoute Abraham Lincoln⁵. Un parallèle évident s'établit, vers la fin du roman, entre ces quatre *libérateurs* et le « Parti des Lésions », qui, sous la direction du personnage Bowling Jack⁶, finit par prendre

que ce dernier décrit dans un poème, ou le vote de Daniel O'Connell à Londres en faveur des patriotes québécois.

5. Dans la logique « radicale » que défend *La grande tribu*, il faut noter que les pacifistes que sont Papineau et O'Connell perdent leur bataille, alors que les deux autres, Bolivar et Lincoln, choisissent les armes et gagnent la leur.

6. Dans le roman *Je m'ennuie de Michèle Viroly* (2005), Bowling Jack est un joueur de quilles qu'un accident de voiture a rendu handicapé (il a perdu ses bras et ses jambes) et épileptique, et qui s'approprie ce vers de Gaston Miron : « De défaite en défaite jusqu'à la victoire finale ». Dans *La grande tribu*, il est le chef révolutionnaire du Parti des Lésions, auquel se joint Habaquq Cauchon lorsqu'il s'évade d'asile pour rejoindre son camarade, l'original épormyable.

d'assaut l'Assemblée nationale du Québec pour exiger une déclaration unilatérale d'indépendance. Le dernier discours que prononce le chef des *lésionnaires* vient en quelque sorte chapeauter le récit des *libérateurs* : « On appelle terroristes les patriotes et les rebelles qui manquent leur coup, dit Bowling Jack. Ceux qui triomphent, ce sont des libérateurs et ils ont tous leur place dans le grand cancer des nations » (GT, 819). Ce commentaire arrive justement vers la fin du roman, où le narrateur raconte la fin de la vie des *libérateurs* manqués que sont O'Connell et Papineau, en opposition aux *libérateurs* triomphants que sont Bolivar et Lincoln. Ce discours, que livre Bowling Jack aux députés de la chambre de l'Assemblée Nationale, soulève la question politique de la reconnaissance internationale. Avoir une « place dans le grand cancer des nations » serait l'équivalent politique d'avoir une place dans l'« histoire du monde ». L'« indépendance » politique, qui constitue le principal projet du parti des Lésions, et qui est au cœur des préoccupations des quatre *libérateurs* politiciens (anticolonialistes), répondrait justement de ce manque de reconnaissance internationale, historiquement lié aux échecs de Papineau. Le sous-titre du roman, *C'est la faute à Papineau*, renvoie à cette ritournelle obsédante que chante à répétition Habaquq Cauchon, et qui deviendra à la toute fin : « Ce n'est plus la faute à Papineau » (GT, 859). Les *lésionnaires*, en exigeant une déclaration unilatérale d'indépendance, viennent réparer ce tort politico-historique.

La biographie de Papineau renferme un long passage dans lequel est intégré, en une dizaine de pages, un abrégé biographique de deux de ses modèles, Sénèque et Cicéron. Le narrateur présente des extraits de ces grands

traités de rhétorique et explique comment « Papineau s'est ainsi préparé au séminaire de Québec à devenir le Père de la Nation [...] » (*GT*, 183). En effet, l'art de la parole et de la rhétorique sont présentés comme des pouvoirs de « libération », que pratiquent les excellents orateurs O'Connell, Papineau, Michelet, Chiniquy et Lincoln. O'Connell est surnommé l'*Agitateur*, et Papineau le *Verbe*. Michelet attire des foules dans ses cours au Collège de France : « Jusqu'à cinq cents personnes se déplacent tous les jours pour l'entendre » (*GT*, 591). Chiniquy est un puissant orateur : « Je restai deux ans dans ces pays et je fis 610 discours contre Rome » (*GT*, 612). Lincoln fait des discours politiques colorés et polémiques, et use d'une « grande violence d'expression » (*GT*, 198). Ce « pouvoir » de la parole dont il est question chez les *libérateurs* est transporté jusque dans la fiction, où sa portée et son sens sont réactualisés à travers les personnages *lésionnaires* Bowling Jack, l'original épormyable et Habaquq Cauchon.

La figure de Louis-Joseph Papineau occupe une place prédominante dans les deux parties du roman⁷. Les trente-sept chapitres qui composent chacune des parties des *lésionnaires* et les apparitions éparées de ce même nombre à travers le récit, font directement référence aux Patriotes de 1837, dont ils se réclament en tant que rebelles. Bien que le chef du parti Patriote se soit retiré avant les premières insurrections, il a néanmoins mené ce mouvement politique à travers le combat parlementaire qui s'est soldé

7. À la toute fin du livre sur Joyce (2007 : 1039), Abel Beauchemin annonce qu'il s'occupera bientôt de Papineau. En effet, le patriote québécois a remplacé le métis Louis Riel, qui devait, à l'origine du projet de la grande tribu, jouer le rôle central de héros historique.

par les Rébellions de 1837-1838. En ce sens, Papineau est un membre important du parti patriote, d'autant plus que malgré sa position antimilitariste, le narrateur rappelle qu'il s'est fait porteur d'idées révolutionnaires telles que le nationalisme économique. D'autre part, l'expression connue : «ça ne prend pas la tête à Papineau» est reprise par Habaquq Cauchon pour développer l'élément central du caractère national des Québécois, la «tête de cochon» (ou la «tête dure») : «Quand on n'est pas la tête à Papineau, on ne représente pas beaucoup de danger pour la société, on est pour ainsi dire irréel, on se meut dans la poussière sans la soulever» (*GT*, 69) ou encore : «je veux fuir, m'effuir, m'enfuir de ce château, ce manoir, cet asile ou cette maison que je suis détenu dedans tout simplement parce que j'ai gardé la tête de cochon de mes ancêtres bretonneux» (*GT*, 142). Habaquq Cauchon affirme clairement son appartenance bretonne, qui renvoie à l'histoire des ancêtres de Louis-Joseph Papineau, qui avaient tous la «tête dure», comme il est raconté dans la première partie des *libérateurs*. Cette «tête de cochon» vient appuyer le désir de rébellion qui traverse le roman, en opposition à l'à-plat-ventrisme, condamné sans équivoque. Qui plus est, les rhétoriciens romains qu'avait pour modèles Papineau inspirent aussi Habaquq Cauchon, qui voudrait «rester stoïque comme Cicéron et Sénèque s'y enliraient quand on voulait les forcer à chier, à bander, à se crosser [...]» (*GT*, 474). Le sens est produit grâce à la transmission des mêmes savoirs, organisés en héritages historiques, qui influencent les deux personnages issus d'époques différentes, soit Louis-Joseph Papineau et Habaquq Cauchon. Ce dernier ajoute : «Papineau m'a donné le goût du participe présent, du futur intérieur, du moins-que-parfait»

(*GT*, 474). Ce savoir transmis s'accumule donc d'une génération à l'autre et doit être réactualisé au présent à travers la « mise en récit ».

La position de Whitman, comme huitième et dernier *libérateur*, marque le passage de l'histoire à la fiction, de l'historiographie à la littérature, du monde de la vérité à celui de l'invention, de la réalité à l'imagination, de la langue didactique aux jeux de mots. Les *libérateurs* sont tous, comme il a été vu, d'excellents orateurs, que ce soit pour défendre une politique, motiver des militaires, prêcher la bonne parole ou enseigner l'histoire. Michelet d'ailleurs enrichit beaucoup cette réflexion lorsqu'il écrit : « On peut montrer le génie d'un peuple dans son vocabulaire » (*GT*, 190), pour dire combien la langue et le peuple forment la matière même de l'histoire nationale. Ce commentaire situe le rôle des écrivains dans l'histoire (Whitman, Gauvreau ou Beaulieu lui-même) et des projets qu'ils entretiennent. Du poète américain, le narrateur dira : « Le génie de Whitman, c'est ce nouveau rythme qu'il donne à la phrase américaine » (*GT*, 646). Il présente d'ailleurs quelques-uns de ses vers qui rendent hommage à la nature québécoise, que Whitman avait trouvée remarquable lors d'une visite longuement commentée dans la conclusion. Le narrateur montre que la spécificité de la langue américaine⁸, qui reste la matière principale du grand projet littéraire de Whitman (son « Invention »), équivaut pour l'Angleterre à la spécificité de la langue québécoise pour la France. Le parallèle établit une distinction entre l'Amérique colonisée et ses différents pays

8. Whitman fréquente Daniel Webster, l'auteur du premier dictionnaire de langue populaire américaine (*GT*, 214).

colonisateurs. Lors de son passage en Irlande (se rappelant Vico), Michelet affirme ceci : « triste dégradation que celle d'un peuple qui perd sa langue, qui a changé de langue sans changer de génie » (*GT*, 382). La spécificité nord-américaine du Québec français se trouve mise en jeu à travers le modèle de réussite littéraire qu'incarne Whitman en Amérique du Nord. En effet, si Whitman, petit-fils d'un vainqueur de la guerre d'indépendance des États-Unis, pays libéré du colonialisme britannique, figure comme modèle de réussite littéraire parmi les héros nationaux qui sont passés à l'histoire, Claude Gauvreau, lui, second poète du roman, héritier d'un pays dont le père de la Nation a échoué, est voué à un rôle en marge de l'histoire officielle parce qu'encore tendu vers un « devenir historique ». Toutefois, comme l'a déjà démontré Sophie Dubois (2011), Beaulieu reprend le mythe Gauvreau pour en faire une figure signifiante de la révolution, révolution qui, si elle devait à l'origine se jouer principalement sur le terrain du langage, se voit réinvestie sur le terrain politique.

HYSTÉRIE-HISTORIQUE, INTERNEMENT ET POLITIQUE

Le rapport de Michelet à l'histoire prend la forme d'une réappropriation de la parole des morts. Le narrateur grossit et transfère ce qui prend l'allure d'une obsession pour le passé vers son personnage principal, interné parce qu'il a un trou dans le crâne qui l'empêche de se souvenir. Ce déséquilibre mental se situe au cœur du développement des chapitres des *lésionnaires*. En ce sens, le rapport au passé qui est présenté dans le roman est comparable à ce que dit Roland Barthes de la « maladie » de l'historien :

Boire le sang des morts et porter le poids de l'histoire

Michelet se couvre des maux historiques les plus terribles, il les prend sur lui, il meurt d'histoire comme on meurt – ou plutôt comme on ne meurt pas –, d'amour. *J'ai trop bu le sang des morts*, cela signifie qu'à chaque migraine Michelet renouvelle en lui la mort du peuple-dieu, de l'histoire-dieu (1988 : 13-14).

Cette description de l'expérience historique que vit Michelet rappelle celle d'Habaquq Cauchon à l'asile. C'est à la tête que sont atteints le *libérateur* historien et le *lésionnaire* interné. Ils ont tous deux des symptômes physiques causés par des morts qui les obsèdent, et qui appellent la commémoration. Se dégage du tempérament de Michelet une sensibilité que le narrateur se réapproprie dans la manière intime qu'a l'historien de vivre ses rapports avec les ancêtres :

Faire l'histoire, c'est m'expliquer à moi, homme moderne, ma propre naissance, me raconter mes longues épreuves pendant les cinq derniers siècles, reconnaître ce pénible et ténébreux passage par où, après tant de fatigues, je suis parvenu au jour de la civilisation, de la liberté. Les traces du vieux temps, elles sont nos âmes, confuses, indistinctes, souvent importunes. Nous nous trouvons savoir ce que nous n'avons pas appris, nous avons mémoire de ce que nous n'avons pas vu ; nous ressentons le sourd prolongement des émotions de ceux que nous ne connûmes pas (*GT*, 589).

C'est sous forme de conscience historique que doit être vécue la relation avec les ancêtres. Ce rapport « maladif » au passé, causé par les ancêtres qui habitent l'âme de l'historien, constitue dans *La grande tribu* un point central de la jonction entre l'histoire et la fiction. Habaquq

Cauchon apparaît en effet comme l'héritier principal du groupe de *libérateurs*, personnifiant lui-même une « trace du vieux temps » à réconcilier avec le présent.

Le couple conceptuel de l'« hystérie-historique », motivale propre à *La grande tribu* pour désigner la folie d'Habaquq Cauchon, prend ancrage à divers niveaux du récit. Dans la biographie de l'historien-libérateur Michelet, alors que ce dernier s'inquiète pour la santé de sa femme, on rapporte cette observation, pourtant vieille de plus d'un siècle : « Le diagnostic retenu par Michelet est toujours celui d'une maladie de la matrice, une forme d'hystérie : C'est la grande maladie du siècle, immense, obscure, mystérieuse » (*GT*, 841). Toujours dans une perspective historique, Nicole Edelman, qui est mentionnée dans la bibliographie des *Lésionnaires*, rappelle que cette maladie redéfinie au début du XIX^e siècle, d'abord attribuée aux femmes exclusivement, était caractérisée par la passion et la transgression, avant de mentionner qu'elle est aujourd'hui disparue des manuels de référence psychiatrique. Elle décrit la fonction sociale de l'hystérique :

L'hystérique, figure toujours dissonante, toujours dérangeante, reflète les peurs, les fantasmes et les exigences sociales et morales des hommes d'une époque, qui la modèlent en retour. Par-delà, elle pose des questions essentielles sur ce que nous sommes et sur nos désirs (2003 : 14).

Dans *Les métamorphoses de l'hystérique*, la maladie est représentée comme un véritable phénomène familial et social : « Et ce n'est pas tant la profession qui est à l'origine de la maladie que *l'hérédité, la misère, l'alcoolisme, l'inconduite* qui forment un excellent terrain pour que le

germe hystérique [puisse] fructifier» (Edelman, 2003 : 157). Plus loin, le concept d'hystérie de culture, emprunté au neurologue français Hippolyte Bernheim, vient valider d'une certaine façon la lecture que propose Beaulieu de la société québécoise qui, à défaut d'arriver à «devenir historique», tend plutôt vers l'hystérie :

Si l'être humain est manipulable individuellement, il l'est aussi collectivement. Bernheim s'interroge : «Les aberrations instinctives suggérées peuvent être collectives. L'anarchisme, le boulangisme, l'antisémitisme, tous les fanatismes religieux, sociaux, politiques, nationaux, antireligieux, toutes les passions populaires soulevées par la presse, les affiches, les réunions, toutes les idées violentes jetées en pâture au peuple qui se laisse fanatiser et passe des idées à l'acte, ne sont-ce pas des folies instinctives suggérées?» (Edelman, 2003 : 312)

Se retrouve, à travers le discours des *lésionnaires*, un «fanatisme» idéologique né d'un véritable héritage historique, tragique mais incontournable : la philosophie politique des lumières qui, en effet, inspire les «républicains» que sont Papineau, Michelet et Bolivar. Ainsi retrouve-t-on Habaquq prononçant les vers suivants : «Je suis tombé par terre / C'est la faute à Voltaire, Je suis tombé dans le ruisseau / C'est la faute à Rousseau / Je suis tombé sous le tirant d'eau / C'est la faute, faute, faute / C'est la faute à Papineau» (*GT*, 230). Le discours final que prononce Bowling Jack, lors de la prise d'assaut de l'Assemblée nationale par la branche armée du parti des Lésions, se veut révélateur également du rapport qu'entretiennent les sujets «hystériques» avec l'histoire : «Ce que nous exigeons, c'est la fin de l'hystérie. Ce que nous exigeons, c'est

que le Kebek devienne enfin et pour toujours historique » (*GT*, 818). Est aussi présenté dans le livre d'Edelman un extrait d'*Une femme* de Guy de Maupassant, dans lequel il est dit, à propos de l'hystérie :

Tous les grands hommes le furent, Napoléon 1^{er} l'était (pas l'autre), Marat, Robespierre, Danton l'étaient. [...] Messieurs les médecins nous apprennent aussi que le talent est une espèce d'hystérie et qu'il provient d'une lésion cérébrale. Le génie, par conséquent, doit provenir de deux lésions voisines, c'est de l'hystérie double (2003 : 226).

De là peut-être le terme des *lésionnaires* et leur parti les *Lésions*. Néanmoins, la suite du discours final de Bowling Jack, comme il a été vu plus haut, se faisant accuser de terrorisme, fait écho à cette lecture historique de Maupassant à propos de l'hystérie : « On appelle terroristes les patriotes et les rebelles qui manquent leur coup. Ceux qui triomphent, ce sont des libérateurs et ils ont tous leur place dans le grand cancer des nations » (*GT*, 819). Selon cette perspective, l'hystérie déborde le cadre de la « maladie », et se rattache plutôt à l'excès, au talent, à la mesure, voire au « génie ». L'hystérie est alors inscrite dans la société comme l'expérience singulière des individus qui se révoltent contre cette société.

Le rapport de force entre Habaquq Cauchon et le docteur Avincenne sous-tend une dualité politique et symbolique essentielle dans les chapitres portant sur les *lésionnaires*. Plus exactement, la position qu'occupent et que défendent les grands chiens-bicyclettes et le psychiatre est celle du discours néolibéral avec l'idéal de « paix sociale » qu'il renferme, dans le cas particulier du Québec comme

dans le contexte international de mondialisation. Au début du roman, le docteur Avincenne invite carrément Habaquq à cesser de réfléchir : « Tant que je ne reviendrai pas, occupe-toi à ne pas penser. [...] Mange bien, digère bien, dors bien » (*GT*, 67). Ce à quoi l'interné répond : « J'ai la grosse tête à Papineau et ça fait plusieurs générations déjà qu'on n'en a pas vu de semblables » (*GT*, 68). Tôt dans *La grande tribu*, Habaquq explique que son médecin vise à gagner du prestige, dont un prix Nobel, en faisant des recherches sur son cas bien unique : « Je suis devenu le chaînon qui lui manquait pour ses recherches : un titenfant amputé des deux jambes et qui survit malgré le trou qu'il a dans le crâne, ça a été pour lui un coup de chance inespéré » (*GT*, 82). L'opportunisme dont il taxe son médecin justifie sa position réfractaire : « Je n'ai plus guère de mémoire, et c'est important que je m'en refasse une si je veux grandir en rébellion, insurrection, coup d'éclat et révolution » (*GT*, 83). Bien qu'il préfigure la valorisation de l'oubli, ou à tout le moins une dévalorisation de la mémoire historique dont se fait porteur Habaquq, le psychiatre reconnaît tout de même, dans un intertexte qui renvoie à James Joyce, que « l'histoire est un cauchemar dont tout un chacun rêve de se réveiller » (*GT*, 86). Le chapitre dix-neuf de la deuxième partie du roman est une longue tirade, faite par Habaquq, dans laquelle on retrouve une sévère critique de la mondialisation, du capitalisme et de l'industrie pharmaceutique : « Il veut voir comment je réagis aux remèdes qu'il invente pour moi. Les grandes compagnies pharmaceutiques le commanditent et commanditent les universités où il enseigne la répression » (*GT*, 108). Le cadre précis de l'institution psychiatrique à laquelle il s'attaque s'inscrit dans un ensemble politique beaucoup plus

large, qui prend davantage de sens dans une logique de « libérations » sociales, comme en fait foi cet autre passage :

C'est la faute au docteur Avincenne, aux remèdes qui ne sont pas encore approuvés par le gouvernement, et dont il me remplit le trou que j'ai dans le crâne aussitôt que je veux fuir, m'éfuir, m'enfuir de ce château, ce manoir, cet asile ou cette maison que je suis détenu dedans tout simplement parce que j'ai gardé la tête de cochon de mes ancêtres bretonneux et qu'au docteur Avincenne ça lui fait de mauvais plis partout sur le corps (*GT*, 142).

Les références à l'actualité politique québécoise sont nombreuses, notamment celle-ci, qui reprend de récents slogans électoraux du Parti libéral du Québec et du Parti québécois⁹ : « que la nuit a été bonne, sans histoire et sans hystérie. [...] je pourrais m'écrier : *Je suis prêt. Nous sommes prêts. Reconstruisons le Kebek!* » (*GT*, 505) Plus loin, on retrouve un écho au slogan libéral dans la bouche même du docteur Avincenne, qui, après avoir expliqué à Habaquq que sa vieille mémoire n'existerait plus au réveil de son opération, lui dit : « Tu seras bientôt vraiment prêt, comme nous tous » (*GT*, 540). Il le force ensuite, dans un échange rusé, à affirmer qu'il est devenu un bon « soldat du Christ qui aide et aime le gouvernement » (*GT*, 544). Le dernier chapitre de la deuxième partie du roman s'ouvre sur une référence aux manifestes *Pour un Québec lucide* et *Pour un Québec solidaire*, qui ont en quelque sorte marqué le clivage gauche-droite du Québec en 2007 : « Je n'ose pas regarder, si peureux de nature je suis, si peu

9. PLQ (Je suis prêt, nous sommes prêts) : campagne de 2003. PQ (Reconstruisons le Québec) : campagne de 2007.

commisératif, si peu solidaire, si peu glucide! Je laisse faire, je laisse défaire, je m'en lave les mains, je m'en glace le trou que j'ai dans le crâne» (*GT*, 150). Sachant que *La grande tribu* a été entamée à la suite de l'échec référendaire de 1980, il n'est pas étonnant de retrouver également, en plus de cette critique de l'apathie politique, des critiques de René Lévesque et des références à l'évolution de la situation nationale qui s'ensuivit, telles que ces vers situés dans le premier chapitre de la dernière partie des *lésionnaires*: «Si le Québécois péquiste / Est devenu adéquiste, / Si le fédéralisme asymétrique / A changé la politique / Du gai Lhuron jusqu'au crapaud / C'est la faute à Papineau» (*GT*, 661).

Si l'opposition entre Habaquq Cauchon et le docteur Avincenne s'inscrit dans le cadre précis d'une critique de l'institution psychiatrique, elle s'explique néanmoins grâce à une logique socio-historique que Beaulieu valide à travers les lectures qu'il a faites lui-même avant de se mettre à l'écriture de *La grande tribu*. Déjà dans *Se dépandre de soi-même*, l'auteur résume :

Ce que Michelet appelait le peuple, Foucault le nomme corps social ; tandis qu'au *xix^e* siècle, Michelet réclamait la libération du peuple au moyen d'une éducation délivrée du monde des croyances et des superstitions dans lequel on le tenait enchaîné, Foucault nous raconte comment, au *xx^e* siècle, on s'est servi de l'éducation pour façonner un corps social si bien quadrillé par le pouvoir politique qu'il ne peut plus échapper à sa condition qui fait de lui un aliéné si impuissant qu'il ne peut plus se libérer de la cage dans laquelle on l'a enfermé (2008b : 13).

Le parallèle entre Michelet et Foucault devient d'autant plus déterminant, par la présence du premier parmi le lot des libérateurs, mais aussi parce que le pont entre les deux permet d'établir une connexion temporelle entre passé et présent, ou si l'on veut, entre les *xix^e* et *xx^e* siècles. Le regard que pose Michel Foucault¹⁰ sur l'histoire de la psychiatrie est présenté dans ce passage du recueil *Les anormaux* : « C'est de la même façon qu'en France, après 1871 et jusqu'à la fin du siècle, la psychiatrie va être utilisée sur ce modèle du principe de la discrimination politique » (1999 : 143). La folie agit véritablement à titre d'ancrage historique pour Victor-Lévy Beaulieu. Il s'agit d'un travail de réflexion qui prend forme depuis maintenant plus de quarante ans d'écriture acharnée, et qui a germé à travers toutes ses années de lectures passionnées, qui apparaissent en bibliographie de *La grande tribu* comme des pistes sur le parcours ayant mené à cet ouvrage. Déjà, en 1974, il se tourne vers les monographies de paroisse, supposant qu'il y trouvera matière à invention. Il rend compte de cette expérience de recherche dans

10. À ce sujet, les trois ouvrages de Thomas Szasz, également présents en bibliographie de *La grande tribu*, s'inscrivent dans une même perspective critique de l'institution psychiatrique vue comme un instrument de pouvoir et de contrôle. Toujours dans *Se déprendre de soi-même* (2008b : 10), Beaulieu explique comment les deux auteurs ont influencé son écriture : « Après ce premier roman, je n'ai pas cessé de m'intéresser à la folie. Quand j'entrepris l'écriture de *La grande tribu*, j'avais une trentaine d'année ; et parce que je croyais que le Québec était une société hystérique plutôt qu'historique, je lus Thomas Szasz, puis Michel Foucault. J'y trouvai tellement de substantifique moelle que je m'égarai dans le roman que j'écrivais : trop d'informations que je n'arrivais pas à trier m'empêchaient d'atteindre à cette unité qui aurait donné la forme définitive à mon roman. »

l'ouvrage qu'il intitule *Manuel de la petite littérature du Québec* :

Cette littérature souterraine, pleine de fous, de névrosés, d'infirmités, d'ivrognes, de mystiques, de martyrs et de malades, avait, devait avoir un sens. Infiniment misérabiliste, que disait donc cette littérature? Et que signifiaient tous ces gens mal pris qui, dans leur vie, étaient partis du mauvais pied? N'y avait-il pas dans tout ça une imagerie qui, dans un temps de notre histoire, nous avait été fondamentale? Et plus qu'une imagerie, cela ne nous révélait-il pas un inconscient collectif qui cherchait maladroitement à se manifester, à s'exprimer et, finalement, à se libérer? (1974 : 17-18)

C'est à partir de la figure du fou que Beaulieu choisit d'inventer ce héros anti-héros qu'est Habaquq et que sont tous finalement, à leur manière, les *lésionnaires*. En ce sens, Beaulieu rejoint Foucault lorsque celui-ci lance : « Nous autres modernes, nous commençons à nous rendre compte que, sous la folie, sous la névrose, sous le crime, sous les inadaptations sociales, court une sorte d'expérience commune de l'angoisse » (1972 : 122). Qui plus est, cet ouvrage de Michel Foucault raconte un épisode important de l'Histoire de France : « C'est en 1717, avec la fondation de la Compagnie d'Occident, que l'exploitation de l'Amérique s'intègre tout à fait à l'économie française. On a recours à la population internée : commencent alors les fameux départs de Rouen et de La Rochelle » (1972 : 422). Le parallèle est assez évident à tracer entre ce récit, tiré de « l'histoire officielle », et l'aventure des ancêtres d'Habaquq Cauchon, lui-même interné près de trois cents ans plus tard, qu'il raconte depuis leur départ de Dieppe en France vers la colonie de la Nouvelle-France : « Sur le Sancta

Mariasse, s'entasseront les gens du *Tartuffe*, les possédées de Loudun, la vile populace et les chiens bicyclettes chargés de les surveiller» (*GT*, 248). Ces références, empruntées à l'histoire officielle, apparaissent comme des pointes de lucidité dans le discours du narrateur et forcent le lecteur de *La grande tribu* à remettre en doute l'ignorance, la naïveté, voire la folie de ce dernier.

Par ailleurs, on retrouve, toujours dans l'*Histoire de la folie à l'âge classique* de Foucault, une explication fort éclairante de cette obsession historique : «La déraison serait la grande mémoire des peuples, leur plus grande fidélité au passé ; en elle, l'histoire leur serait indéfiniment contemporaine» (1972 : 120). Le «symptôme» d'Habaquq prend en effet la forme d'une mémoire qui se veut «agissante», actualisée quotidiennement dans un temps présent. C'est ce qui pousse le personnage à réagir de la sorte lorsqu'arrive la mort de ses «ancêtres» : «Je pleure tant que le trou que j'ai dans le crâne s'est presque tout vidé de son eau [...]. C'est presque de ma moman dont il s'agit, presque de mon popa, presque de mon frère» (*GT*, 323). La folie devient donc le catalyseur de tout un processus de «fictionnalisation» pour Beaulieu, qui puise librement dans plusieurs sphères de la société des thèmes qui l'intéressent grâce à ce personnage qu'il flanque d'un caractère maladif, mais non moins éclairé. La conception défendue par Foucault, selon laquelle la folie serait le «foyer imaginaire et réel à la fois des questions que se pose l'homme sur lui-même» (1972 : 190), permet à Beaulieu d'inclure dans la voix de son personnage interné des questions philosophiques, politiques et sociales, telles que nous les avons vues jusqu'ici. Foucault en vient à dire que «Tel est le pouvoir de la folie : énoncer ce secret insensé de l'homme que le

point ultime de sa chute, c'est son premier matin, que son soir s'achève sur sa plus jeune lumière, qu'en lui la fin est recommencement » (1972 : 536-537). En effet, la conclusion de *La grande tribu* renvoie directement à la question de la naissance, qu'Habaquq pose ainsi : « s'il fallait que les jumeaux viennent au monde parfaitement normaux, que pourrait bien être la suite du monde sur la courbure de l'espace-temps entre les supercordes de l'Univers? » (*GT*, 860) Et les possibilités qu'il entrevoit : « Un effroyant recommencement ou une assomption digne des hauts bois de l'original épormyable, de la longue chevelure de la grande actrice rousse et de la rebelle tête à Papineau? » (*GT*, 860) Cet excipit rappelle l'origine même du projet, l'impossible actualisation dans laquelle il est né, et dans laquelle il court finalement dans les rets de la fiction, le risque ultime de s'éteindre.

L'« hystérie-historique », qui marque certes le caractère du personnage principal, son rapport au corps (meurtri), au langage (bégaïement, lallation) et à l'autorité institutionnelle (rebelle), est au cœur de la lecture faite par Beaulieu de la situation nationale du Québec. Ce désir de libération sert en fait de *leitmotiv* pour le projet littéraire de *La grande tribu*, qui doit définir ses objectifs dans le cadre d'un renouvellement définitif et totalisant, ce qui renvoie, à plusieurs niveaux, aux exigences de l'utopie. S'il est évident que *La grande tribu* est une relecture et une réorganisation de nombreux référents historiques de la société québécoise, elle formule aussi certaines réponses et justifications quant à la situation qu'elle est en train de vivre, notamment à l'égard de la montée du néolibéralisme, du phénomène de la surconsommation, du pouvoir de l'institution psychiatrique, de l'industrialisation des pratiques

agroalimentaires et de la mondialisation, par exemple, contre lesquels s'écrit cette « grotesquerie ». La culture de masse et la télévision sont tournées en dérision, le « Cirque du Soleil » devenant la « Clique du Soleil », « Juste pour rire » devenant « Juste pour frir », ou encore de grandes industries américaines ridiculisées à travers le cinéma hollywoodien :

De la viande humaine découpée en escalopes dans les congélateurs des Cités et Villes, des prostituées rousses décapitées et enterrées sous les porches de soues à cochon, des étudiantes fauchées à la mitrailleuse dans les universités, des enfants qui explosent sous des mines antipersonnelles déguisées en cuisse de poulets du colonel Kentucky, en petits et gros hamburgers de McDo, en barres de chocolat Mars, en pains-fesses Weston. Sur la liste des fanatiques de la télévision sanguinaire, les grands chiens-bicyclettes occupent la première place (*GT*, 466).

Aux multiples appels à la révolte et aux dénonciations des *lésionnaires* s'ajoute un sentiment du devoir marqué par l'optimisme, laissant transparaître un espoir qui aboutit, à la fin du roman, dans le rétablissement complet et définitif d'une société « guérie » de ses maux. Pour ces personnages, l'idéal politique se résume à la devise française, souvent reprise, mais explicitement mise en scène lors de l'arrivée d'Habaquq dans la salle de quilles du groupe :

La porte de la salle de quilles croule, s'écroule, et me voici enfin dans l'autre sacrée du Paradis, sur les murs duquel, en grosses lettres rouges, sont écrits les mots Liberté, Égalité, Fraternité. Du coup, je tombe sur les genoux et pleure à chaudes larmes (*GT*, 676).

Boire le sang des morts et porter le poids de l'histoire

Cette approche, qui semble paradoxale à première vue, n'est pourtant pas si étonnante si l'on remet en perspective l'affirmation de Beaulieu, lors d'une entrevue de 1979 où il parlait de *Moby Dick*, et selon laquelle l'«épique» devait aller «vers l'avant», bien que tournée vers l'«arrière». Le rêve de fonder la Nation des petits cochons noirs, qui prend vie dans le trou de crâne du personnage principal, répond de la volonté d'exhumer les origines primitives de l'humanité, marque d'un point de départ universel de l'histoire, puis de le rééquilibrer dans un idéal temporel fixé où régneraient enfin les principes fondateurs de la devise française, transportée depuis l'époque des lumières jusqu'à aujourd'hui, et pour toujours. Aux divers enjeux sociaux contemporains d'aujourd'hui, qu'il décrit et qu'il dénonce, passant par l'impossible «devenir historique» du Québec, l'hégémonie culturelle, les montées du néolibéralisme et de l'individualisme qu'il refuse, comme ses personnages qui en symbolisent les victimes, Beaulieu oppose l'utopie, rehaussant le rôle social de l'écrivain à celui d'éclaireur de conscience, capable de montrer, grâce aux libertés que permet le travail de *mise en récit*, ce qu'il est possible d'espérer d'hier et de demain.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1988), *Michelet*, Paris, Éditions du Seuil.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1971), *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Manuel de la petite littérature*, Montréal, Éditions de l'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1982), *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron*, Montréal, VLB.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2005), *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2007), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008a), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008b), *Se dépandre de soi-même. Dans les environs de Michel Foucault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- DUBOIS, Sophie (2011), «*La grande tribu*: c'est la faute à Gauvreau ou comme un orignal dans un jeu de quilles», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 1, p. 71-96.
- EDELMAN, Nicole (2003), *Les métamorphoses de l'hystérique*, Paris, Éditions la Découverte.
- FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1999), *Les anormaux*, Paris, Gallimard/Seuil.
- GUY, Chantal (2011), «L'utopie réalisée de Victor-Lévy Beaulieu», *La Presse*, 14 novembre.
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit*, t. I. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.

Boire le sang des morts et porter le poids de l'histoire

RICCEUR, Paul (1984), *Temps et récit*, t. II. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.

RICCEUR, Paul (1985), *Temps et récit*, t. III. *Le temps raconté*, Paris, Seuil.

RICCEUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis (1979), «Victor-Lévy Beaulieu, lecteur», *Lettres québécoises*, n° 14, p. 8-13.

BIBI EN AFRIQUE :
VARIATIONS SUR SOI
DANS LA NOIRCEUR DE L'AUTRE

Isaac Bazié
Université du Québec à Montréal

Jean-Marc Moura affirme dans *Lire l'exotisme* : « tout texte sur l'étranger relève de l'antique dialectique du même et de l'autre » (1992 : 6). Cette dialectique cumule plusieurs tensions : celle des processus d'altériorité au plan des identités, et celle tout aussi marquante de l'opposition entre espaces travaillés par un désir conscient de distinction par rapport à l'autre. Une dialectique des sujets dont le versant complémentaire est une mise en opposition de leurs espaces respectifs. Il ne faut cependant pas se laisser prendre au piège par les rapprochements, qui servent à mieux établir les distances, ni par les rapprochements avec une altérité postulée à l'extrême distance qui sépare le soi de l'autre et qui, dans des démarches tout aussi extrêmes à visée fusionnelle, font passer la survie du soi par l'assimilation ultimement indifférenciée avec l'autre. Dans tous les cas, la mise à distance est utile dans

la démarche d'un sujet qui se cherche. Elle est au cœur même de toute démarche identitaire, selon le principe différenciel qui fonde la rupture entre deux subjectivités. L'espace étranger est l'autre versant d'un univers à soi qu'on ne peut explorer qu'en s'en soustrayant. Rien d'étonnant donc que les errances loin de chez soi deviennent, dans les discours exotisants, l'ultime bouée de sauvetage de ceux qui se cherchent. Inutile d'insister ici sur la dynamique qui, du point de vue des perceptions, fait l'amalgame entre le lieu et ceux qui l'habitent. Par une sorte d'hypallage, les ténèbres africaines sont aussi bien celles des peaux noires que du continent, celles des nuits tropicales que des violences inouïes qui marquent l'imaginaire du lieu.

Bibi de Victor-Lévy Beaulieu s'inscrit sans aucun doute dans cette catégorie de textes qui se caractérisent par ce type de démarches identitaire. C'est du moins, l'hypothèse qui sous-tend ma lecture. Ce roman s'inscrit dans la tradition des textes qui construisent l'Afrique depuis un pôle autre, explicitement revendiqué, celui de l'Occident et en particulier du Québec.

Selon cette lecture, il s'agit de montrer comment l'Afrique se dessine comme espace différentiel, prétexte d'une quête de soi. Parcourir l'Afrique de *Bibi*, c'est être sensible aux sources auxquelles s'alimente l'écriture d'un lieu pour le personnage du roman, un lieu d'expériences fondatrices de son identité. Écrire le lieu dans ce contexte, c'est donc le déplacer à partir d'une sphère d'objectivité et de singularité, pour en faire une construction des plus subjectives. S'il y a donc une référentialité quelconque à chercher dans ce texte, ce sera celle du sujet qui permet de retracer l'être au monde de celui qui dit son malaise dans un espace re-

Bibi en Afrique

connu pour son inconfort. L'imaginaire ici, lieu de violence et de ténèbres, faciliterait l'énonciation d'une subjectivité inconfortable. Cet inconfort se voit dans la relation que Bibi entretient avec son lieu d'origine, mais aussi avec son propre corps, marqué par la maladie et la douleur. Par conséquent, il est important d'étudier les fonctions du lieu de l'altérité, non plus dans une certaine objectivation, mais bien plus dans la dimension de ce que Daniel Grojnowski (2005) appelle un « lieu signifiant », c'est-à-dire investi par le sens d'un sujet qui en fait l'expérience.

BIBI EN TERRE DE VIOLENCE : ACCIDENT DE PARCOURS DANS L'AFRIQUE DES TÉNÈBRES

Le texte de Beaulieu nous présente d'entrée de jeu un personnage qui se demande ce qu'il fait à Libreville, au Gabon : « ME DIS : pourquoi je me trouve dans cet hôtel miteux à la périphérie de Libreville, moi bibi ? » (2010 : 9) La question est d'autant plus pertinente qu'elle est non seulement récurrente dans le texte, mais soutenue avec plusieurs constats qui finissent par détruire l'illusion d'une quelconque raison acceptable qui justifierait la présence de Bibi en sol africain, sinon celle de rencontrer son premier amour, Judith :

[...] plus grand-chose d'autre à montrer, l'Afrique, dès qu'on sort de ses grandes villes, car tout nouveau gratte-ciel qui s'élève vers le ciel dit le contraire de la réalité : on n'a qu'à faire cinquante milles à l'intérieur du continent pour s'en rendre compte : famélique partout, sale et affamé partout – cinquante milles encore et c'est juste pire : guerres interminables de clans, à coups de machettes faisant gicler le sang : plein de cadavres le long

des petites routes, gros ventres pourrissants qu'éventrent les charognards, ces bras, ces jambes, ces oreilles et ces nez coupés, ces têtes décapitées, plus de 300 000 morts sous le seul régime de terreur d'Idi Amin Dada en Ouganda, et des millions d'autres en Somalie, au Libéria, au Ghana ou au Kenya – ((dans ce continent qui a pourtant donné naissance à l'homme tu suite après l'extinction des dinosaures, incommensurable est la tristesse de toute cette matière dénaturée !)) (2010 : 13).

Soulignons que l'auteur de ces constats savants et bien détaillés n'est arrivé sur le sol africain que depuis trois jours ! Il a déjà fait la somme des horreurs qui plombent l'avenir de tout le continent depuis l'époque des conquérants occidentaux jusqu'à l'ère des violences génocidaires (Rwanda) et des guerres tribales de la fin des années 1990. De prime abord, *Bibi* s'inscrit dans une logique et une tradition d'écriture sur l'Afrique qui travaille avec le *topos* des ténèbres à la Conrad et se range dans une classe de textes qui désigne le lieu par l'expression des violences qui s'y produisent.

Autrement dit, la convocation des violences africaines dans la dialectique fondatrice des identités (singulières ou collectives) est un moyen, un outil qui sert à circonscrire un espace identitaire. À la lecture de *Bibi*, on voit se dessiner une conscience historique marquée par la violence (esclavagisme, colonialisme, contraintes et illusions post-coloniales) qui participe depuis des siècles à l'identification de l'espace dans lequel évolue le protagoniste.

Cette lecture au présent des violences historiques visant à produire une figure d'altérité peut être appuyée sur les constats que fait Jacques Demorgon. Dans *L'interculturalité du monde*, celui-ci met en évidence les modalités

Bibi en Afrique

rarement idéales des rencontres interculturelles, surtout en ce qui concerne les contextes de colonisation. Il pointe clairement le fait colonial et postcolonial comme résultat d'une violence dans une rencontre qui a mal tourné :

Il faut cependant se rendre compte de l'hétérochronie des sociétés : elles ne sont pas dans les mêmes développements historiques. D'où un choc quand elles se rencontrent sur leurs bases culturelles spécifiques. Le processus d'interculturalisation peut être pacifique mais il est souvent violent (2000 : 40).

Le fait colonial et ses effets subséquents déclinés en post-, trans- ou dé-colonisation, est issu d'un processus au bout duquel l'hétérochronie – entendons par là les temporalités et dynamiques de développement différentes des sociétés – ne fait pas simplement l'objet d'un constat, mais devient l'espace d'une axiologie qui juge l'autre dans son développement actuel et le projette dans une sphère de négativité fondant non seulement l'identité du colonisateur, mais légitimant également son action colonisatrice. La violence, dans ce cas, s'inscrit dans un double espace : celui de la lecture préalable du temps de l'autre, et celui, subséquent, de l'intervention directe dans son espace vital. C'est la raison pour laquelle Samuel Huntington, dans *Le choc des civilisations*, fait le constat suivant :

L'Occident a vaincu le monde non parce que ses idées, ses valeurs, sa religion étaient supérieures (rares ont été les membres d'autres civilisations à se convertir), mais plutôt par sa supériorité à utiliser la violence organisée. Les Occidentaux l'oublient souvent, mais les Non-occidentaux jamais (2007 : 50).

Dans *Bibi*, les violences africaines apparaissent comme le fait des Occidentaux motivés par toutes sortes d'intérêts égoïstes, mais également le fait de dirigeants locaux gagnés à la cause de l'Occident. Ce qu'il faut donc retenir ici est moins le désir de donner des noms et des visages aux acteurs historiques de la violence en Afrique, que l'impression généralisée dans le texte d'une violence trans-historique à l'échelle du continent et du texte qui en rend compte. Cette violence constitue désormais ce qu'il est permis d'appeler un espace-temps différentiel permettant de situer l'autre, l'Africain, par rapport à l'Occidental. Dans le vaste corpus des textes portant sur l'Afrique post-coloniale, cet axe est important : il permet d'identifier la ligne invisible qui assigne les appartenances et désigne les forces de part et d'autre. D'un côté, le voyageur occidental, venu en Afrique pour toutes sortes de raisons, s'expose à la chaleur, aux violences, aux maladies, qui sont une autre forme de violence ; d'un autre côté, l'Africain, dans sa simplicité stéréotypée, s'inscrit dans des rôles convenus. Il suffit de lire des textes comme ceux de Ryszard Kapuściński, de Gil Courtemanche, de Pedro Rosa Mendes pour voir les différentes manières de présenter cette dynamique.

À la différence cependant de Kapuściński ou Courtemanche, *Bibi* ne se jette pas dans l'Afrique des violences pour les mêmes raisons (éthiques et professionnelles). Même si nous retrouvons dans le texte des manières comparables de dire l'Afrique des ténèbres, la nuance est majeure, sur les origines du parcours spécifique de chacun des sujets romanesques, et permet de faire une lecture différenciée de ce que le texte de Beaulieu propose comme discours sur l'Afrique post-

Bibi en Afrique

coloniale. Kapúsciński, dans *Ébène* (2000), se positionne comme un journaliste humaniste soucieux de parler de l'intérieur de l'Afrique. Il veille cependant à bien respecter la limite essentielle que trace l'appartenance originelle à l'univers de la violence africaine, l'univers de l'étranger venu voir de ses propres yeux pour en parler avec la légitimité du témoin oculaire. *Un dimanche à la piscine à Kigali* (2000), de Courtemanche, se présente quant à lui comme un récit entre fiction et vérité historique pour revendiquer, dans une posture éthique comparable à celle de Kapúsciński, le rôle de l'observateur étranger mais soucieux d'une certaine justice.

À l'opposé de ces figures téméraires, nourries d'histoires et prêtes à affronter les dangers au bénéfice des victimes africaines, Bibi n'est ni une figure christique, ni un rêveur venu à la rescousse des victimes des guerres tribales et des maladies ; il est encore moins le personnage typique d'une certaine littérature qui campe des sujets occidentaux souffrants de la maladie de la civilisation, et en quête d'une renaissance dans l'espace de l'autre. L'Afrique est une expérience non sollicitée. Elle lui arrive comme cet Éthiopien, Abé Abebé, qui s'est introduit dans sa vie plusieurs années plus tôt à Paris, et qu'il abandonne en fuyant après avoir été surpris par Judith en pleins ébats sexuels avec ce nègre, au corps athlétique, et aux yeux d'un violet déroutant. Bibi, dans cet espace parcouru par toutes ces figures, est un visage et une apparition incongrus. Il est là contre son gré, il compte les jours et tue le temps en attendant de savoir si ce rendez-vous que lui a donné Judith, cette fois-ci en Afrique noire, finirait comme les précédents. La crainte et l'appréhension grandissante d'un autre rendez-vous manqué lui rappellent que

précédemment elle lui demandait de la retrouver à un endroit tout aussi inattendu que l'invitation elle-même « à l'Île de Pâques, en Bretagne britannique, en Égypte, au Laos, peut-être même en Chine ». (Beaulieu, 2010 : 585)

L'AFRIQUE COMME CONSTRUCTION

La différence entre le texte de Beaulieu et les autres textes déjà cités va cependant plus loin que les raisons qui ont amené les voyageurs occidentaux en Afrique. Plusieurs des auteurs qui écrivent sur l'Afrique adoptent la posture du témoin. C'est ce que fait Kapúsciński par exemple :

J'ai vécu en *Afrique* pendant des années. J'y suis allé pour la première fois en 1957. Puis, au cours des quarante années suivantes, j'y suis retourné dès que l'occasion s'est présentée. J'ai sillonné le continent, évitant les itinéraires officiels, les palais, les hommes importants et la grande politique. J'ai préféré me déplacer en camion de fortune, courir le désert avec des nomades, être l'hôte de paysans de la savane tropicale. Leur vie est une peine, un tourment qu'ils supportent avec une endurance et une sérénité stupéfiantes... (2000 : Préface)

Il faut relever l'importance de cette posture, que soulève à juste titre Jean-Marc Moura dans ses réflexions sur l'exotisme et, plus tard, sur la manière dont le traitement de l'espace permet de faire la différence entre le regard colonial et les perspectives postcoloniales. En effet Moura note :

En l'occurrence, la question du traitement narratif de l'espace prend toute son importance. Car l'articulation

Bibi en Afrique

littérature coloniale-littératures postcoloniales est largement déterminée par une conception de la représentation entendue comme connaissance (1999 : 174).

La posture de Kapúsciński est, sur la base de ces réflexions sur le traitement de l'espace, symptomatique d'une perspective propre à plusieurs écrivains, venant d'ailleurs, mais parlant d'une intériorité qu'ils construisent par le biais du déplacement, et de la présence sur les lieux de l'altérité africaine. Sur une certaine échelle de valeurs, ce que Moura postule renvoie à la crédibilité dont se dote le propos du sujet postcolonial qui, pendant des siècles, a été l'objet du discours occidental. Ce sujet finit par prendre la parole, et ce qu'il dit de son espace est de l'ordre d'une connaissance qui sert à faire la différence entre lui et le colonisateur, l'intérieur et l'extérieur ; et naturellement, les types de savoirs que ces points de vue permettent de bâtir. Les fictions sur l'Afrique, dans l'ère postcoloniale et sous la plume de sujets occidentaux, travaillent à la différence du discours colonial grâce à la conscience que l'on a de cette plus-value liée à la posture du dedans. Il n'est donc pas étonnant que Kapúsciński déploie un discours de l'intérieur de l'Afrique et donc parle à partir d'un lieu de savoir qui, facilement, pourrait être assimilé à celui d'un sujet africain marqué par l'expérience coloniale. En d'autres mots, la qualité et l'efficace d'une posture comme celle de Kapúsciński ou de Courtemanche dépendent aussi de leur capacité à postuler, en même temps, qu'ils parlent de l'intérieur de l'Afrique, dans un geste d'une ambivalence éloquente qui témoigne de leur non-appartenance à la sphère des ténèbres et des violences radicales. Ces considérations sont importantes parce qu'elles permettent de mieux mettre en évidence ce qui distingue le roman de Beaulieu

des textes de Kapúsciński, de Courtemanche et de Hans Christoph Buch (2000).

Bibi s'écarte de cette fonction testimoniale de premier ordre, alors qu'il pourrait la jouer sans aucune entrave, puisqu'il remplit toutes les conditions nécessaires à la prise de parole légitimée par l'expérience. En fait, l'expérience africaine de Bibi se vit à deux niveaux : au niveau des événements, il entre en contact avec cet univers bouleversant et surprenant à plusieurs égards. Parallèlement à ce premier niveau, l'univers du roman se fractionne et se trouve traversé par plusieurs voix, multipliant ainsi les niveaux narratifs. Ces mêmes niveaux narratifs, nous pouvons également les classer en deux groupes : le premier niveau, celui marqué par les événements vécus par Bibi perdu en Afrique noire, renvoie à l'égarement du sujet dans un univers qui parle, sent et résonne différemment, comme s'il s'agissait de se raconter à travers un lieu qui s'impose dans toute son opacité. Le deuxième niveau narratif ouvre la voie à plusieurs énonciations qui, embrayant sur le premier niveau, se constituent en métadiscours dont la première fonction, et la plus frappante, est de nature didactique et explicative. Elle constitue une grille de lecture de l'Afrique des ténèbres et permet au voyageur mal préparé de s'y retrouver. La deuxième fonction de ces voix secondaires dans le récit est de nature prospective. Ces récits, dans cette portée directive et programmatique pour le récit mère, donnent le ton ou situent le cadre dans lequel se déploie le récit, créant finalement un effet de concurrence et bouleversant jusqu'à un certain point la hiérarchie des niveaux narratifs.

Par exemple, l'arrivée de Bibi à Libreville pour honorer le rendez-vous que lui a fixé Judith coïncide avec la tenue

Bibi en Afrique

d'un festival de théâtre et la mise en scène moderne d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (intronisation de l'empereur Talu). D'un pas hésitant, Bibi va donc assister à la représentation. De là vient, tôt dans le récit, l'effet de cette double écriture de l'expérience africaine de Bibi, qui évolue aussi bien dans la diégèse au premier degré que dans l'univers de la représentation théâtrale.

Ainsi, l'Afrique de Bibi, parallèlement à sa définition géographique et sociopolitique, se présente sous la forme d'un discours artistique et littéraire. Cette combinaison n'est pas un artifice inutile, mais un phénomène déterminant dans le parcours du protagoniste. Elle signifie que l'expérience du lieu est quasiment impossible dans sa dimension originale, singulière et inusitée. L'intrusion de la littérature dans le récit de voyage – ou sinon dans le *récit de vie* – dévoile les conditions non seulement du voyage, mais surtout l'incompétence interprétative du sujet face à une Afrique inattendue et imprévisible. La présence de la pièce de Roussel dans le récit des rois-nègres de *Bibi* crée dans le roman un double fonds et confère en même temps une compétence interprétative à un sujet qui, au départ, manifeste tout aussi bien sa réticence face à l'Afrique (celle qu'il visite malgré lui) qu'à sa mise en scène théâtrale, à laquelle il assiste contre son gré. Dans ce contexte, et sans qu'il ne s'en rende compte, les deux écritures tendent à se confondre. Elles se révéleront à la fin du texte sur une seule scène : la pièce de Roussel sera jouée et le rôle de la reine assumé par la femme que Bibi aura passé des années à chercher. La découverte de Judith dans ce rôle marquera le point culminant d'un processus qui démontre que l'Afrique n'est qu'une construction qui se décline suivant des modalités discursives et particulières à chaque quête et

à chaque explorateur. C'est la raison pour laquelle un Kapúsciński pouvait dire avant Bibi : « Nous disons "Afrique", mais c'est une simplification sommaire et comode. En réalité, à part la notion géographique, l'Afrique n'existe pas » (Kapúsciński, 2000 : Préface).

Selon cette construction, l'Afrique n'existe pas sans les discours qui lui donnent un sens, la fondent et la recréent. Mais cette construction est polymorphe : elle n'est pas seulement portée par le texte de Roussel dans sa première fonction didactique et explicative, elle l'est aussi par un grand nombre d'écrivains africains et antillais dont les mots viennent parasiter le récit de *Bibi*, quand ce ne sont pas les écrivains comme Antonin Artaud ou Franz Kafka.

SUR LES TRACES DES ANCIENS

Non seulement l'Afrique est une construction dont la compréhension passe par le dédoublement des mises en scène, mais cette construction est le fait de pratiques plurielles et vieilles de plusieurs siècles. Le voyageur mal préparé n'est nullement dépourvu de ressources pour s'orienter dans les ténèbres africaines. Sa présence en ces lieux mystérieux et fascinants s'inscrit à la fois dans une longue tradition d'explorateurs venus investiguer ces contrées sauvages et indomptables dans lesquelles les pratiques les plus incongrues peuvent être observées : cannibalisme, massacres, coutumes tout à fait excentriques. Sous la forme de récits de voyage, ces illustres prédécesseurs accompagnent Bibi dans sa recherche, quand ce n'est pas lui qui, soit en observant des tableaux accrochés au mur de sa chambre d'hôtel ou en lisant les ouvrages qu'on lui offre, décide de les suivre en quête de leurs

Bibi en Afrique

savoirs. Celui qui est arrivé en Afrique pour retrouver sa Judith devient le compagnon de voyage d'un autre type d'explorateurs, venus en Afrique pour la gloire et le mérite. Ils s'appellent Paul du Chaillu, Christian Bader. Ils permettent à Bibi de vivre par procuration l'Afrique de presque toutes les barbaries.

Cette technique d'écriture se retrouve aussi chez des auteurs comme Hans-Christoph Buch. Dans son *Voyage en Afrique extrême* (2000), la fonction narrative est assumée par deux voix s'exprimant toutes à la première personne du singulier, mais vivant dans deux époques complètement différentes. Le voyageur qui se rend au Rwanda à la fin du xx^e siècle s'assimile à l'explorateur Richard Kandt, dont la mission, un siècle plus tôt, consistait à retrouver les sources du Nil, et à qui on doit la création de la ville de Kigali. Ainsi, Bibi suit un parcours marqué par les récits qui le précèdent et dessinent, comme un hypotexte très malléable, le cadre dans lequel le parcours de l'homme frappé par la poliomyélite pourrait s'inscrire.

L'AFRIQUE DES TÉNÈBRES : UN LIEU POUR NOIRCIR ET SE RECONNAÎTRE

L'expérience africaine de sujets comme Bibi s'est tra-
duite dans plusieurs œuvres par l'adoption des pratiques
et des philosophies locales, ce qui constitue un mouve-
ment très avancé vers l'altérité. À titre d'exemples, *Onitsha*
de J.M.G. Le Clézio (1991), *Tu t'appelleras Tanga* de
Calixthe Beyala (2001), dont le nom redouble celui du per-
sonnage de Beaulieu, illustrent des parcours tracés par des
Occidentaux qui se voient transformés par l'expérience
tropicale au point de ne plus en revenir. En théorie, le

discours testimonial de celui qui fait la plongée dans les ténèbres n'est possible, à l'origine, et crédible dans son avènement, que si le témoin franchit l'invisible ligne de démarcation qui lui permet, non pas de passer dans une phase fusionnelle avec le Noir, mais de garder son intégrité identitaire ; c'est ce substrat identitaire qui lui permettra, à son retour, d'être reconnaissable et lisible par sa communauté d'origine. Kapúsciński y a réussi. Pedro Rosa Mendes aussi. Valcourt dans le roman de Courtemanche également. Chez Le Clézio, dans *Onitssha*, le protagoniste Geoffroy, ce fonctionnaire colonial, va plus loin que les Valcourt et autres : il suit un parcours initiatique qui lui permet de guérir d'une fièvre mortelle, mais transgresse cette ligne invisible qui sépare le soi et l'autre, avec lequel il se confond symboliquement. Pas étonnant qu'il meurt en France, à son retour, sans jamais vraiment revenir à sa patrie.

Bibi, dans son parcours africain, les dépasse tous. Il ne se reconnaît pas seulement dans l'enfant atteint comme lui de la poliomyélite que lui présente son personnage Calixthe Beyala, il lui arrive également à plusieurs reprises de ne sentir aucune différence entre ce qu'il vit comme émotion et impression en Afrique et ce qu'il vivait dans sa maison et dans ses champs au Québec. Il voit les rites initiatiques et boit le sang des bœufs en recevant le totem. Déjà, à Paris, il avait été envoûté par la danse initiatique d'Abé Abebé, avant la fameuse scène de sodomie. Déjà, à ce moment-là, le processus d'identification au Noir avait commencé, Bibi ayant fait un cauchemar dans lequel il changeait de couleur. La différence fondamentale entre le parcours de Bibi et ses semblables se trouve dans la résistance qu'il oppose à cette dynamique qui le projette vers

Bibi en Afrique

les ténèbres. Il ne cherche pas l'Afrique, mais elle s'impose à lui. Il sort presque indemne de tous les rites, gardant la mémoire de sa non-appartenance à ce milieu même dans des moments de semi-conscience, malgré le leurre momentané de quelques instants de tranquillité assimilables à ce qu'il avait connu à Trois-Pistoles.

Par contre, il y a deux raisons pour lesquelles l'expérience africaine de Bibi n'aboutit pas. D'abord, il n'est nulle part chez lui. Il ne se situe ni d'un côté ni de l'autre de la ligne de démarcation. Ce qu'il voit de l'Afrique, et toutes les expériences qu'il en fait, ne réussissent guère à le faire basculer du côté où, même pris dans la peau du *blanc*, il se reconnaîtrait et s'assimilerait définitivement à l'enfant noir souffrant comme lui de la poliomyélite. Pour le dire de manière plus concise : Bibi vit intensément l'Afrique, mais cherche désespérément le Québec.

La deuxième raison pour laquelle l'expérience africaine de Bibi n'aboutit pas est qu'il n'est pas non plus chez lui au Québec, par rapport à ce qu'il entrevoit comme idéal politique et social. Il faut noter que l'inconfort de Bibi face à son lieu d'origine n'est pas lié à son expérience africaine, mais lui est antérieur. Il était *déjà* mal dans sa peau et *déjà* mal dans son pays avant de fouler le sol africain. En cela, il ne se distingue guère de ces figures de transfuges, las de la civilisation et en quête d'une autre expérience fondamentale, quand elles se retrouvent en Afrique (voir Beyala, 2001). Par conséquent, l'Afrique devient une autre scène sur laquelle se joue la quête de Bibi où les connivences se négocient et se défont dans la violence et la désillusion.

L'identification symbolique à l'autre n'est pas possible dans cette histoire parce que les rites cachent toujours une

ombre, leur mise en scène n'est jamais garantie comme étant l'ultime décor d'une intégration du voyageur/spectateur. C'est ce qui ressort dans l'une des dernières scènes du roman où Bibi assiste à une représentation théâtrale. Derrière les masques que portent les acteurs, Bibi découvre que c'est Judith qui joue le rôle de la femme sur le trône. Si l'Afrique n'existe qu'en construction discursive et en représentation, sur des scènes multiples et parfois féroce-ment concurrentes, les allégeances et les quêtes qui s'y inscrivent sont risquées, tout comme la quête vers cette Afrique protéiforme dans un texte qui se destine à la représenter. Ces quêtes menacent elles-mêmes de tourner au drame à cause de cette multiplicité des scènes et des niveaux de représentation. Le risque que court le voyageur/explorateur consiste à prendre l'ombre pour la proie, à se méprendre sur l'identité de ses vis-à-vis. C'est aussi en cela que Bibi se distingue de ces explorateurs capables de passer de l'autre côté. Dans leur univers à eux, les rites ont encore un sens, les mythes, même maladroitement, jouent encore leur rôle structurant et rassembleur au sein des communautés. Ici, avec Bibi, l'arrivée en Afrique n'est soumise à aucun rêve de l'autre, mais s'inscrit au contraire dans un rêve de soi (ce n'est pas l'Afrique qu'il cherche, mais le Québec, il ne cherche pas l'exotique femme noire, mais Judith), la quête et les moments intenses ne sont pas une quête de l'autre, mais une tentative de retrouver une partie de soi dans la démarche imposée par la femme qu'il aime.

Bibi en Afrique

*
* *
*

Si le récit de Bibi peut par moments choquer, écœurer et bouleverser, il garde sa raison d'être justement parce qu'il convoque un discours social et politique, donc collectif, mais dans une forme résolument singulière, individuelle. La colère, le cri, le beuglement de l'écrivain, est une démarche qui n'a pas un être quelconque pour finalité, et encore moins un lieu. Ainsi, même si l'Afrique de Bibi ressemble à plusieurs autres « portraits d'Afrique », et les dépassent dans ses excès, elle reste l'expression d'un sujet qui vit le *Québec en Afrique* et décrit le *Québec comme l'Afrique*, avec son propre inconfort comme fil conducteur. Le lieu commun trouve par conséquent ici son expression la plus singulière et fonde un univers de violence qu'on ne peut nier sans faire violence à un Blanc sur lequel des Nègres pointent leurs armes en criant : « Nègre blanc ! »

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2010), *Bibi*, Paris, Grasset.
- BEYALA, Calixthe (2001), *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, J'ai lu.
- BUCH, Hans-Christoph (2000), *Voyage en Afrique extrême*, Paris, Grasset.
- COURTEMANCHE, Gil (2000), *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal.
- DEMORGON, Jacques (2000), *L'interculturalisation du monde*, Paris, Anthropos.
- GROJNOWSKI, Daniel (2005), *Lire la nouvelle*, Paris, Armand Colin.
- HUNTINGTON, Samuel (2007), *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob.
- KAPÚSCIŃSKI, Ryszard (2000), *Ébène. Aventures africaines*, Paris, Plon.
- LE CLÉZIO, J. M. G. (1991), *Onitsba*, Paris, Gallimard.
- MOURA, Jean-Marc (1992), *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod.
- MOURA, Jean-Marc (1999), « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », dans Jean BESSIÈRE et Jean-Marc MOURA (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbes, Canada*, Paris, Honoré Champion, p. 173-190.
- ROSA-MENDES, Pedro (2001), *Baie des Tigres*, Paris, Métailié.

ANTITERRE ET LA « POLITIQUE »
DU GRAND ÉCRIVAIN NATIONAL :
FÉERIE POUR UNE AUTRE FOIS

François Ouellet
Université du Québec à Chicoutimi

[...] car ainsi finissent toutes les utopies,
par le renversement total : la mort en
lieu et place de la liberté (Beaulieu,
2011 : 279).

Si toute l'œuvre de Beaulieu est portée par une volonté nationaliste, par un désir d'accompagner la fondation du pays québécois, il est tout aussi vrai, inversement, que l'écriture de cette œuvre a été déterminée par le contexte nationaliste qui prend forme à la fin des années 1960. Autrement dit, le pays à venir fait écrire sur le pays à venir et dans cette symbiose entre l'œuvre et le pays, l'écriture témoigne du pays, comme celui-ci, en retour, vient justifier la grandeur du projet littéraire. Or, l'écriture d'*Antiterre*¹,

1. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

qui inscrit la fin d'un long cycle romanesque, vient marquer l'impasse et même la fin de cette représentation symbolique. Car, à partir du moment où il n'y a plus de pays en vue, où l'idée du pays semble s'effondrer lamentablement – les élites politiques autant que la population ne sachant plus comment régénérer le discours national² –, l'écriture doit prendre acte de la défaite du « pays », au sens que lui donne le projet national, et conséquemment de la défaite d'une certaine filiation symbolique des pères littéraires censés soutenir les fondements mêmes de l'écriture du pays.

S'il n'y a pas de pays, ou plutôt si l'avènement d'un pays semble actuellement illusoire, alors il ne peut plus y avoir de représentation paternelle du grand écrivain. Si bien que, à la triade symbolique : écrivain, père, pays, il faudra forcément opposer cette autre logique qui en quelque sorte joue la vie et l'œuvre à l'envers, si je puis dire : le non-écrivain, le non-père et le non-pays. Le non-écrivain, c'est celui qui peine à faire une œuvre et qui, en lieu et place de *La grande tribu* tant attendue, accouche d'une « grotesquerie ». Le non-pays, ou le « pays-pas-encore-pays », comme le dit l'écrivain à quelques endroits³, c'est ce pays « équivoque » autrefois « incertain », selon le mot de Jacques Ferron. Le non-père, c'est à la fois le signe inversé du fils (faute d'être père, être un fils par défaut) et le triomphe de la mère, suivant un différend symbolique dont

2. On sait que l'écrivain, notamment dans *Bouscotte*, a été extrêmement critique envers le Parti québécois, porteur du projet indépendantiste. Dans les dernières années, ses critiques à l'endroit de la chef du parti, Pauline Marois, ont été virulentes.

3. Notamment dans l'hommage à Pierre Falardeau qui ouvre *La reine-nègre*.

Antiterre et la « politique » du grand écrivain national

James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots (2006) donne toute la mesure. Car si le père est du côté de l'écriture et du pays, la mère est du côté de l'absence d'écriture et de pays. Or, c'est précisément cette dernière représentation symbolique, celle du non-écrivain, du non-père et du non-pays, que Beaulieu fait triompher dans *Antiterre*, roman qui est d'une importance toute particulière puisqu'il constitue le point d'arrivée du cycle des Beauchemin, commencé il y a une quarantaine d'années.

Sur le plan de l'histoire, le roman est la suite de *Bibi*. Abel, de retour d'Afrique, reste longtemps secoué par le souvenir de Judith ; il est aussi revenu mal en point, car il a succombé, au moment où les soldats le pointaient avec leurs armes à feu, au « syndrome post-poliomyélite » (A, 21). Quant aux incidences symboliques de cette histoire, elles radicalisent, dirais-je, bien plus qu'elles ne confirment ou consolident, ce long retour d'Abel aux origines maternelles qu'il avait amorcé en acceptant, trois ans plus tôt, le rendez-vous proposé par Judith dans sa première lettre.

MÈRE

Antiterre s'ouvre sur le coma dans lequel Abel a été plongé à la suite de sa nouvelle crise de poliomyélite. Abel évoque, dans son esprit embrouillé, un monde utérin :

ça devait être ainsi quand mon corps se formait dans le ventre de ma mère, tout couleur d'ocre, mêmes ces eaux au mitan desquelles je saumurais – et long, très long ce cordon ombilical qui me reliait déjà à la lumière noire du cosmos ! (A, 18-19)

Pour bien comprendre le sens de cet incipit, il faut introduire le personnage de Calixthe Bélyala, une libraire dont

Abel, dans *Bibi*, a fait la connaissance au Gabon. Ce qui la caractérise plus particulièrement, c'est son aptitude à la maternité. Calixthe a en effet recueilli une douzaine d'orphelins «qui viennent sans aucun doute possible de la misère sociale», observe Abel; «la plupart sont d'une maigreur ascétique et quelques-uns parmi eux doivent être handicapés car, à côté d'eux, des béquilles sont appuyées à la table» (2009 : 267). Par son abondante et sa généreuse maternité d'adoption, elle est donc la mère symbolique par excellence. À Libreville, si Abel n'est pas tout à fait amoureux de Calixthe, il s'est du moins pris d'affection pour elle. Après l'épisode final de *Bibi*, c'est Calixthe qui a sauvé Abel, le ramenant à Libreville, le soignant et le rapatriant dans «le Grand Morial» (A, 21). Cette intervention salutaire de Calixthe recrée, en quelque sorte, les conditions de l'exceptionnel sentiment de bien-être qu'Abel avait éprouvé auprès d'elle juste avant de prendre l'avion pour l'Éthiopie. En effet, angoissé par la perspective de retrouver Judith, car il a le pressentiment que leur rencontre pourrait lui être fatale, Abel a demandé à Calixthe de passer sa dernière nuit à Libreville auprès de lui : le bonheur de cette nuit est tel que la poliomyélite qui l'a frappé à dix-neuf ans semble n'avoir jamais existé, comme si elle n'était survenue qu'en rêve (2009 : 285).

Outre son profil maternel, Calixthe représente donc, pour Abel, une sorte de rempart contre la maladie. À ce titre, elle offre une contrepartie symbolique au personnage de la mère d'Abel, cette «truie» qui l'avait condamné à la poliomyélite⁴. Alors qu'il assiste, à la fin de *Bibi*, à la

4. Cet épisode, raconté dans *La jument de la nuit*, est repris et approfondi dans *Bibi*. Je rappelle que, dans l'esprit d'Abel, s'il a

cérémonie orchestrée par Judith, Abel songe : «une seule balle m'atteindra en plein milieu du front et je serai mort aussitôt, sans que ma mère ne m'ait touché une seule fois, sans que personne ne soit entré suffisamment loin dans mon corps pour en briser le noyau d'égoïsme qui l'a toujours déterminé ((seule calixthe béyala aurait pu sans doute détourner de moi la veine noire de la destinée, mais ce fut si fugace entre elle et moi» (2009 : 549). Abel fait référence ici, bien sûr, à la nuit chaste passée avec Calixthe la veille de son départ pour l'Éthiopie. Or, on peut dire que c'est de cette scène clef que Beaulieu voudra se souvenir au moment d'écrire *Antiterre*. Ce qui la caractérise, c'est l'idée selon laquelle Calixthe Béyala est une figure maternelle, certes, mais qui, de plus, en raison du potentiel d'affectivité qui la détermine, porte en soi la rédemption

succombé, à dix-neuf ans, à une crise de poliomyélite s'attaquant à son bras gauche, c'est parce que sa mère lui a refusé un vaccin dix ans plus tôt. Pour faire valoir cette donnée de son imaginaire, Abel recourt à Franz Kafka, chez qui la tuberculose aurait été déterminée par un certain rapport à la mère : «ce que laissent voir les mots de Kafka, c'est l'importance qu'il donne à la mère par-devers sa maladie, c'est la faute génétique qu'il lui reproche et ce qu'elle ne peut pas comprendre malgré sa sollicitude ; aussi Kafka et moi sommes-nous du même bord des choses, puisque je pense pareil par-devers la poliomyélite qui m'a frappé, ma mère en étant la cause et l'effet» (2009 : 471). D'où un ressentiment tenace qui condamne la mère pour toujours, comme le manifeste explicitement Abel lors de la seule visite de sa mère au moment de son hospitalisation : «— Je regrette, qu'elle me dit sans me regarder. Je regrette d'avoir laissé le médecin te dire que tu avais du sang de cochon parce que les vaccins ne prenaient pas sur toi. Je regrette aussi de t'avoir souvent accusé d'avoir une tête de cochon parce que tu t'obstinais à écrire de la main gauche. Je regrette. Vas-tu me le pardonner un jour? — Non, que je dis» (2009 : 352). Quelque temps après la sortie d'Abel, la mère réitère sa demande, à laquelle Abel oppose une fin de non-recevoir : «— Vas-tu me le pardonner un jour? — Non, que je dis. Jamais» (2009 : 385). Les mots sont durs, la résolution d'Abel implacable.

même de cette figure. En d'autres mots, selon le point de vue d'Abel, Calixthe rachèterait la figure honnie de la mère reptilienne dans l'essai sur Joyce⁵.

Le passage de la mère reptilienne à la mère affectueuse et caressante peut d'ailleurs être suivi à la lettre dans *Antiterre*. Abel se rappelle, au début du roman, son injustice à l'égard de Calixthe, qui l'avait sauvé de sa nouvelle attaque de poliomyélite. Il explique son ingratitude par

cette fièvre qui me barbouillait l'esprit et le corps, me faisant voir calixthe béyala comme si je l'aurais tété pareil à une mer peu vaguante, mère si reptilienne même dans la générosité de ses presque teutons tétons – ai refusé qu'elle m'accompagne à l'aéroport de libreville (A, 43).

Plus loin, le mot reviendra : « allez-vous-z'en, mère, femme, fille reptiliennes, sortez de mon corps, sortez de ma vie, esti! — je vous hais, depuis le commencement du monde je vous hais si tant, esti! », criait-il à Calixthe, alors qu'il l'avait agrippée par la chevelure avec « la main de la fureur » (A, 99).

Werewere, l'un des enfants adoptés par Calixthe, fera progresser Abel dans la voie de la réconciliation avec la figure maternelle. Werewere aussi a été victime de la poliomyélite, comme nous l'apprenait *Bibi*. C'est pourquoi Calixthe établit immédiatement un lien entre eux : « Quand je vous ai vu la première fois alors que vous étiez assis à

5. « Ô erreur foétale ! Ne voulais pas naître de toi, ne voulais pas n'être que le rien de toi pour raser les murs, ventre à terre, ne voulais pas de tes moignons de bras et de jambes ni de ta pensée si basse de plafond, toi ma mère jamais impavide, si maldonnante, si maladorante, si peu faite pour ameuter ma vie » (2006 : 985).

ce tabouret dans le bar de l'hôtel, vous m'avez tout de suite fait penser à Werewere», confie-t-elle à Abel (2009 : 271). Symboliquement, Abel se trouve doublement lié à Calixthe et Werewere. D'abord, à la première, en tant qu'il est un fils – d'ailleurs, depuis la nuit chaste de Libreville, Calixthe appelle Werewere «Abel» (A, 99) –, ensuite, au second, en tant qu'il *est* Werewere, cette identification ne faisant que confirmer la première. On comprend mieux pourquoi Calixthe a pu ou su sauver Abel de la rechute de la poliomyélite, puisque, d'une certaine manière, ce n'était pas la première fois : «Toi, ma mère, qui m'a redonné la vie que j'avais perdue» (A, 124), disait Werewere à Calixthe. Il ressort surtout de ce jeu d'identification que, contrairement à ce qui se passe dans les grands «essais fictions» de Beaulieu, Abel ne s'identifie plus comme fils de tel père, que ce soit Melville ou Ferron, mais bien comme fils de celle que le texte élève à la dignité signifiante de la mère.

Tout cela, cette transformation du personnage d'Abel par rapport à Calixthe et à Werewere, ou plutôt par rapport à ce que ceux-ci représentent pour le fils qu'il est redevenu en retombant entre les mains de Judith et en retrouvant, en somme, la maladie dont il avait cru, pendant quarante ans, être complètement guéri, a lieu par l'intermédiaire de l'esprit frappeur de la table de pommier. Dans la maison de Trois-Pistoles, la table de pommier s'ébranle, s'agite, mettant Abel en contact avec quelque vérité qu'il ignore et qui est profondément tapie en lui. Par exemple, les invectives qu'il avait adressées à Calixthe à l'hôpital de Libreville, Abel les entend à travers l'esprit frappeur. Le lecteur doit comprendre que les manifestations de l'esprit frappeur sont une manière d'indiquer tout le travail qui se fait dans l'esprit d'Abel, dont la pensée reste longtemps

embrouillée par les effets de la maladie et les trous de mémoire occasionnés par celle-ci. D'où le calembour : « *Je* est un hôte » (A, 33). « *Je* » est hanté par sa propre inconscience. Quand la table s'exécute : « je rêve et me rêve », dit Abel (A, 22). C'est ainsi que l'image de Calixthe témoigne, en réalité, du changement moral qui se fait en lui, de la modification qui, depuis qu'il voyage pour revoir Judith, et plus particulièrement depuis qu'il a mis le pied en Afrique, lui assigne un nouveau rôle auprès d'une figure maternelle elle-même renouvelée. De même, la posture de Werewere, dans le roman, est celle que s'attribue Abel auprès de Calixthe et qu'il fantasme ; une posture qui trouve son compte auprès de la mère affectueuse, qui aime et qui cajole, et que la nuit auprès de Calixthe, nuit de reconnaissance toute maternelle, a permis de mettre en place.

À travers l'esprit frappeur, Abel découvre donc progressivement une forme de savoir qui le place du côté de la mère, renoue peu à peu avec une image de mère aimée et aimable que son imaginaire substitue à la mère reptilienne. L'identification de Calixthe à la mère reptilienne est la représentation qu'Abel doit déconstruire pour arriver à produire celle de la mère affectueuse. Je citerai à ce propos deux extraits. Dans le premier, l'esprit frappeur apprend à Abel que, à la suite de son départ d'Afrique, Werewere a été transporté par Calixthe dans un hôpital parisien. Je cite un long mais indispensable échange entre l'esprit frappeur et Abel :

— [...] Dès sa naissance, Werewere n'a appris que la trahison, n'a appris qu'à la débusquer, même quand elle se tait, se terre au plus profond de l'Autre.

— L'Autre ? Quel est cet hôte dont tu déparles ?

— Tu joues encore à l'innocent ! Tu fais semblant d'ignorer que, dès qu'il t'a vu, Werewere s'est identifié à toi, père et frère, comme ceux qu'il aurait pu avoir si la polio ne l'avait pas chassé de la famille. Quand tu as trahi et salopé Calixthe Bélyala, comment voulais-tu qu'il réagisse ? En faisant appel à la maladie, à la polio qui s'est remise dans ses nerfs, ses muscles, son sang ! Seul acte faisable pour sauver sa mère.

— Pourquoi pas à Paris ? Pourquoi pas à Libreville ?

— Tes mots ! À cause de tes mots ! Tu en as tellement bêtisé par-devers Calixthe Bélyala dans cet hôpital de Libreville qu'elle ne pouvait plus en passer le seuil : aucune guérison possible au-delà, là-dedans. Ni pour Calixthe Bélyala, ni pour Werewere. Tes mots cochonnés ont souillé les murs, ont ameuté les microbes, ont ameuté les virus, ont ameuté les quarks-bactéries (A, 119).

Si Werewere peut dire la « trahison » d'Abel, c'est parce que lui-même a été trahi, mais comme ce n'est pas réellement Werewere qui parle ici, mais bien Abel qui entrevoit cette nouvelle vérité en lui-même, les choses sont plus compliquées. D'abord, la trahison, celle qu'il a appris à débusquer au plus profond de l'Autre, est celle autrefois subie par Abel. Cette dernière nous ramène à l'épisode de la première crise de poliomyélite, dont la mère en tant qu'Autre a été tenue pour responsable. Mais par ailleurs, la trahison, celle qui fait dire à Werewere que Calixthe a été trahie et salopée, est un acte d'auto-accusation, et ne vise donc plus la mère responsable, mais la mère comme « hôte » à qui il faut pardonner. La mère comme hôte, c'est celle, reptilienne, qui habite Abel, qui « occupe » Abel (comme on dit « la France occupée ») et qui le rend pareil à la mère, à son image. Abel et la mère reptilienne

donnent lieu ici à un effet de miroir. Ce que traduit efficacement ce cri d'Abel : « je suis fait comme ma mère, je suis incapable de restituer ce que j'ai avalé, je suis incapable de restituer ce qui m'a avalé ! » (A, 346) Plus qu'un jeu de mots, la phrase nous ramène à la fois au personnage d'Una « envalé » par la baleine-mère et à la défaite du Livre de *Steven le bérault*, dont il ne reste plus, une fois décomposé et désintégré, que les pages palindromes de *L'avalée des avalés*⁶. Una et *Steven le bérault* sont des romans qui, au début des années 1980, annoncent le virage maternel d'*Antiterre*. Sauf que le Abel d'*Antiterre*, qui hérite d'une posture régressive, est un personnage désormais et pour toujours hanté par la mère. Dans cette transition d'une mère à l'autre, de Judith à Calixthe, de la trahison subie à la trahison accomplie, se négocie et se met en place, graduellement, le passage d'Abel comme père en devenir à Abel comme fils résolu.

Un second extrait prend en quelque sorte la relève du précédent. Cette fois-ci, toujours à travers l'esprit frappeur, nous assistons à un échange entre Calixthe et Werewere,

6. Ce roman de Réjean Ducharme est évidemment le livre par excellence de la Mère, et c'est bien à cette représentation que renvoie Beaulieu en l'évoquant dans *Steven le bérault*. Renonçant à écrire le Livre, Abel offre à son frère Steven une caisse dans laquelle se trouve le manuscrit de *L'avalée des avalés* ; puis vers la fin du roman une autre caisse dans laquelle ce manuscrit a été cette fois retranscrit à l'envers. Le manuscrit se lit dans un sens comme dans l'autre, il est commencement et fin en même temps, il est donc de l'ordre du même ; il ne propose aucune progression ni linéarité, il est cette boucle repliée sur elle-même qui défie le fils d'avancer dans sa quête de maturité. À travers l'échec du Livre, le manuscrit qu'Abel remet à Steven symbolise ainsi le retour inévitable à la mère qu'appelle l'échec de la posture paternelle. Le manuscrit de *L'avalée*, ce n'est surtout pas le Livre, mais sa défaite ; la représentation matricielle qui abolit le romancier, le « défait ».

où le fils cherche à expliquer à la mère la raison des injures qu'Abel aurait proférées. L'expérience de la polio-myélite permet à Werewere de faire comprendre à Calixthe qu'Abel ne contrôlait pas ses paroles, car la souffrance est trop grande, pareille à une lamentation, et « [l]a lamentation, ça ne s'adresse qu'à soi, ça ne se dresse que contre soi » (A, 124). Le propos de Werewere fait qu'on revient, en somme, à la situation de l'extrait précédent, où l'accusateur retourne l'accusation contre lui-même ; sauf que cette fois-ci les choses sont explicites et la discussion ne porte plus entre l'esprit frappeur et Abel, mais entre l'enfant et la mère. Cette nouvelle représentation du drame intérieur d'Abel témoigne de la progression de ce dernier dans la réconciliation avec la mère.

Tout le roman balise finement cette évolution, mais sans que celle-ci soit linéaire, puisqu'elle repose sur une expérience profondément subjective, que cherche d'ailleurs à mettre en évidence une narration ponctuée de constantes anachronies narratives. Il revient au lecteur de faire l'effort de reconstitution de la trajectoire intérieure d'Abel. Ayant enfin intériorisé cette nouvelle vérité maternelle, Abel en viendra à ressentir une culpabilité qui, en tant qu'elle est formulée et reconnue, pourra, en bout de ligne, tenir lieu de ce pardon que lui réclamait la mère piteuse de *Bibi* au moment où, à dix-neuf ans, il avait fait sa première crise, quelques temps avant de prendre l'avion pour Paris. Ultimement, ce pardon, et après quelques premières tentatives vaines, ce sera le dernier mot du roman : « Je t'aime, Calixthe. Veux-tu de moi ? » (A, 396)

ÉCRITURE

Ce retour d'Abel à la case départ, celle du fils, s'accompagne de la perte de l'écriture. Le consentement ou l'abandon à la mère marque nécessairement la fin de l'écriture. Ainsi Abel est-il incapable, à son retour d'Afrique, d'écrire le moindre mot. Une première fois, il ouvre le tiroir de sa table de pommier et en retire un paquet de feuilles dans l'idée de se replonger dans ses «travaux que j'aimerais rendre en leur grosseurs avant de désemplir le monde une fois pour toutes» (A, 91). Il n'écrit cependant pas une ligne. Après avoir fumé, il se sent mieux et revient à ses feuilles : rien ne vient, il est muet devant une page blanche. Ce qu'il éprouve est complètement nouveau : «pas le goût, pas le besoin pour la première fois depuis des siècles, pas le goût, pas le besoin de coucher quoi que ce soit sur le papier!» (A, 94) Il pressent que sa rencontre avec Calixthe y est pour quelque chose :

peut-être suis-je encore trop habité par les odeurs de calixthe béyala et qu'à cause d'elles je ne ressemble plus guère à l'homme vieillissant que j'étais hier : penser autrement, voir autrement, agir autrement bien que j'ignore ce que ça peut signifier que de penser, voir et agir autrement que je l'ai toujours fait, au mitan du labyrinthe du langage, m'y trouvant tout à la fois dédale, icare et le minotaure forcené qui mugit et meugle sans même s'en faire ! (A, 95)

Dans ces lignes remarquables, le fils qu'Abel redevient peu à peu depuis sa rencontre avec Calixthe se trouve évidemment à altérer cet «homme vieillissant» qu'il est devenu au fil du temps et de l'écriture, et qu'il ignore ne plus être quand il regagne sa maison de Trois-Pistoles dans

la hâte de se remettre à ses projets littéraires. Abel prendra conscience lentement de la métamorphose de sa personne, à la faveur du persistant souvenir chaleureux de Calixthe en lui, et à partir de sa découverte du traité d'architecture de Nicolas Ledoux, dont je parlerai bientôt.

Un autre passage fait écho au précédent : «je voudrais tant avoir ce forcené besoin d'écrire, comme quand j'en étais habité, assailli, labouré, ensemencé! – de la naïveté? – du délire de la main gauche encochonnée? – où tout ça a-t-il passé?» (A, 136) Le mot clé de cette citation est l'interrogation entre tirets : «de la naïveté?» La forme interrogative dénote que la quête intérieure d'Abel n'est pas encore terminée ; elle témoigne de la progression de la découverte, de son tâtonnement intérieur, mais aussi de la volonté de comprendre. Le mot «naïveté» rend compte de la forme des doutes qui accompagnent cette volonté d'y voir clair. Ce qu'il faut entendre ici : Abel a-t-il été naïf de croire qu'il allait devenir un père littéraire, de penser qu'il s'élèverait, par le biais d'une réflexion littéraire acharnée et quasi démesurée sur les œuvres admirées de Melville, Ferron et Joyce, jusqu'à cette représentation du père qui «ensemence» les mots comme le propriétaire la terre paternelle? Plus tard dans le roman, Abel jette l'éponge : «j'aurais beau fumer toute la généreuse pipée d'opium, la page va rester blanche devant moi, le stylo feutre ne crachera pas la moindre goutte d'encre – si désabusé, si écoeuré, si désaveniré!» (A, 211) Et plus loin : «j'ai cru si longtemps à l'écriture» (A, 319). L'écrivain est bel et bien mort. Et avec lui la croyance en toute transcendance.

Si l'écriture ne répond plus, c'est aussi parce que la table de pommier répond à sa place. Le savoir de l'esprit frappeur remplace celui de l'écriture. Abel ne trouve plus

d'inspiration parce que cette table de pommier, sur laquelle il a écrit pendant toute sa vie, a retrouvé sa fonction première. Au début du roman, Abel explique l'histoire de cette table :

ma Table de pommier à moi est venue au monde sous les mains habiles d'une religieuse ébéniste, au fond d'un couvent de Louiseville, une longue table de réfectoire [...] – de longues générations [...] empêchaient la Table de pommier de frapper, son esprit emprisonné dans le bois (A, 23).

Achetée par un cultivateur, la table a servi à plumer et à éviscérer les poulets. Or, même si, après cette boucherie, la table était « arrosée d'eau chaude [...], entre les joints le sang avait eu le temps de s'immiscer, colorant ainsi le bois, lui donnant ce rouge sombre aux joues, aux côtes et aux jambes » :

[L]a Table ne frappait pas encore, la Table ne tournait pas encore, mais le sang versé des poulets finirait par faire son œuvre : l'esprit de meurtre, la réalité de la métaphore – c'est parfois long, surtout quand on est une Table de pommier et que, remise au fin fond d'un apentis, on reste là, bonne à rien, d'un automne à l'autre (A, 24).

L'histoire de la table recouvre, chronologiquement, le parcours symbolique d'Abel. Comment ne pas voir, dans l'image de la religieuse, la mère reptilienne ; dans ces « longues générations », l'écriture paternelle par laquelle le fils s'est patiemment construit ; dans le meurtre, la désintégration de la paternité symbolique jusqu'à sa ruine totale ; dans le temps qui a passé avant la manifestation de l'esprit frappeur, la durée de l'écriture d'Abel sur cette table ? Bref,

comment pourrait-on ne pas lire, dans l'histoire de cette table, un résumé du parcours symbolique d'Abel depuis les commencements ? C'est comme si, pendant toute sa vie d'écrivain, Abel avait privé ou détourné la table de sa fonction véritable ; comme si Abel avait, peut-être par naïveté, parié sur l'écriture et la vie, alors que son destin, sans doute ironique puisqu'il le découvre au moment où son œuvre allait lui donner raison, était d'être avalé par la mère, d'être anéanti dans la mort des temps immémoriaux.

Car c'est bien à la mort que toute cette histoire aboutira. C'est la leçon de la table d'Abel, comme ce fut la leçon que jadis Beaulieu avait trouvée chez Hugo : « Le monde qui se crée grâce aux Tables est un monde exemplaire, tourné totalement vers les choses de la mort » (1971 : 149). En plaçant la table de pommier sous l'égide du poète exilé à Jersey – car elle est habitée par « l'esprit frappeur de Victor Hugo » (A, 22) –, *Antiterre* ouvre sous les pieds d'Abel un gouffre sans fond. Hugo, figure paternelle qui ramène Abel aux sources adolescentes de sa volonté littéraire, est ici l'alter ego de « l'homme vieillissant que j'étais hier » confronté à son propre destin (A, 95). En d'autres mots, l'exil de Hugo à l'époque des tables tournantes prendra la forme, chez un Abel libéré par l'esprit de la table, de la fuite dans l'espace utopique maternel, de l'exil du territoire national.

PAYS

Le retour à la mère et la faillite de l'écriture ne peuvent en effet que conduire à la disparition du pays. On pourrait, à propos du pays, relancer l'interrogation d'Abel au sujet de l'écriture : « où tout ça a-t-il passé ? – dans quelle anfractuosité de l'espace-temps, là où les mots ne sont plus

mesurables, ne sont plus qualifiables, ne sont plus quantifiables?» (A, 136) Mais l'effacement du pays se fait graduellement, car il est le résultat de l'abandon progressif d'Abel au signifiant maternel, c'est-à-dire au fur et à mesure que l'esprit frappeur de la table dévoile l'être nouveau que devient Abel. La question du pays accompagne donc l'indétermination, puis la transformation identitaire d'Abel.

Le Abel qui revient d'Afrique et qui pense qu'il peut, comme il le fait depuis toujours, remplir ses journées par l'écriture, n'a pas encore complètement renoncé à la possibilité de l'indépendance nationale. Sauf qu'il a perdu toute foi dans la politique : «le recours au politique? – un mot obsolète qu'on devrait éliminer des dictionnaires» (A, 148). Néanmoins, les triplets venus proposer à Abel de se porter comme candidat indépendantiste réussissent à le convaincre de se lancer dans la campagne électorale :

Un héros ! Faut seulement un héros ! Un vrai ! Pas un chiqueux de guenilles, pas un mangeur de hot dogs, pas un pisseur dans ses bobettes, pas un coupeux de cheveux en quatre, pas une langue de bois, pas un chien sale d'avocat ! Non, tabarnak ! Un héros ! Juste ça : un héros national ! (A, 145)

Le propos réactive un aspect essentiel du discours politique de Beaulieu depuis le début des années 1970, depuis sa réflexion sur le héros mythique qui prend forme chez Ferron jusqu'à la place de la figure héroïque, dans le *Joyce*, par opposition à la figure du missionnaire. Ayant décidé de se lancer en politique, Abel parcourt tout le comté pendant un mois, se heurtant à l'indigence et à l'ignorance des citoyens, à «une veulerie citoyenne qui ne revendique que

la sécurité corporatiste dont la santé à tout prix est le fondement!» (A, 199) Quant à «l'indépendance du kebek?», dont il dit avoir parlé tous les jours, ce ne fut que des «coups d'épopée dans de l'eau polluée», précise un Abel aussi cynique que désespéré (A, 199). Le pays mythologique prend l'eau, irrémédiablement. Ce qu'il en reste, c'est la réalité à ras de terre des éclopés en tout genre.

Après l'échec de l'expérience politique, et au moment où il renoue avec Calixthe et ce qu'elle représente au regard de la représentation maternelle qui le subjugué (comme quoi tout arrive à point nommé), Abel va entrevoir la possibilité d'une solution de rechange au pays, celle que lui offre l'utopie. Deux événements vont permettre à Abel de passer de l'idée du pays à celle du non-pays, d'envisager une sortie de secours à la société hystérique en réalisant le projet utopique. D'abord le cadeau, puis l'héritage de l'éditeur Arnold Cauchon.

C'est le premier de ces événements qui m'intéresse ici. Le cadeau en question est un livre de Nicolas Ledoux, architecte néo-classique et promoteur d'une utopie sociale. Cet ouvrage est pour Abel une véritable révélation, une «découverte épiphanique» qui le laisse «fiévreux de longues heures durant» (A, 362), et qui lui *parle* comme tous les grands livres qui lui ont appris quelque chose sur lui-même. Cet épisode est précédé d'une très longue conversation entre Abel et Rhino, la fille triplète, au sujet des utopies. Ce sont des pages incontournables, dans lesquelles Beaulieu prépare la conversion finale de son personnage.

Pour expliquer l'avènement de l'utopie dans l'histoire des idées, Abel opère un retour aux origines de l'humanité avec le meurtre d'Abel par son frère Caïn. Alors que la

«force-abel» est celle de la nature fertile, la «force-caïn» est celle qui forge, qui «martèle le devenir» et construit les cités. Le principe de fondation des cités est l'orgueil : il s'agit de s'élever jusqu'au père, de s'approprier sa toute-puissance. Abel explique à Rhino que Platon a été «le premier des utopistes de l'Occident, car il rêvait de quitter Athènes avec ses disciples pour s'installer loin de toute Cité afin d'y établir la République de l'Esprit» (A, 283). De sorte que, «[c]haque fois qu'une Cité vacille, puis tombe, l'utopie de Platon renaît en une forme ou une autre, le meurtre d'Abel devant devenir retournement, car n'est-ce pas lui seul qui avait raison?» (A, 284) Ainsi se constituèrent les utopies romaine, juive, chrétienne et islamiste. Mais toutes ces utopies ont en commun la violence meurtrière au nom du pouvoir économique, du pouvoir politique et du pouvoir religieux. L'empereur Constantin, Moïse ou Hitler : même combat selon Abel. Ce sont des «missionnés de l'utopie haineuse» (A, 290). Dans l'optique d'Abel, c'est bien cela qu'est devenu le «Kébec» : un pays abruti par le capitalisme et la consommation, et corrompu par la politique des technocrates.

En revanche, l'utopie imaginée par Abel procède d'une sortie des pouvoirs, elle est une réaction aux dérives apocalyptiques d'une humanité économique. Son récit fonde les origines de l'utopie sur le refus de la folie meurtrière et de ses conséquences orgueilleuses, qui conduisirent à défier Dieu. L'utopie naît de l'affront. Le Abel biblique n'était pas un utopiste, tout simplement parce qu'avant qu'il ne soit tué, la terre sur laquelle il vivait était l'utopie *ex nihilo*. Il fallait le meurtre perpétré par Caïn et le développement de la cité pour faire ressortir, *a posteriori*, l'utopie de l'harmonie primitive et en réactualiser la valeur et le propos

dans la quête utopique de Platon. Défi au père, la « cité-état guerrière » (A, 285), qui deviendra le modèle de l'humanité après la prise d'Athènes par les Spartiates, est née du meurtre de Dieu ; et Dieu existe du fait même de ce meurtre. En revanche, le monde utopique d'Abel Beauchemin se passe de Dieu, car il est celui de la parfaite harmonie avec la nature.

Dans l'appropriation que fait Abel de la théorie politique platonicienne, le retour au mythe biblique n'est pas banal, car il est aussi un retour, pourrait-on dire, aux origines du nom d'Abel lui-même. Nous pourrions dire : au commencement il y eut Abel et l'harmonie primitive de l'utopie. Le récit des utopies que fait Abel à Rhino met évidemment la table pour la venue de la pensée utopique de Nicolas Ledoux, mais prépare, par ce fait même, la substitution de la fiction utopique à la mythologie du pays québécois. Or, cette fiction utopique est habitée par la mère aussi explicitement que la mythologie du pays est habitée par le père. La mère figure l'ultime retour au commencement de toute chose.

Dans le dernier chapitre d'*Antiterre*, Abel met en place un projet d'utopie qui le « réconcilie » avec la figure de la mère. La terre qui va accueillir l'habitation utopique est maternelle. Comme dans le récit des origines utopiques, qui remonte au mythe de Caïn et Abel, Abel fait retour aux origines de l'espace maternel. Deux pages de ce chapitre, significativement isolées par l'intertitre « MÈRE », ont ici quasi valeur de manifeste. Abel oppose le pays de son père et celui de sa mère. Il commence ainsi :

j'ai toujours pensé que le pays de mon père était aussi le mien, en bordure de mer océane, vieux pont de fer de tobune, carrière pour pierres taillables, pour pierres

gravelables, église bâtie en nostalgie du temps des cathédrales, boutique de forge, magasin de fer, fosses à creuser dans le cimetière ancien, moulins à faire madiers, planches et bran de scie (A, 365-366).

Le pays du père, c'est celui de l'industrie et du travail, de la civilisation, celui en somme qui a construit les cités après le meurtre d'Abel. C'est le pays de «l'homme tubalcaïn» (A, 282), ici dieu de la forge et du feu, le roman reconduisant par la bande une histoire familiale qu'on retrouve ailleurs dans l'œuvre, notamment dans *La grande tribu* avec le Forgeron-Fondeur des origines. Or, c'est cette histoire généalogique que remet en question aussi bien le récit utopique, raconté par Abel, que sa décision de donner forme à un projet utopique.

Au pays du père, Abel va donc opposer celui de la mère, lieu de l'utopie. Abel formule le désir de renouer avec le pays maternel, ce pays antérieurement refusé et détesté «à mort» (A, 366), de

naître pour la première fois, ici, icitte, au mitan de l'arrière-pays! – de cette terre, cette eau, ce ciel qui m'ont abandonné comme m'a mère m'a abandonné parce que je ne m'abandonnais pas à elle, parce que je ne m'abandonnais pas à eux, je vais les ensemer à nouveau – nous redeviendrons l'esprit de nature (A, 366).

Enthousiaste, il en remet à la page suivante : «ce sera le temps pour moi d'acheter cette terre, cette eau et ce ciel pour que, de ma vieillesse féconde, puisse éclore l'ultime beauté de l'enfance rieuse! – ma mère, cette réconciliation! – ma mère, notre terre!» (A, 367) C'est ainsi qu'Abel, inspiré par le traité de Nicolas Ledoux, achète les terres de

l'arrière-pays natal, décide d'y déménager sa maison et ses bâtiments et d'y faire construire cent autres maisons et autant de potagers selon un plan géographique précis et harmonieux (A, 368-369). Au cœur de ce pays, « enfin, mon seul et vrai pays » (A, 378) prendra évidemment place Calixthe Bélyala, qui donne son nom à toute chose : « Comme ce long frêne et le cran de tuf se nomment Calixthe Bélyala. Comme cette eau qu'il y a devant nous, comme cet air, comme ce ciel en train de danser se nomment Calixthe Bélyala » (A, 386). En ce sens, l'utopie rachète tout le mal qu'Abel avait fait à Calixthe et à Werewere à Libreville, dont les mots « ont déformé, informé l'architecture » (A, 119). C'est pourquoi, à la fin, se rendant à Libreville chercher Calixthe et ses orphelins, Abel peut lui dire : « je t'aime ». Car Abel est enfin au-delà de la culpabilité : en renouant avec la mère, en aimant Calixthe, c'est aussi et avant tout avec lui-même qu'Abel se réconcilie.

Ce déplacement géographique du pays paternel à l'utopie maternelle figure un état d'esprit. Abel explique d'ailleurs à Rhino : « Selon Platon, ce n'est pas la nature qu'on doit changer, mais soi-même en tant qu'humain : connaître, c'est se reconnaître, et toute cueillette est un recueillement dont la finalité est l'harmonie » (A, 287). À la fin, Abel émerge de cette espèce d'obscurité intérieure qui le constituait depuis son retour d'Afrique, comme s'il n'était jamais tout à fait sorti de son coma : « comprendre ! – comme c'est long ! – et comme doivent devenir nombreuses les formidables cornes de taureau jaillies du soleil – là où le fils se relie, je sais maintenant pourquoi je ne suis plus pareil à ce que j'étais hier » (A, 365). Ce qui l'a ramené peu à peu vers la lumière, c'est d'abord l'esprit

frappeur de la Table, qui lui a permis de mettre du sens dans ce qui lui était arrivé depuis sa rencontre avec Calixthe Bélyala. Le traité de Nicolas Ledoux, en le révélant à lui-même, le libère définitivement non seulement de l'incompréhension ou de la méconnaissance de soi, mais de son ancienne peau, pourrait-on dire. Car ce qui s'effectue dans le déplacement physique du pays vers l'utopie, c'est une modification substantielle de la personne d'Abel, un changement organique et spirituel, une mutation identitaire ; plus exactement une permutation de l'identitaire, où le principe maternel supplante le principe paternel.

Ce nouveau principe balaie l'écriture du revers de la main, je l'ai dit. Le triomphe de la mère rend caduque toute fonctionnalité de l'écriture. L'écriture est ainsi soumise à une disparition lente, à la faveur de la transition entre l'œuvre (le père) et l'amour de la mère. Si Abel n'écrit plus son œuvre, en revanche il écrit des courriels à Calixthe. Ou du moins, c'est ce qu'il souhaite, car, pendant longtemps, il n'y arrive pas. Il est paralysé par l'espèce de culpabilité qui commence à l'envahir dès le moment où il comprend que Calixthe n'est pas la mère reptilienne, et qu'il lui doit des excuses : « je ne suis pas encore prêt à écrire à calixthe béyala – noble trahison ! – et sans aucun sentiment de culpabilité dedans ! » (A, 153) À partir du moment où, tout à la fin du roman, il accède à la pensée utopique, Abel trouve enfin les mots à dire. Sauf qu'il ne les écrira pas, il va se rendre au Gabon pour les dire. L'écriture, comme le pays, est définitivement périmée⁷.

7. « Calixthe Bélyala, je — » (A, 310). C'est le plus loin qu'Abel ira dans l'écriture.

Dans ces conditions, nous pourrions dire que l'ouvrage de Ledoux, qui a permis à Abel de mener à bien sa «conversion», devient, par une sorte de renversement ironique, le Livre qu'Abel n'a pas écrit et qu'il a tant voulu écrire avec le père, ce Livre que Beaulieu aura en quelque sorte tourné en dérision en excluant Abel de la narration. Certes, Abel aura produit le *Joyce*, mais pour mieux revenir à la mère dans *Bibi* et *Antiterre*. Si le *Joyce* est le Livre du père, écrit par Abel, le traité de Nicolas Ledoux est le Livre de la mère que n'a pas écrit Abel – puisque le signifiant maternel ne s'écrit pas.

Ainsi les derniers mots d'*Antiterre*: «Je t'aime, Calixthe», inscrivent-ils la défaite cinglante du *Joyce*. Je rappelle que le retour de la mère auprès d'Abel, dans la dernière page, donc après la scène hallucinante au cimetière où le fils mange des morceaux du cadavre du père, laissait la porte ouverte aux ouvrages suivants. Je cite à nouveau ce discours stupéfiant de la mère increvable: «Je t'avais prévenu, Abel. Je serai toujours là. Tu n'avais qu'à me dire une seule fois que tu m'aimes, pour vrai. Laisse-moi maintenant monter dans le lit. À moins que tu te décides enfin à me dire: Tu m'aimes, tu m'aimes, tu m'aimes?» On se souvient de la réponse d'Abel: «Je ne t'ai jamais aimée et ce sera toujours ainsi. Fais-en mon deuil!» (2006: 1040) Cette porte ouverte à la fin du texte était une faille symbolique dans l'édifice paternel d'Abel; une petite faille, mais que rendait menaçante l'espèce de principe de permanence dont la mère se réclamait. De fait, cette brèche, *Bibi*, puis surtout *Antiterre*, l'agrandiront jusqu'à lui donner la mesure du pays maternel. Jusqu'à devoir prendre à la lettre cet extrait de l'essai sur Jack Kerouac, et qui hors contexte devient curieusement programmatique: «Mais avant que

tout cela fût tiré au clair, il fallait d'abord, il fallait nécessairement trouver le Père – La Mère suivrait tout de suite derrière – inutile de s'inquiéter à son sujet» ([1972] 2003 : 20). Inutile, en effet, puisque la mère sait se survivre, elle n'a pas besoin, comme le père, de l'écriture pour renaître dans le fils.

Mais parvenu à ce point, c'est-à-dire au terme d'une lutte à mort entre le fils et la mère (*Joyce*), d'une lutte qui se règle au bénéfice de la seconde (*Antiterre*), il n'est pas certain que l'amour ne soit pas précisément une sorte de mort. La renaissance d'Abel dans les premières lignes d'*Antiterre*, puis confirmée dans les dernières pages – l'acquiescement à l'espace maternel auquel tout le roman vise à donner forme – est en fait une mort symbolique qui remplace la mort biologique, la vraie mort : « car ainsi finissent toutes les utopies, par le renversement total : la mort en lieu et place de la liberté » (A, 279). Le mot est essentiel, et on ne saurait passer à côté sans ignorer le sens du roman. L'utopie est foncièrement un espace atopique. Cet espace, érigé contre la civilisation, les lois, la culture, supprime ultimement le désir, puisqu'il annule toute forme de lutte au profit d'une parfaite harmonisation des rapports des hommes entre eux, et des rapports de ceux-ci à la nature. L'utopie d'*Antiterre* n'est rien d'autre qu'une forme de suicide, et ce que ce suicide cherche à dire, c'est l'impasse totale du pays national. Le pays n'est plus incertain ni équivoque, il agonise. Mais Beaulieu choisit de traiter cette question par la bande, si je puis dire, donc non pas par le discours politique (ce que fait *Bouscotte*), mais par le biais d'une charge contre la société capitaliste néolibérale qui ruine la part d'humanité de l'univers. Car le problème ici, ce n'est pas seulement que le pays ne se fait pas, que l'in-

dépendance politique ne se concrétise pas, que le Québec «hystérique» ne cesse de se nier lui-même et paraît aliéné à demeure, mais que la détérioration politique, économique et culturelle du pays invalide la pertinence même du pays. *Antiterre* est un roman désespéré pour un Québec désespérant.

Abel/Beaulieu a donc fait le choix de s'exiler dans un espace-temps qui se situe à l'extérieur des frontières nationales, de manière à exprimer son refus non pas du pays, mais d'*un tel pays*. C'est d'ailleurs ce qui rend *Antiterre* si émouvant. Le véritable propos d'*Antiterre*, ce n'est donc pas l'amour que témoigne Abel à Calixthe Bélyala, et encore moins la réconciliation avec la mère, car ces événements sont mis ici pour faire entendre autre chose, qui est le véritable propos du livre : la mort du pays. La mort de l'écriture, et par conséquent celle de la paternité symbolique, sont un préalable pour dire la mort du pays. *Antiterre*, c'est un peu l'incarnation utopique du cauchemar d'Abel à la fin de *Don Quichotte de la démanche* :

[...] Judith est morte pour moi, comme mon père est mort pour moi, même si je le sais vivant [...] comme mon frère Jos est mort, comme mon frère Steven est mort, tapi dans l'ombre du cinéma Saint-Denis, embrassant son ange sur la bouche, mort, tout est mort, tout est finalement devenu à l'image de ce pays, une extrême dérision, si extrême dérision qu'elle ne peut pas être tragique car toute grandeur lui a été enlevée, comme s'il fallait absolument que tout se termine en queue de poisson, dans l'absence de temps et d'espace ([1974] 2002a : 348).

Dans un sens, Bouscotte prendra la relève de ce discours vers la fin de la trilogie éponyme, au tournant des

années 2000 : son rêve est de devenir cosmonaute pour voyager dans l'espace, annonçant la dérive continentale de *Bibi* (l'Afrique) et galactique d'*Antiterre* (les limbes de la conscience utopique). À part un amour non réciproque pour sa mère, ou peut-être en réaction à sa détresse, c'est la seule chose qui l'intéresse, de sorte que la responsabilité de l'héritage familial que lui confie symboliquement son surnom reste lettre morte⁸. À cette responsabilité est substituée par le roman une escapade de Bouscotte avec son père et son grand-père à Cap Kennedy, en Floride, où ils assistent au lancement de la navette Challenger. « Il est temps que nos racines, on aille les voir ensemble de l'autre côté du bleu du ciel ! », dit le grand-père Antoine (2002b : 382). La phrase dit tout : elle défait le pèlerinage au pays du père qui avait réuni Abel, le père et Samm dans *Le pays de mon père* et *Les racines de Bouscotte*, récits qui devaient déboucher directement sur l'écriture de *Bouscotte*. En somme, héritier d'une descendance qui tourne le dos à son pays, Bouscotte incarne on ne peut mieux, parmi les personnages de la trilogie à laquelle d'ailleurs il donne ironiquement son nom, cette « amnésie globale transitoire »

8. Surnom que de surcroît il n'aime pas : « Je n'aime pas que Charles m'appelle Bouscotte, ce surnom que son propre père lui donnait autrefois. Bouscotte, c'était une souche d'arbre dans l'ancien temps, quand tout le monde habitait aux Trois-Pistoles et gagnait sa vie à couper du bois pour les Anglais [...]. Pour rire des bucherons des Trois-Pistoles, qui n'étaient pas grands mais trapus, les Anglais disaient d'eux qu'ils étaient des bouscottes, comme ce qui restait au ras du sol une fois les grands pins abattus » (2001 : 63-64). Converti en nom propre et transmis de père en fils, Bouscotte devient un signe de résistance dans la durée, la graine qui résiste après l'abattement des grands arbres et qui assure la régénération d'une famille et d'un peuple. À ce signe Bouscotte refuse d'être assujéti.

Antiterre et la « politique » du grand écrivain national

qui caractérise le dernier volume. La différence entre Bouscotte et Abel, c'est que, dans cet espace situé en dehors du pays, ce dernier y retrouvera la mère.

*
* *
*

Le dernier terme de *La vraie saga des Beauchemin* procède donc d'une logique symbolique qui conduit au renversement de l'équation : « Pays + Père = Grand Écrivain », pour lui substituer à la place : « Non Pays – écriture = espace de la Mère ». Dans l'ensemble de l'œuvre de Beaulieu, la logique du grand écrivain s'élabore avec difficulté parce que, au fur et à mesure que les textes s'écrivent, le pays ne se fait pas. L'impasse profonde dans laquelle se trouve actuellement le nationalisme conduit, dans *Antiterre*, au renversement symbolique que j'ai cherché à mettre en évidence. Et tout indique que ce renversement est définitif. *Antiterre* n'est pas tant une œuvre de l'achèvement, mais plutôt une œuvre du renoncement.

Comment être un écrivain national sans pays ? La réponse désespérée que livre Beaulieu va beaucoup plus loin que ce que Ferron pouvait dire à ce sujet. Ferron, c'était un écrivain mineur dans un pays incertain. Abel/Beaulieu, c'est un écrivain mort dans un pays inexistant. Le générique d'*Antiterre* le dit : « utopium ». Le roman lui-même s'abolit comme roman, comme le romancier s'est lui-même aboli comme père. C'est la mort du genre et de l'écriture. Le pays de la « grotesquerie », selon le mot qui qualifie *La grande tribu*, est tombé encore plus bas : jusqu'à sa suppression.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1971), *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1972] 2003), *Jack Kérouac*, Montréal, Typo.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 2002a), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Typo.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2001), *Bouscotte. Le goût du beau risque*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2002b), *Bouscotte. L'amnésie globale transitoire*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2010), *La reine-nègre et autres textes vaguement polémiques*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

LA TRAVERSÉE À L'ENVERS :
FIGURES DE L'ORIGINE ET HISTORICITÉ
DU REPLI DANS *BIBI* ET *ANTITERRE*

Stéphane Inkel
Université Queen's

La poétique qui a longtemps prévalu au sein des œuvres de Victor-Lévy Beaulieu reposait sur celle du Livre à venir dont l'écriture s'annonçait toujours prochaine et pourtant toujours différée, mais qui à travers son imprévisibilité pouvait à tout moment venir incarner une nouvelle alliance du poétique et de l'historique. C'est à ce titre que j'ai par le passé (2005, 2007) identifié ce mouvement à une temporalité proprement messianique, en ceci que l'apparition possible et incertaine du Livre était susceptible d'apporter une nouvelle consistance à l'*instant* en le libérant de la trame de la continuité propre à la concaténation des causes et des effets. C'est par cette opération sur la temporalité que l'œuvre est depuis ses débuts proprement *politique*.

Entendons-nous sur le terme lui-même et sur ce qu'il signifie lorsqu'il sert à qualifier l'une des modalités de

l'écriture, en particulier lorsqu'il s'agit d'un projet né du contexte de la Révolution tranquille. Car les positions politiques de Beaulieu, exprimées aussi bien dans les journaux, dans quelques essais que dans ses romans, et surtout la causalité poétique qu'il a construite à partir de ces positions et de sa lecture de l'histoire québécoise considérée à partir de son impasse, ont recouvert la locution « politique de VLB » d'une fausse évidence. Conjuguer une telle locution au pluriel, comme le propose le présent dossier, c'est compter avec une certaine complexité que l'œuvre a depuis toujours convoquée. *Antiterre*, la conclusion de *La vraie saga des Beauchemin*, dont le « clan » est totalement absent – la chose est éloquentement soulignée par ce nouveau titre, alors que celui qui a été longtemps annoncé était *Le clan ultime* –, nous démontre une fois pour toutes, par la triste campagne d'Abel sous la bannière indépendantiste, qu'il relate et qui vient redoubler celle de l'auteur en 2008, que les positions politiques de Beaulieu, tout comme son goût évident pour la polémique, sont à distinguer nettement de la politique du roman qui est mise en œuvre, c'est-à-dire ce que le roman permet de *figurer* quant *au* politique entendu comme le lieu où le vivre-ensemble s'infléchit dans la longue durée. En un premier sens, donc, l'œuvre est politique en ceci qu'elle est avant tout une explication avec l'histoire. C'est cette explication qui est devenue une véritable poétique, dressant l'œuvre sur le mince fil entre les polarités du manque radical et du fantasme de fondation *par le roman*. En un deuxième sens, à tout le moins de manière implicite, cette explication avec l'histoire est aussi, au Québec, une explication avec la religion, et cela de manière très précise comme expérience de la temporalité – ce à quoi Beaulieu s'est

maintes fois confronté à travers ses figures dérisoires d'impatiens, de Satan Belhumeur à Jos Beauchemin, ces *lidhoq-baqqets* : ceux qui veulent « hâter la fin », comme les définit avec précision le judaïsme (Scholem, 1974 : 112). La liquidation du fantasme littéraire, vers quoi tendait cette double explication, avec la publication de *La grande tribu*, semble permettre une reprise et un déplacement considérable des données du problème. *Bibi* et *Antiterre*, ultimes romans de la « Saga », cherchent notamment à mettre fin à la fascination pour le passé, partout présente dans l'œuvre, en revisitant toute une série de figures de l'origine et en relatant le repli du sujet sur le seul présent qu'il habite esseulé, pour ainsi dire à l'abri du monde. On retrouve en effet, dans *Bibi*, les lieux ayant ponctué l'œuvre depuis ses commencements, depuis le rang Rallonge du Saint-Jean-de-Dieu de l'enfance jusqu'à la littérature comme ultime scène du devenir, en passant par la crise de poliomyélite décrite *in extenso*, le désir toujours lié à la transgression et bien sûr la mère qui, en pleine continuité avec *James Joyce*, *l'Irlande*, *le Québec*, *les mots*, fait l'objet d'un désir matricide dès la deuxième page.

C'est donc à une aventure en deux temps que nous convoque Beaulieu avec la publication de son diptyque final. Une aventure qu'il s'agira de lire successivement, d'abord en se montrant attentif à ce que signifie de relancer *La vraie saga des Beauchemin* par une vaste synthèse qui fait autant office de récapitulation que de réécriture révisionniste de l'œuvre. Puis en interrogeant la valeur du présent exclusif mis en scène dans *Antiterre*, et la position de repli qu'il implique.

UN RÊVE ET UN DISPOSITIF

Pour débiter cette traversée de l'œuvre à travers *Bibi*¹, commençons par évoquer une scène particulièrement saisissante qui nous permettra d'apercevoir le versant synthétique du roman. Celle-ci, par ailleurs, illustre très bien la double impasse dans laquelle se trouve Abel au moment où le frappe la poliomyélite qui lui sert à la fois d'issue et de porte d'entrée dans l'écriture. Alors que s'élève la fièvre qui accompagne la maladie, celle-ci donne lieu à deux cauchemars consécutifs. L'un offrant l'image d'un cochon violant Judith avant de la dévorer, l'autre, celle d'Abel littéralement avalé par la mère Beauchemin, noyé par ses excréments, et qui, pour s'en sortir, ne cesse de crier : « faut que je naisse avant que ne meure ma mère ; faut que je naisse pour qu'elle accepte de me toucher enfin ! » (*B*, 208) On ne saurait trouver image plus efficace de la confrontation avec les lieux de l'origine que nous donne à lire l'ensemble du roman. D'un côté, donc, le fantasme de dévoration de Judith, qui se veut le renversement à peine subtil de l'angoisse qui envahit Abel face à la perspective d'entrer dans l'imaginaire érotique et mortifère de son amante ; mais aussi, suivant le mot de Morency (1993), fantasme « anthropophage » de la bibliothèque qu'incarne Judith de manière métonymique, elle qui introduit Abel aux œuvres de Gracq, et qui parsème ses échanges avec lui de citations d'Artaud, le plus souvent hors contexte d'ailleurs. D'un autre côté, la nature excrémentielle de son emprisonnement dans le giron de la mère.

1. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *B*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Il y aurait beaucoup à dire de la fonction métaphorique déterminante, et persistante, de l'excrément chez Beaulieu, l'écriture ayant depuis les débuts à voir avec une logique de l'*expulsion*, et les œuvres produites, le statut de *débris* qui se veulent l'envers toujours plus dérisoires du « corps de gloire » (B, 363) qu'il cherche par la littérature à substituer, à l'image de Victor Hugo, à sa propre chair, faible et affaiblie par la poliomyélite. Geneviève Baril a déjà noté à ce propos que, chez Beaulieu, « il est toujours question d'un corps malade parce que mal pris dans une parole déficiente, corps-ardoise donnant support et morphologie à la perte qui s'y (re)trace » (Baril, 2000 : 44). Le corps malade, exténué et infirme qui nous apparaît dès l'ouverture de *Bibi* serait donc l'envers d'un projet littéraire, *La vraie saga des Beauchemin*, en voie d'achèvement et pourtant étrangement à cours de la signification qui lui était prêtée par avance lorsqu'elle n'était encore qu'à l'état de projet. Ce corps de substitution qu'est l'écriture, qui ne cesse de choir face à sa propre insuffisance, nous met également sur la piste du motif poétique par excellence, qui est celui de l'*historicité*, car ce qui trouve à s'exprimer ici à une échelle subjective n'est autre que l'imaginaire eschatologique présidant, depuis les années 1970, à l'explication avec l'histoire racontée par le roman. Naître avant que ne meure la mère, c'est reprendre pour son propre compte la logique attribuée par Abel à l'histoire québécoise dans ce roman, *Monsieur Melville*, qui a servi à faire la synthèse de ce questionnement : « Par ma race, je suis en retard. Par ma race, je suis cette course désespérée vers ce qui, partout ailleurs, a été aboli. Je suis finitude, avant même que de commencer [...] » (Beaulieu, 1978, t. 3 : 126). La question qu'on pourrait se poser, c'est s'il n'y a pas toujours eu cette

préséance subjective, au fondement de la question qui fut posée dans le *Monsieur Melville*, ou si le manque à être identitaire qui fait écrire Abel n'a pas fini par définir sa propre subjectivité, en attente d'un signe de reconnaissance provenant de l'Autre. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de poser au commencement de cette lecture de *Bibi* ce petit caillou qui, en effet, peut servir de borne pour nous orienter dans l'œuvre entière : dès l'origine, chez Beaulieu, le sujet, qu'il soit individuel ou collectif, se voit toujours menacé de disparaître. C'est donc à l'aune de cette superposition des commencements, et de sa fin, qu'il s'agit d'aborder la remontée vers l'origine que nous donne à lire le roman. Car on pourrait soutenir que le rêve n'est pas tant celui du jeune Abel, représenté comme le sujet du rêve, que celui de cet Abel vieillissant qui apparaît dans le roman dans des chapitres alternés. Interprété de cette manière, le rêve ferait à tout le moins écho à la structure temporelle qui organise les motifs recensés par le roman.

Alors, ces motifs, quels sont-ils ? Il faut attendre la deuxième partie du roman pour remarquer qu'il intègre dans sa trame une réécriture de *La jument de la nuit*, qui était, sous la forme d'un récit d'apprentissage plus ou moins classique du passage d'Abel à l'écriture, une variation sur l'histoire de sa relation avec Judith précédemment évoquée dans *Don Quichotte de la démanche*². On

2. Preuve supplémentaire que les personnages, chez Beaulieu, reposent avant tout sur un signifiant. Judith est ainsi *la même et pas la même*, puisque *Bibi* mentionne qu'elle et Abel ne se sont pas revus en quarante ans après que Judith l'ait surpris dans ses étreintes avec Abé Abebé – ce qui contredit évidemment la version racontée dans *Don Quichotte de la démanche* et le récit « N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel » (à ne pas confondre avec le

retrouve également dans *Bibi* le récit complet de la crise de poliomyélite, évoquée depuis toujours et rattachée à l'écriture à des moments divers en raison de ses conséquences sur la « main gauchère » d'Abel dans une illustration métaphorique de la difficulté d'écrire le « Grand Œuvre » (Baril, 2000 : 53-56). Autre motif, lui aussi récurrent, revisité par *Bibi*, celui de l'enfance idyllique passée sur la terre du rang Rallonge, à Saint-Jean-de-Dieu. Ce lieu, dont l'abandon pour « Morial-Mort » marque la fin irrémédiable de l'enfance et le début de l'errance dans l'âge adulte³. Or, bien que ce lieu y soit décrit avec la nostalgie habituelle – le roman évoquant par exemple les pèlerinages annuels du jeune exilé qui, à chaque été, prend le train pour le Bas-du-fleuve afin de revoir la fondrière pleine de bleuets près des « écores de la boisbouscache » (B, 67), il faut tout de même noter que la représentation de l'arrière-pays n'est pas sans mélange. On se souvient sans doute que Saint-Jean-de-Dieu est d'abord le pays de la mère, par opposition aux Trois-Pistoles qu'Abel décrit, dans *Antiterre*⁴, comme le « pays de [s]on père⁵ » (A, 365).

livre du même nom), dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, qui est tiré du matériau du roman de 1974.

3. Errance qu'Abel dira privée d'avenir et de passé, car « on les a laissés derrière soi à saint-jean-de-dieu, on les a vendus morceau après morceau quand on a fait encan devant la grange [...] » (B, 91).

4. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle A, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

5. Il y aurait beaucoup à dire de toute cette section intitulée « Mère ». Si l'on retiendra au premier chef la réconciliation avec la mère que le retour dans l'arrière-pays de Saint-Jean-de-Dieu appelle, je crois plus déterminant le passage consacré à l'exil, ce motif qui structure l'œuvre de fond en comble, à partir de cette évocation du pays du père : « j'ai toujours pensé que le pays de mon père était aussi le mien, [...] et je suis revenu y habiter parce que le grand morial n'était pour

À ce titre, ce lieu tant aimé est aussi peuplé de zones d'ombres, à l'image de ce fond de ravin où se retrouve Abel, amorti dans sa chute par un verrat en décomposition, « parties génitales ouvertes » (B, 40), ou de la savane fantasmatique attenante à la maison familiale, marécage peuplé de « bêtes difformes » et de « petits cercueils d'enfants morts » (B, 94).

C'est dans cette logique récapitulative que s'inscrit la figure de l'Afrique, en particulier la vallée de l'Omo, traversée à la fin du roman, qu'Abel décrit comme « terrorisante parce que le premier homme y est né et que le dernier y mourra » (B, 550). Suivant la logique oxymorique évoquée précédemment, la mort qui s'annonce dans les dernières pages du livre (celle d'Abel aussi bien que de Judith) ne pouvait sans doute surgir que dans ces lieux des premiers commencements. Mais au-delà de cette signification fantasmatique prêtée au continent africain, une autre de ses dimensions permet d'inscrire son évocation dans cette logique récapitulative : le lieu discursif de la décolonisation, qui comme on le sait a joué un rôle prépondérant dans l'invention de la « littérature québécoise » initiée par *Parti pris*, et nourri l'œuvre de nombreux écrivains, d'Hubert Aquin à Beaulieu en passant par Jacques Godbout⁶. Traverser l'Afrique, c'est donc aussi bien *remonter le temps*

moi qu'un exil intérieur, une autre langue qui me privait de la mienne, une autre vie qui me privait de la mienne ! – mais malgré mon vouloir, je suis resté un étranger au pays de mon père, on n'y voulait pas vraiment de moi – autre exil intérieur ! » (A, 365-366) Au-delà de la réconciliation qui peut servir de leurre, il y aurait donc quelque chose comme la défense de l'exil dans les lieux, ou les noms, du père : l'écriture.

6. Beaulieu fait plutôt référence, dans *Bibi*, au classique de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique* (voir B, 262).

que revisiter le *topos* de la décolonisation, au fondement de sa conception du « pays équivoque » et de la poétique du Livre chargée d'y remédier.

L'énigme qui ressort du roman concerne donc la signification rattachée à la présence synthétique de ces motifs appartenant au passé de l'œuvre. À cet égard, il faut sans doute prêter la plus grande importance à la description de la mise en scène du prologue des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, adaptées dans le cadre du « Festival du théâtre nègre d'Afrique » de Libreville, à laquelle assiste Abel au tout début du roman, prologue qui sera décrit une seconde fois dans une forme hallucinée en conclusion, alors qu'il est joué dans une clairière de la vallée de l'Omo, dans une sorte de prélude aux retrouvailles de Judith et d'Abel. C'est qu'on y trouve la description minutieuse d'un étrange dispositif qui, à plus d'un titre, offre une métaphore éclairante du traitement réservé au matériau mémoriel par le roman. Le dispositif, complexe, laisse voir trois supports d'écriture successifs. Tout d'abord, trois objets sont épinglés à une ficelle : un chapeau melon, un gant orné d'un C marqué à la craie, et une feuille de parchemin « chargée d'hiéroglyphes étranges » (B, 20). À la droite de la ficelle, un personnage s'emploie à faire apparaître des fleurs rouges sur un métier à tisser, alors qu'un peu plus loin, un cylindre enroule sur lui-même un parchemin tendu entre deux autres piquets sur lequel apparaissent « des groupes de guerriers nègres, dessinés à gros traits » (B, 23). Au total, des lettres, des hiéroglyphes, des figures dessinées et nombre de parchemins. On retrouve dans la reprise finale du dispositif les mêmes objets sur la ficelle, à la différence que la feuille est cette fois « chargée d'hiéroglyphes *comme ceux* [qu'Abel] écrivai[t] sous les combles

de l'hôtel du panthéon à Paris» (B, 575, je souligne); de même, ce sont «des pages et des pages» (B, 576) où Abel reconnaît son écriture qui sortent du métier à tisser: ces pages du manuscrit sur les oncles jumeaux abandonné à Paris qui défilent ensuite sur une longue corde à linge avant de s'envoler dans tous les sens dans la nuit africaine. À ce titre, on pourrait voir dans ce métier à tisser la métaphore parfaite du roman, qui s'attache pour sa part à *détisser* les images et les mots du passé, à en effacer la mémoire afin de conduire Abel dans le trou noir autour duquel s'articule sa quête des signes laissés par Judith et l'absence de toute image.

CE QUI SE CACHE DERRIÈRE L'ŒIL VIOLET DE JUDITH : L'ENVERS DU REGARD

Reprenons : *Bibi* raconte l'entrée d'Abel dans l'écriture, contemporaine à sa crise de poliomyélite et à sa relation à plus d'un titre affolante avec Judith, de même que sa traversée africaine, quarante ans plus tard, à la poursuite de Judith et des «signes indéchiffrables» (B, 255) qu'elle ne cesse de laisser sur les lieux des rendez-vous qu'elle lui donne depuis plus d'un an, du Laos à l'Égypte en passant par l'île de Pâques. Cette quête des signes rapproche ainsi *Bibi* du chef-d'œuvre de 1978, *Monsieur Melville*, où Beaulieu se mesurait, à travers l'auteur de *Moby Dick*, à la grandeur du roman américain. Dans l'introduction de son *Histoire de la littérature américaine*, Pierre-Yves Pétillon y va d'une synthèse éclairante quant à la place occupée par cette quête des signes dans la constitution de l'imaginaire romanesque états-unien :

La traversée à l'envers

Dans les œuvres majeurs du XIX^e siècle, on verra souvent se croiser les deux thèmes de la scrutation des signes et de l'exposition aux terres sauvages. Ce sera le cas chez Hawthorne, chez James. Et si le chef-d'œuvre excentrique qu'est *Moby Dick* devient, après une longue période d'oubli, un classique, c'est entre autres parce qu'il se situe à l'exact carrefour entre [c]es deux versions [...] (Pétillon, 2003 : 13).

S'il n'est pas question de chercher à vérifier le sort imparté à une telle définition dans le triptyque de Beaulieu, on peut tout de même souligner, à titre indicatif, le sort réservé à cet imaginaire de la *Frontier* à travers la figure de la « Mattavinie ». On s'en souvient, la Mattavinie y est ce lieu imaginaire et utopique qui sert à la fois de refuge pour les personnages des « Voyageries », mis en vacances par Abel dans le prologue de sa « lecture-fiction », et de lieu d'écriture éventuel de *La grande tribu*. Pourquoi la Mattawinie⁷? Qu'est-ce qui, dans cette région, a pu intéresser Beaulieu? Comme le précisait Ferron dans ses entretiens avec Pierre L'Hérault, la région a fait l'objet d'une visée utopique de la part d'un curé de Joliette, rêve d'une « nouvelle Vallée du Jourdain » qui a finalement été inondée, notamment Saint-Ignace-du-Lac, par un barrage visant à réguler le Saint-Maurice. Il s'agit donc, aux dires de Ferron, d'une « Terre promise perdue » (Ferron et L'Hérault, 1997 : 248), ce qui en dit long sur l'historicité de l'utopie chez Beaulieu⁸.

7. La substitution du « w » par un « v » est le fait de Beaulieu.

8. Je reviens dans la section suivante sur ce qu'il adviendra de cette question dans *Antiterre*.

Si l'on revient à la question des signes, dans l'œuvre de Melville, on se souvient que *Moby Dick*, en effet, ne fait pas seulement l'objet d'une quête de vengeance de la part d'Achab, mais d'une vaste entreprise herméneutique dont la blancheur de la bosse qui orne le front de la baleine canalise tous les fantasmes, comme le remarque Abel avec acuité dans sa relecture du chef-d'œuvre de Melville. Le deuxième tome, consacré à la lecture de *Moby Dick*, s'attarde d'ailleurs spécifiquement à cette dimension sémiotique de la blancheur lorsque la bosse blanche qui orne le front du cachalot est décrite comme « le signe de l'ambiguïté » (1978, t. II : 254). Puisque le blanc n'est pas tant une couleur « qu'une absence de couleur en même temps qu'il est le profond mélange de toutes » (Melville, cité par Beaulieu : 254), Abel en conclut « que *Moby Dick* est une plénitude de sens et son absence même » (1978, t. II : 254). C'est donc le caractère énigmatique du cachalot qu'il importe dans sa propre saga, n'en conservant que le signifiant, « Blanche », qui devient à son tour l'objet de désir par excellence de toutes les « Voyageries ». Signifiant errant qui dissimule sous sa figure celles de Ruth, sa sœur, puis de France, qui vont lui servir de relais, avant que *Monsieur Melville* ne lui restitue sa consistance de signe et ne le mette en rapport avec la propre baleine d'Abel : *La grande tribu* à écrire.

Cette question du signe, là aussi associé à la couleur et cette fois directement relié à la question de la représentation, fait retour dans *Bibi* puisque ce qui fait office de signifiant du désir d'Abel n'est autre que le regard violet de Judith. Dès leur première rencontre, dans l'arrière-boutique de la librairie de Victor Téoli, Abel est happé par

ce regard qui l'introduit à la démesure qu'il véhicule⁹, et qui fait écho à son propre sentiment de dépossession : « Judith a surtout de grands et étranges yeux violets qui, une fois vrillés dans les tiens, ne les lâchent plus : [prenant] possession de ton corps [...] » (B, 56).

Les yeux de Judith, donc, plutôt que Judith elle-même. C'est d'ailleurs ce que celle-ci cherchera à lui faire reconnaître, au terme du périple africain d'Abel, lorsqu'elle lui offrira ces deux yeux coulés dans le verre placé dans un « petit coffret de bois de santal » (B, 591). Que faut-il comprendre de ce geste d'excès ? Comme le dit Abel : « Personne ne se fait enlever ses yeux, voyons ! » (B, 589) Il s'agit donc de regarder ce qui se cache derrière cet objet de fascination et qui permet d'en appréhender la fonction (de signifiant) au sein du roman ; et ce, avant de pouvoir interroger la signification du geste de Judith ; en d'autres termes, ce que le roman cherche à figurer par cette négation du regard.

On l'a vu, dans ce roman, tout se renverse : l'histoire d'Abel, la chronologie, le regard, et jusqu'au corps qui déverse le trop-plein d'une impossibilité à faire coïncider sa parole avec les données de son histoire. Comme toujours, chez Beaulieu, l'énonciation vient donc buter contre le réel qu'elle cherche à symboliser, donnant par cette opération *consistance* au « déchet du processus même de symbolisation » (Žižek, 2011 : 113). Car Abel, la chose est manifeste, se perd dans ce regard violet comme devant un

9. Cette démesure du regard de Judith s'exprime dans ses reconstitutions de scènes littéraires marquées d'un haut degré d'onirisme ou de transgression, notamment celle de la chapelle des abîmes (dans *Au château d'Argol*) de Julien Gracq.

miroir. C'est donc en toute logique qu'il se retrouve face à un autre lui-même, lors de son séjour parisien, mais pourvu du même regard violet que Judith : « ce choc que j'ai en voyant les yeux d'abé abebé : si grands qu'on pourrait se noyer dedans et aussi violets que le sont ceux de Judith (((incapable de me détacher d'eux autres, comme avalé par eux [...])))) » (B, 491). On le voit, où qu'il se trouve, l'œil violet est au centre de l'opération d'inversion qui concerne aussi bien les limites du corps propre que le rapport à l'origine qui trouvait à s'exprimer dans les deux rêves d'Abel évoqués précédemment. C'est que cet œil violet est un gouffre, un passage souterrain permettant de rejoindre les désirs et les vérités les plus inavouables. Ce qui revient aussi à se mesurer aux limites de la représentation¹⁰.

En fait, tout se joue lors de l'étreinte d'Abel et de son double, Abé Abebé. Qu'est-ce qui est en jeu dans cette scène ? Tout d'abord la confrontation de soi à soi qui conduit Abel à connaître ce qu'il faut bien qualifier de *contre-épiphanie*. Car en tant que « nègre », il faut bien voir qu'Abé Abebé incarne notamment ce lieu discursif des années 1960, auquel le jeune Bibi refuse de s'identifier en

10. C'est aussi à travers ces limites de la représentation que nous retrouvons *Monsieur Melville*, notamment sa recherche de la « souveraine poésie » qui l'espace d'un instant s'interrompt pour céder la parole à Flaubert et Melville qui, cherchant à rendre compte de leur périple en terre sainte, butent qui sur « un grand trou » à Jérusalem, qui sur une « fente dans le roc » bordés « d'immondices » (1978, t. III : 155). Voir, sur ce passage, le commentaire de Pierre Nepveu, qui voit dans le montage de cette représentation de Jérusalem habilement agencé par Beaulieu une « allégorie du marasme familial et québécois » propre à *La vraie saga des Beauchemin* (1999 : 130-132).

raison de la haine de soi qu'il lui renvoie comme image¹¹. «Je l'aguissais!» (B, 587), répondra-t-il ainsi à Judith, à la fin du roman, lorsqu'elle lui rappelle le corps à corps qu'elle a surpris de son regard quarante ans plus tôt. Mais «enfoncer son sexuel entre les fesses d'abé abebé», c'est avant tout pénétrer – pour le crever? – «en plein dans cet œil violet qui [les] sépare en deux» (B, 528). Ce n'est donc pas un hasard si la scène se voit attrapée par le regard (violet) de Judith, ce qui provoque la fuite d'Abel, qui y laissera même le manuscrit de ce qui semble être la première version de *La nuitte de Malcomm Hudd*¹². C'est cette plongée en soi à travers cette confrontation avec le signifiant de son désir qui conduit Abel à expulser la charge de négativité qui l'habite :

[C]ris de hyènes, cris de chacals, [...] cris de diables de tasmanie [...] : c'est juste moi qui hurle de plaisir tandis que se relâchent mes sphincters et qu'en jaillit toute le pourriture de toutes les maladies, ma névrose d'artaud, ma tuberculose de kafka, ma poliomyélite de l'hôpital pasteur, ma famille honnie, mon amour de Judith comme de la bagatelle pour un massacre! (B, 529)

La logique du passage est ici exemplaire. En voulant toucher au réel de son désir, c'est à une opération de symbolisation de ce qui est en excès – fèces, maladie, jouissance – que se livre l'énonciation, opération qui se veut aussi une purge mémorielle dont la fonction devient évidente pour peu qu'on l'appréhende depuis la plongée

11. «– pourquoi donc, mais pourquoi donc abé abebé? – de quelle blessure de mon corps le sien a-t-il ainsi jailli, pour que mon égoïsme devienne cette lumineuse lumière?» (B, 518)

12. Il en a en tous les cas la première phrase (B, 215).

dans la nuit africaine qui suit immédiatement. La confrontation finale avec les « signes indéchiffrables » que le roman nous donne à lire dans le dernier chapitre compose dès lors avec cette expulsion des images du passé (celui d'Abel comme celui du roman beaulieusien), et ce qu'on pourrait appeler la permutation du signifiant sous forme de traversée du miroir. Ainsi, avant même d'être confronté à la réalité de la mutilation exercée par Judith, et au moment précis où il s'enfonce dans la vallée de l'Omo – et la connotation de lieu originaire qu'il lui prête –, Abel entreprend une démarche herméneutique qui le conduit à reconnaître sous ces signes autant de « signatures » de Judith : « partout je me suis trouvé devant de grands yeux étranges, des amas de crânes aux larges orbites creuses » (B, 542).

Peu importe, au fond, qu'Abel ait besoin de se retrouver devant les deux « profonds trous noirs » (B, 588) laissés dans le visage de Judith par le don qu'elle lui fait de ses yeux pour comprendre la signification de ces différentes « signatures » qui l'attendaient dans les différents lieux où elle lui a donné rendez-vous. Ce qui devrait par contre nous retenir, c'est la fonction rattachée au regard, dans *Bibi* comme chez Beaulieu en général, et ce que signifie, par conséquent, de s'y attaquer. À cet égard, on retrouve dans le roman une parenthèse qui est à même d'éclairer, de manière prospective, ce qu'il faut comprendre de la figure du trou noir (de l'orbite creuse au champ gravitationnel qui sert de métaphore récurrente) : « voilà pourquoi j'ai écrit autant, pour que ça se vive et disparaisse aussitôt, cet œil-instant dont parlait John dos Passos, voir l'acte, le vivre, l'écrire, puis cligner des yeux et passer à l'acte suivant [...] » (B, 546) *Antiterre* débute par l'évocation de

ce mythe pythagoricien voulant qu'une dixième planète, invisible, complète notre système solaire, avant d'enchaîner avec le lent réveil d'Abel, plongé dans le coma à la suite de son aventure africaine. Ainsi, ce n'est pas tant Judith, bien sûr, qu'Abel, qui, nouvel Œdipe, se crève les yeux pour rejoindre la cécité qu'il reconnaît sienne, et qui compose par le fait même l'*incipit* du roman qui suit. Dans la mesure où nous lui reconnaissons pour poétique la ligature opérée entre l'histoire et l'écriture – l'écriture comme figuration d'une historicité –, ce cantonnement de l'écriture aux limites de l'instant (et à l'œil chargé de l'enregistrer) ne va pas sans poser quelques problèmes. Tout se passe comme si la disparition des yeux violets de Judith, signifiant même du désir d'Abel, visait à rendre visible la disparition de la possibilité même d'une inscription dans l'histoire. La « lumière noire » d'*Antiterre* (et les métaphores similaires, empruntées au champ de la physique) se veut ainsi l'image propre à signifier la plongée dans le rétrécissement de l'instant ; la vacance du politique aussi bien que celle de l'écriture.

LE ROYAUME « À L'ENVERS » : TEMPORALITÉ DU REPLI

Antiterre reprend donc là où la conscience vacillante de Bibi s'était interrompue : au sortir de la nuit africaine et de la malaria qui l'a terrassé. Fidèle à la poétique du délire et de l'ambiguïté qu'elle implique, il semble impossible de faire la part du réel et de l'imaginaire dans ce qui est advenu à la fin de ce périple, jusqu'à ce que le petit coffret de bois de santal contenant les yeux de Judith vienne le hanter, et re-jointer le diptyque, sous la forme des dernières volontés de Judith que son frère Jim cherche à faire

exécuter, et qui impose à Abel de le conserver en tout temps sous ses yeux, au milieu de la table de pommier. Le roman, beaucoup plus linéaire que ne le laisse apercevoir son découpage en courts fragments pourvus de titre, relate ainsi la fin des «voyageries» d'Abel et son retour à Trois-Pistoles, et nous donne à lire le lent et minutieux compte rendu de son quotidien, le plus souvent sous la forme de nombreux monologues intérieurs chargés d'exprimer ses détestations. Mais à la différence de *Don Quichotte de la démanche* ou à d'autres romans livrés à la conscience de son narrateur, nul délire, à la suite de la sortie d'Abel de son coma initial, ne vient ici complexifier la trame et déjouer le déroulement d'un présent tout-puissant.

Si l'on analyse *Antiterre* du point de vue de ce rapport au temps – et de l'historicité qui s'y trouve figurée –, deux traits nous viennent immédiatement à l'esprit. Le premier, j'ai insisté à plusieurs reprises sur cet aspect, concerne cette focalisation sur le présent d'Abel, à peu près sans analepses et sans moments de remémoration. La perspective, mise en regard du roman beaulieusien, est on ne peut plus étroite. Il importe d'ailleurs de préciser que ce présent semble corrélé à la suspension de l'écriture (figurée par le mutisme de sa chère «Table de pommier»), notamment du livre sur Nietzsche (et sur Flaubert?) qui est reporté à plus tard. Le second trait se veut d'une certaine manière la réponse au premier, ou du moins l'évasion du roman hors des ornières de ce présent dans lequel s'est enfermé Abel : la mise en œuvre du projet architectural utopique hérité de Nicolas Ledoux sur laquelle se termine le roman. Quel est le rapport entre ces deux traits? En quoi sont-ils liés à la traversée des images (et du passé) effectuée dans *Bibi*? Enfin, qu'est-ce qui différencie cette trouée vers une politi-

que à venir propre à l'utopie de *l'explication avec l'histoire* projetée dans la logique de l'énonciation *messianique* qui fut longtemps mise en œuvre par la poétique du projet de *La grande tribu*? C'est ce qu'on peut dégager en analysant les circonstances de cette apparition de l'utopie à la fin du roman.

À dire vrai, les références à l'utopie sont nombreuses dans ce roman, qui n'est pas qualifié d'« utopium » par hasard. Ces références, toutefois, ne vont pas sans poser quelques difficultés, de la définition qui est donnée dans l'avant-propos, à l'opposition caricaturale entre les tenants de la « démocratie directe » d'Athènes et les « missionnés de l'utopie haineuse » (A, 290) que sont Hitler et Moïse (!). Une fois de plus, il y a ce que Beaulieu *dit*, comme les énoncés polémiques ou les reconstitutions historiques douteuses¹³, et ce qu'il *fait*, c'est-à-dire la manière dont il crée du sens de par la fonction qu'il attribue à l'utopie à l'intérieur de son récit.

Commençons par évoquer rapidement la curieuse définition que l'on trouve dans l'avant-propos, qui sert avant tout à justifier le titre par une figure empruntée à Pythagore :

Je trouve fabuleux que Pythagore, malgré l'usage qu'il en fit, ait eu le premier l'intuition que la matière blanche n'est qu'une face de l'Univers et qu'elle en compte au moins une autre, celle de la matière noire. Cette intuition, c'est ce qu'on appelle l'utopie ; et l'utopie c'est ce qui, toujours, finit par métaphoriser la réalité (A, 11).

13. De ce point de vue, le mythe fantaisiste sur les origines, à la fois bibliques et platoniciennes, de la Cité, est à rapprocher de la longue reconstitution des mythes irlandais dans le chapitre deux de son *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*.

Certes, voilà qui permet de reprendre à nouveaux frais la métaphore de la « lumière noire », récurrente dans *Bibi*, et qui inscrit *Antiterre* en pleine continuité, narrative aussi bien que figurale, avec le roman précédent. Or, l'utopie, suivant cette définition, aurait quelque chose à voir avec l'intuition, entendue ici en tant que préfiguration d'un discours scientifique ultérieur. Que l'utopie serve depuis au moins Thomas More à « métaphoriser la réalité », il s'agit certes d'une manière de dire les choses conforme à l'usage du genre. Ce qui pose problème, c'est plutôt l'équivalence de l'utopie avec la « surréalité », posée immédiatement après, et donc l'aspect proprement *poétique* qui est retenu par Beaulieu au détriment de la composante politique ou disons normative de l'utopie. Je reviendrai sur cet aspect dans la mesure où la fin du roman pose précisément cette question de la *communauté*. Qu'est-ce qui forme une communauté ? À partir de quels critères qualitatifs et quantitatifs ? Retenons pour l'heure le fait que le modèle de l'utopie suggéré par cet avant-propos concerne les astres plutôt que les hommes, et que le politique, plus que jamais chez Beaulieu, se voit ici cantonné à l'invention poétique d'un sujet esseulé conduit à refaire le monde pour son compte et à sa mesure : nous avons là un indice du déplacement considérable dont le politique fait l'objet dans cette conclusion de *La vraie saga des Beauchemin* en fonction d'un contexte où le sujet collectif, au fondement du projet poétique beaulieusien, depuis ses débuts, se veut désormais tout à fait obsolète.

On le voit, c'est avant tout en fonction de la solitude ensauvagée de cet homme vieillissant, et « l'émigration

intérieure¹⁴» qu'elle met en scène, qu'il s'agit d'analyser les suites données à l'épiphanie vécue par Abel à la lecture de l'ouvrage de Nicolas Ledoux, reçu en héritage d'Arnold Cauchon, et venu mourir dans ses bras à Trois-Pistoles. C'est-à-dire que la «puissance d'évasion au-delà du présent» qu'est toute utopie, comme la caractérise Jocelyn Benoist (2004 : 211), ne peut être comprise qu'en fonction de cette solitude et du présent exclusif qu'elle met en œuvre, comme si ces deux dimensions d'*Antiterre* ne visaient qu'à préparer l'ouverture finale que constitue la mise en chantier du projet utopique de la Saline de Chaux, transposée dans l'arrière-pays du Bas-du-fleuve. Or, il faut y insister, la découverte épiphanique de l'œuvre de Nicolas Ledoux, simultanée à l'héritage d'Arnold Cauchon qui permet d'en mettre les principes à l'essai, a tout d'un *deus ex machina*. En effet, la mise en œuvre du projet de Ledoux, au moyen d'un tour de passe-passe narratif des plus ironiques, est rendue immédiatement possible par l'héritage somptueux qui tombe dans les bras d'Abel à la mort d'Arnold Cauchon – héritage qui lui permet même d'envisager d'assurer la subsistance des cent premières familles qui habiteront sa «Saline» de l'arrière-pays avant les premières récoltes (A, 381). Ces moyens qui semblent sans limite transforment donc du tout au tout l'image d'Abel, depuis l'ermite préférant la compagnie des bêtes à celle

14. Il s'agit d'une notion défendue par Hannah Arendt dans l'une de ses *Vies politiques* consacrée à Lessing (Arendt, 1986 : 32), et qui vise à qualifier le repli sur soi du sujet quittant la pluralité du monde pour la sphère privée, attitude s'accompagnant d'une «perte en monde» (Arendt, 1986 : 13). Il est toutefois certaines époques où cette «émigration intérieure» devient résistance, précise-t-elle, regard critique sur les «sombres temps» dont il se retire.

des hommes et des femmes¹⁵, au fondateur paternaliste dont dépendent ces familles; rôle qui a son équivalent visible dans le fait que la maison des Trois-Pistoles doit occuper le centre du futur complexe architectural en forme de cercle¹⁶.

C'est à partir de ces contours narratifs de l'utopie qu'il me semble possible d'en distinguer clairement le sens de l'explication avec l'histoire ayant jusqu'à la parution de *La grande tribu* présidé à la projection dans l'avenir déductible de l'œuvre. Par le repliement d'Abel sur l'espace utopique minutieusement cadastré à son domaine de l'arrière-pays, suite logique de son adieu à la politique relatée autour de l'épisode de sa « drôle » de campagne indépendantiste, on pourrait soutenir que c'est le nœud gordien liant l'œuvre à la question nationale que Beaulieu vient trancher¹⁷. Et il semble en effet que Beaulieu cherche à en finir avec l'histoire, ou du moins avec l'aventure déraisonnable et aporétique du Livre comme modalité d'inscription dans celle-ci, lui préférant pour la première fois les bénéfices intimes de la réconciliation et d'une aventure amou-

15. Image d'Abel qui colle au plus près de celle de Beaulieu lui-même, comme l'a bien montré Manon Barbeau avec le film qu'elle lui a consacré en 2005, *Du bord des bêtes*.

16. Il y aurait tout un travail à faire sur le dispositif architectural de Ledoux transposé par Beaulieu, en particulier sur le parallèle avec la « terre de la société Harmonique » de Fourier constitué de 3 millions de phalanstères (d'à peu près 1800 personnes); parallèle rendu explicite par l'importance accordée à l'*harmonie* et à la fonction métaphorique accordée à la science (Newton chez Fourier; mécanique quantique et théorie des cordes chez Beaulieu) dans *Antiterre*. À la différence de ces phalanstères, partie prenante de la société utopique de Fourier, le projet d'Abel se veut unique, et donc fermé sur lui-même.

17. Lire, dans ces pages, la contribution de François Ouellet sur ce sujet.

reuse apaisée. Gardons-nous pourtant de voir dans cette mise à l'écart du monde le geste isolé d'un mélancolique. Au contraire, le geste de Beaulieu nous permet peut-être de saisir, comme nul autre, l'aporie centrale qui continue de structurer la théorie politique depuis les années 1980. Il n'y aurait à cela rien d'étonnant : depuis toujours l'œuvre de Beaulieu accompagne le monde, c'est-à-dire en subit les soubresauts, rêve et se « désenchante » avec lui. Trouvons-nous quelque chose de triste à l'utopie pour usage privé qui en forme la clôture ? C'est que, comme le monde, l'œuvre est maintenant privée d'espérance.

Or, la mise à distance finale dessinée par le texte beaulieusien nous réserve peut-être une surprise quant au statut de cette *explication avec l'histoire* qui fait son identité : car en constituant son projet utopique dans ce lieu périphérique intérieur au pays lui-même, c'est la posture du sujet collectif face au pouvoir que l'œuvre vient de nouveau incarner. En d'autres termes, il y aurait un bénéfice inattendu à l'abandon de la pointe eschatologique du Livre à écrire, celui de renouer avec une mémoire beaucoup plus large, ou du moins avec une posture héritée du passé, qui n'a cessée de travailler le temps tout au long de l'œuvre de Beaulieu, et qui affleure pour une rare fois à la surface du récit. J'ai auparavant tenté de mesurer ce que le mouvement de l'œuvre, de même que certains de ses énoncés programmatiques, ont hérité de l'historicité propre à ce que l'historiographie a nommé le « messianisme canadien-français », du moins dans ses énoncés les plus prescriptifs dus à quelques figures éminentes, de Mgr Laflèche à l'abbé Casgrain (Inkel, 2008). Il s'agissait pourtant alors de montrer le traitement réservé par Beaulieu à la temporalité mise en œuvre par ces énoncés ;

temporalité littéralement revivifiée au contact de la logique originelle du messianisme juif impliquée par la poétique du Livre à écrire. L'«émigration intérieure», représentée par ce roman, renoue au contraire avec le «messianisme canadien-français», selon une modalité qu'il s'agit de mesurer avec précision. C'est de ce point de vue que la perspective d'une «histoire politique de la religion¹⁸» peut nous intéresser.

C'est que le messianisme au Canada français est un exemple probant de ce que Marcel Gauchet appelle le «messianisme à l'envers» (2005 : 231). Je précise qu'une telle notion vise chez Gauchet à qualifier l'invention proprement chrétienne, qui renverse le messianisme juif dans la mesure où elle ne promet aucune victoire sur le pouvoir impérial, même indéfiniment reportée, mais plutôt «la sortie du monde où il y a des dominations» (2008 : 128). En effet, l'invention chrétienne de l'Incarnation a ceci de totalement novateur qu'elle s'articule sur une figure qui renverse le principe même des hiérarchies de pouvoir, pour lui substituer celui de la transcendance : «Au lieu d'attester de la proximité substantielle de l'autre, elle se met à désigner sa distance infinie ; au lieu d'identifier le corps collectif à son fondement de l'au-delà, elle fait ressortir la différence abyssale qui les sépare» (Gauchet, 2005 : 233). Ce faisant, «cette inversion de toute médiation possible entre ciel et terre dessinée par Jésus [a] pu cristalliser un [...] système de double altérité où la distance de Dieu et la distance de l'homme par rapport au monde se répondent symétriquement [...]» (Gauchet, 2005 : 239). On sait que

18. Sous-titre du grand classique de Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde* ([1985] 2005).

c'est cette « sortie du monde » qui fut réactivée par la collectivité canadienne-française autour du « Renouveau religieux » des années 1840.

L'hypothèse serait donc la suivante : face à l'échec du projet national (dans la version beaulieusienne de l'inscription de la nation dans l'histoire) et celui, tout aussi déterminant, d'une Révolution porteuse de l'exigence d'autonomie effective des membres de la société¹⁹, l'œuvre aurait renoncé à sa pointe eschatologique (répondant esthétique, dans son imprévisibilité constitutive, à cette double exigence) pour se replier dans les marges de l'arrière-pays. Tout le problème consiste à définir ces marges, qui concernent à la fois le territoire et les composantes d'une identité. Que Beaulieu choisisse de les habiter en réactivant une utopie laïque propre aux Lumières ne l'empêche nullement d'épouser un horizon de sens défini par un « moment instituant », proprement « politico-religieux » (Rousseau, 2005 : 438), repérable aux traits suivants : insistance sur la dimension de l'exil comme modalité d'occupation du monde (y compris pour parler de Trois-Pistoles, pays du père) ; création d'une « Cité » autarcique à l'écart de la marche du monde laissé à lui-même ; valorisation de la tradition, notamment des constructions (maisons et bâtiments de ferme) des « bâtisseurs » du pays il y a deux siècles, devant donc être déménagées et placées au « milieu [du]

19. Définie par Castoriadis comme « l'activité collective réfléchie et lucide visant l'institution globale de la société comme telle », c'est-à-dire sans l'appareil de contrainte qu'est l'État (Castoriadis, « Pouvoir, politique, autonomie » dans *Le monde morcelé*, cité par Poltier, 2004 : 137). On peut voir la reconnaissance de ce second échec, dans *Antiterre*, dans le souhait que fasse son apparition une « vie nouvelle [...] plus raisonnable que l'est l'humanité idolâtrant le Dieu-Économie » (A, 384).

cercle» (A, 368) prévu dans les plans de la Saline de Ledoux²⁰. S'inscrivant dans un possible à *venir* par l'élaboration d'un projet (utopie), l'œuvre, *du même geste*, se retourne vers le passé «canadien-français» (et son moment instituant) en adoptant une posture classiquement catholique (post-tridentine) qui consiste à «mener une vie dans ce monde comme n'y étant pas» (Rousseau, 2005 : 442)²¹.

Que faut-il conclure de cette posture de repli? Faut-il vraiment y voir le dernier mot de Beaulieu face à une politique qui le désespère? Rien n'est moins sûr, les nombreux retournements de l'œuvre sont là pour nous le rappeler. La perspective de sortir enfin les livres de Nietzsche du placard où ils étaient enfermés, une fois le déménagement complété, est en soi l'annonce d'un nouveau livre à venir, et avec lui de nouveaux déplacements. La «trans-

20. Voir aussi (A, 381) : «on bâtera les mesons et les bâtiments avec le bois tombé en forêt, on fera les clôtures avec les perches de cèdre laissées là par les anciens habitants, on cultivera les terres selon ce qu'elles auront à donner, on y fera l'élevage du vaillant et noir cheval kebekois dont l'espèce est en voie d'extinction!»

21. Il ne s'agit pas de voir dans la seconde moitié du xix^e siècle québécois l'aire de jeu exclusive du conservatisme ultramontain, ni, en insistant sur cette dimension catholique, de prendre position en faveur de ce que Martin Petitclerc appelle la «nouvelle sensibilité historiographique» québécoise dans sa querelle l'opposant à l'histoire sociale. Cette «nouvelle sensibilité», selon Petitclerc, reproche à l'histoire sociale d'avoir fait table rase de la tradition canadienne-française dans son récit moderniste de la Révolution tranquille, et plaide pour une relecture de cette tradition, notamment catholique, au moyen d'une nouvelle histoire des idées. En ce qui me concerne, il ne s'agit nullement de réhabiliter la tradition catholique afin de réparer le déracinement de l'identité canadienne-française, responsable, selon cette «nouvelle sensibilité», de la crise actuelle de la conscience historique, mais au contraire d'en repérer les restes où l'on ne les y attend pas, en premier lieu dans les différentes postures attentistes.

La traversée à l'envers

valuation de toutes les valeurs» (*Umwertung aller Werte*), concept nietzschéen cardinal, est d'ailleurs perceptible tout au long du roman, de la crise nihiliste d'Abel à la réconciliation vitaliste de sa conclusion. On peut donc penser que la réconciliation avec l'«arrière-pays» de la mère, dans les replis du monde, ne manquera pas de produire de nouveaux déchets, de nouvelles écritures qui, à leur tour, nous diront s'il y a un avenir, ou non, pour cette utopie à l'envers.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDT, Hannah (1986), «De l'humanité dans de "sombres temps". Réflexions sur Lessing», *Vies politiques*, traduit de l'allemand par Barbara Cassin et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, p. 11-41. (Coll. «Tel».)
- BARIL, Geneviève (2000), «L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture», *Voix et Images*, n° 76, p. 40-59.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour.
- 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.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, t. 1, 2, 3, Montréal, VLB.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), «N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel», *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB, p. 265-274.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1995), *La jument de la nuit*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BENOIST, Jocelyn (2004), «Créer l'avenir, ou la révolution sans utopie», dans Jocelyn BENOIST et Fabio MERLINI (dir.), *Une histoire de l'avenir. Messianité et Révolution*, Paris, Vrin, p. 211-228.

La traversée à l'envers

- FERRON, Jacques et Pierre L'HÉRAULT (1997), *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Outremont, Lanctôt.
- GAUCHET, Marcel ([1985] 2005), *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- GAUCHET, Marcel ([2003] 2008), *La condition historique. Entretiens avec François Azouvi et Sylvain Piron*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- INKEL, Stéphane (2005), « Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, n° 89, p. 107-123.
- INKEL, Stéphane (2007). « "Tout livre est une déchirure". Visages de *La grande tribu* », *L'Action nationale*, vol. XCVII, n°s 5-6, p. 109-123.
- INKEL, Stéphane (2008), « "Une patrie neuve dans un monde vieilli". L'historicité paradoxale de l'abbé Casgrain à Victor-Lévy Beaulieu », dans Marie-Christine WEIDMANN KOOP (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*, Montréal, PUQ, p. 290-299.
- MORENCY, Jean (1993), « Américanité et anthropophagie culturelle dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41, p. 54-68.
- NEPVEU, Pierre (1999), « Abel, Steven et la souveraine poésie », *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, p. 127-139. (Coll. « Compact ».)
- PÉTILLON, Pierre-Yves ([1992] 2003), *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, Paris, Fayard.
- PÉTTICLERC, Martin (2009), « Notre maître le passé? Le projet critique de l'histoire sociale et l'émergence d'une nouvelle sensibilité historiographique », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 63, n° 1, p. 83-113.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- POLTIER, HUGUES (2004), «Fin de la Révolution?», dans Jocelyn BENOIST et Fabio MERLINI (dir.), *Une histoire de l'avenir. Messianité et Révolution*, Paris, Vrin, p. 133-154.
- ROUSSEAU, Louis (2005), «La construction religieuse de la nation», *Recherches sociographiques*, vol. XLVI, n° 3, p. 437-452.
- SCHOLEM, Gershom G. (1974), *Le messianisme juif*, Paris, Calmann-Lévy.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011), *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Travaux pratiques».)

RECENSIONS

L'AMÉRIQUE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Charles-Philippe Casgrain
Université du Québec à Montréal

Deux lectures à la fois complémentaires et différentes de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu ont été proposées récemment par Jean Morency (critique et professeur à l'Université de Moncton) et par Pierre Ouellet (poète et enseignant à l'Université du Québec à Montréal). L'un et l'autre critiques traitent d'œuvres à plus ou moins fortes teneurs biographiques : *Monsieur Melville* (1978), dans le cas de Morency (2012¹) ; *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* (2008), pour Ouellet (2011²). Malgré tout, ils

1. *La littérature québécoise dans le contexte américain. Études et explorations*. L'ouvrage regroupe des textes parus en un premier temps soit dans des revues, soit dans des collectifs. Le chapitre consacré à Beaulieu, « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », fut d'abord publié dans la revue *Tangence* (n° 41, 1993). Désormais, les références à l'ouvrage de Morency seront indiquées par le sigle *ÉE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2. « Le siège de l'homme, le piège de la langue : ethnoлингuistique de la "grande tribu" ». Cet article est une version écourtée d'un chapitre de l'essai *Où suis-je ? Paroles des égarés* (Montréal, VLB, « Le Soi et

envisagent ces livres avant tout comme des fictions, des romans. De plus, tous deux traitent de l'Amérique. Certes, Morency n'occulte pas la question nationale, alors que Ouellet la contourne ; mais, en définitive, c'est une Amérique assez semblable qui se dessine dans leurs textes. Cette Amérique s'invente, entre autres, grâce aux idiosyncrasies de Beaulieu. Elle correspond ainsi à un *poïen* – un faire-monde, un façonnement créateur –, bref, à une construction langagière prégnante, dont l'efficace se mesure à sa *dimension politique effective*, suggère Ouellet (*SH*, 291, 293, *passim*). Aussi, l'Amérique de Beaulieu, « il faudrait toujours [la] considérer » « autant sur le plan de la forme que sur celui du contenu » (*ÉE*, 28), écrit pour sa part Morency au sujet, il est vrai, de l'ensemble de son corpus, qui déborde le Québec (j'y reviendrai).

Si Morency envisage *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu « comme le sommet [de ses] romans » (*ÉE*, 74), c'est parce que ce maître ouvrage, appartenant également à la catégorie de la biographie (Melville) et de l'essai (sur l'œuvre de ce dernier), témoigne « d'une catastrophe se déroulant sur fond de vide », selon les mots du critique (*ÉE*, 81) : Beaulieu fait donc *basculer sa biographie-essai dans la fiction, ou le roman*, l'auteur demeurant tributaire à corps défendant de sa québécoïté sans histoire. En clair, la fiction compensatrice d'un manque à être, adultère la biographie « objectivante » que projette d'écrire Beaulieu dans les débuts de son *Melville*.

Or, sans en faire le reproche à l'auteur, il est tout de même étonnant que Morency n'ait point traité de l'analyse

l'autre », 2010). Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *SH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

textuelle charnière de *Moby Dick* contenue dans *Monsieur Melville*, dont le deuxième des trois tomes s'intitule *Lorsque souffle Moby Dick*, preuve que la lecture du roman sur la baleine importe grandement³.

Il est également étonnant qu'à la lecture du « roman » *La grande tribu*, Ouellet conserve un silence sur la portion biographique et essayistique de cette œuvre hybride. De la sorte, près de la moitié de *La grande tribu* est laissée de côté par le critique, soit l'ensemble des passages, plutôt didactiques, consacrés aux libérateurs comme Papineau, Bolivar, etc.

En fait, une telle stratégie de lecture permet à Ouellet de troquer l'espèce de mode d'emploi pour la libération du « Kebek » (Beaulieu cité dans *SH*, 290) contre la plasticité d'une langue autorisant un laxisme des frontières : l'« ethnolinguistique » y oblige, croit un Ouellet féru des sonorités étrangères qui colorent la superbe beaulieusienne. L'Amérique de *La grande tribu* correspond donc à un voyage au « bout de la langue », suivant le mot du critique (*SH*, 291). C'est un continent à ré-explore, toujours, et

3. On m'objectera peut-être que les analyses de Beaulieu tendent à se dissoudre dans les apories du Livre brisé sur l'arête tranchante de l'aliénation : écueil effectivement redouté, sinon frappé, à quelques reprises, durant l'écriture de *Monsieur Melville*, elle-même mise en abyme dans cette « lecture-fiction ». Pourtant, les analyses de Beaulieu sont le plus souvent passionnantes. Robert Dion ne s'y trompe pas lorsqu'il conteste l'avis de Jean-François Chassay sur la dimension prétendument scolaire des analyses de Beaulieu, du moins en ce qui concerne les deux premiers tomes de *Monsieur Melville*, précise Dion, et ce « d'abord parce que, écrit celui-ci, le commentaire sur les œuvres y est infiniment plus riche [que dans le troisième tome] [...], ensuite parce qu'il est pratiquement inséparable de la réflexion, sans cesse alimentée et modulée, sur Melville et sa poétique, [...] sur le statut de l'écrivain québécois » (2008 :152).

dont les entours fluctuent ; ils se rétrécissent lorsque, par « monts et par maux, par mots et par mardemots » (Beaulieu cité dans *SH*, 291), les personnages de *La grande tribu* énoncent, explorent une langue du *vulgus* : une langue de peu, ou du commun (*vulgus*), souligne Ouellet ; mais ils s'élargissent aussi quand la langue vise à se propager au sein du peuple (*vulgus*), donc à embrasser la vastitude du continent américain. Selon cette optique, j'ajoute, après Ouellet, que le château où se situe le personnage principal de *La grande tribu*, Habaquq Cauchon, y est décrit comme un lieu à la fois incommensurable et exigu en une même phrase :

[...] je déambule dans ce château, ce manoir, cet asile ou cette maison, fait dire Beaulieu à son personnage, de ce bord-ci ou au-delà de la mer Océane, des Grands Lacs ou de la rivière des Outaouais, car *comment pourrais-je définir ce lieu changeant où je me trouve, parfois si immense que je ne peux pas en faire le tour complet en une journée, et parfois si étroit que je me cogne partout la tête* [...] (Beaulieu cité dans *SH*, 289, c'est Ouellet qui souligne).

Ainsi, la politique de la littérature de Beaulieu n'est pas tant celle de ses prises de positions nationalistes, qu'une politique fondatrice d'un pays, soit, mais d'un pays qui

s'étend par-delà ses propres limites, écrit Ouellet, [le pays] se dépasse infiniment, « au-delà de la mer Océane, des Grands Lacs ou de la rivière des Outaouais », dit VLB, montrant par là que le pays à inventer ne tient pas en lui-même, mais sort de ses frontières, voyage [...] au-delà de l'improbable clôture où l'on tente de le retenir : le pays se fuit, s'enfuit... (*SH*, 289)

Ce qui s'appelle situer ailleurs le texte de Beaulieu et en déplacer la thématique du pays pour mieux... dépayser les lecteurs de *La grande tribu*. La lecture de Ouellet est donc salutairement novatrice. Et pourtant, l'étrangeté qui se dégage de son commentaire témoigne d'une familiarité avec le texte, dont le critique est habitué, au point de le faire sien, mais sans jamais s'éloigner, justement, de *La grande tribu*, œuvre à partir de laquelle Ouellet traite à son aise de thèmes lui étant chers, tels l'errance ontologique ou l'esprit migrateur, cela à la lecture d'énoncés comme celui où Habaquq Cauchon affirme ne plus reconnaître « ni les aires ni les êtres » (Beaulieu cité dans *SH*, 289) : altérations perceptives donnant tantôt au château de *La grande tribu* la taille d'une Amérique infinie, tantôt celle d'un lieu où... l'on se cogne la tête partout ! L'Amérique polymorphe de Beaulieu s'appréhende alors au moyen d'une « ethno-langue » impossible à circonscrire, et sujette à maintes métamorphoses.

Quant aux « études et explorations » de Morency, elles ne sont pas moins étonnantes que celles de Ouellet. De la correspondance entre Louis Dantin et Rosaire Dion-Lévesque autour de la traduction de Walt Whitman par ce dernier aux romans de Guillaume Vigneault, sans parler, entre autres, d'Anne Hébert, comparée ici à Hawthorne, Morency embrasse un vaste pan de territoire et de littérature dans lequel Beaulieu se trouve inclus en bonne place. Le critique éclaire, à l'aide de ses analyses, tant les œuvres états-uniennes que celles du Québec, qui entrent en résonance avec plusieurs textes issus du reste de l'Amérique.

Beaulieu, l'ogre de Trois-Pistoles doué d'un appétit de lecteur insatiable, est ainsi comparé à l'auteur du *Manifeste anthropophage* (1928), le brésilien Oswald de Andrade.

C'est qu'il semble y avoir, selon l'hypothèse de Morency, une « possible unité » qui

traverserait, en les reliant, les imaginaires collectifs en terre d'Amérique, par-delà les clivages sociaux et culturels, unité qui serait à chercher [...] du côté de l'idée même du Nouveau Monde telle qu'elle se manifeste en Amérique, du Brésil aux États-Unis, de l'Argentine au Canada, du Chili au Québec (*ÉE*, 85).

L'Amérique s'apparente de plus à une transgression des frontières ou à un travail sur la langue permettant aux écrivains situés sur ce continent de déroger au canon littéraire français, mais pour parfois mieux exprimer une sorte de francité, sinon de québécoïté, tout particulièrement dans le cas de Beaulieu. Ainsi, l'Amérique peut représenter un paradoxe : l'expression de la francité découle alors d'une proximité avec les écrivains anglophones. C'est d'ailleurs au moyen de télescopages États-Unis/Québec que l'auteur de *Monsieur Melville* reconduit l'univers fictionnel de celui-ci à son œuvre et à son pays incertain, équivoque – le Québec.

Cette démarche instaure par conséquent une relation empreinte de mimétisme entre le biographé, Melville, et son biographe, Beaulieu. À l'instar d'Andrade signant le *Manifeste anthropophage*, Beaulieu se repaît de la puissance de l'autre (comme le souligne Morency) : il *s'approprie* Melville. Ce processus anthropophage empêche le prédateur de périr du cancer des nations impérialistes, et cette dévoration d'être dévoré par l'autre, en général. Beaulieu s'incorpore l'autre avant d'en devenir la proie.

Un mot en terminant sur les contributions respectives des deux critiques. Sous leurs plumes, l'œuvre de Beaulieu

L'Amérique de Victor-Lévy Beaulieu

devient un continent à explorer, donc à ré-explore – sans cesse, insiste Ouellet. Dès lors, il s'agit, à cette fin, de s'*approprier* *La grande tribu*, comme l'a fait celui-ci avec sa lecture inédite, à ma connaissance, dans les études beaulieusiennes. Ou encore, comme l'a fait de son côté Morency avec brio, de mettre en valeur la dimension plus combative sur le plan politique, plus polémique, voire agonique, du *Monsieur Melville*, litanie sur le manque à être du colonisé, mais afin de la situer dans un contexte élargi où le Brésil entre en relation avec le Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- DION Robert (2009), *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nota bene. (Coll. «NB poche».)
- MORENCY, Jean (2012), *La littérature québécoise dans le contexte américain. Études et explorations*, Québec, Nota bene. (Coll. «Terre américaine».)
- OUELLET, Pierre (2011), «Le siège de l'homme, le piège de la langue : ethnolinguistique de la "grande tribu" », dans Simon HAREL et Isabelle ST-AMAND (dir.), *Les figures du siège au Québec. Concertation et conflits en contexte minoritaire*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. «Intercultures».)

L'AMBITION D'ÊTRE, ET D'ÊTRE BEAUCOUP

Gérald Gaudet

Université du Québec à Trois-Rivières (UTA)

Offrir une lecture globale, attentive, minutieuse de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu et nous en proposer des clés de lecture pour que nous, lecteurs moins assidus, et surtout moins patients, puissions entrer en elle et approcher l'homme et le projet ambitieux qui l'a fait naître n'est pas une mince affaire. Car, il faut bien l'avouer, tenir le coup, tout lire, sans apparemment rien mettre de côté, relève de l'exploit. On connaît l'énormité de l'œuvre, sa difficulté, mais aussi ses éternels recommencements, pour ne pas dire ses ressassements, sa vision désespérante et désespérée, la fureur qui souvent s'empare d'elle, le dégoût qu'on peut y lire de soi, des autres, du monde. Ce sont pourtant des écueils que Pierre Laurendeau¹ et Jacques Pelletier² ont surmontés dans des ouvrages qui méritent

1. Pierre LAURENDEAU, *Victor-Lévy Beaulieu en six temps* (2012). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ST*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2. Jacques PELLETIER, *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture* (2012). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

notre attention et qui deviendront des références incontournables pour tout chercheur éventuel, puisqu'ils proposent, chacun à sa façon, une excellente entrée dans l'univers imaginaire de l'auteur des *Grands-pères* et de *Monsieur Melville*. Jacques Pelletier avait ouvert la voie dès 1996, il ne s'est donc pas arrêté à ses premiers constats puisque l'œuvre continuait de s'écrire et qu'il propose aujourd'hui une version revue et augmentée de *L'écriture mythologique* (1996) : il y a chez lui une fidélité à l'œuvre, une admiration pour elle, qui ne se dément pas, et qu'on ne peut que saluer.

*
* * *

On se rappellera cette scène de *L'héritage*. Philippe Couture est en train de lire le poète Paul-Marie Lapointe, un écrivain qu'il a toujours mis au-dessus de tous les autres. Et, comme toujours chez Victor-Lévy Beaulieu, le personnage ne se sent pas à la hauteur de cette poésie, incapable de vraiment saisir le mystère qu'il y a dans l'écriture du poète du *Vierge incendié*. Philippe Couture tente alors de lire le recueil *Écritures*, et il entend, derrière ce mot « écriture » les mots « cri » et « rite » : « le cri et le rite, ces deux obsessions grâce auxquelles se fonde la véritable poésie » (Beaulieu, 1987 : 95). Lui, qui tente depuis toujours de sortir de l'exil en habitant vraiment le monde, n'arrive pas, à cause de l'insuffisance de ses moyens et de sa force d'être, à se mettre au monde. Il demeure l'infondé.

Aucun pays, de toute façon, avait dit le narrateur, ne s'habite autrement que dans l'usurpation : on ne devrait pas y être et on s'y trouve, et on n'est pas parti qu'on voudrait y revenir et l'esprit étant aux antipodes de la

L'ambition d'être, et d'être beaucoup

réconciliation, voilà bien où il faut vivre jusqu'à sa mort, dans cet entre-deux fait de feu et d'eau, en même temps, incendié et incendiaire, noyade et noyé – puisque si la Loi existe, les hommes n'ont pas suffisamment de présence, donc de force, pour être à sa hauteur, dans la blancheur qui la constitue (Beaulieu, 1987 : 83).

Ce que Philippe Couture place ainsi au-dessus de tout, c'est bien sûr la poésie, mais aussi ce qu'on connaît et reconnaît bien du projet beaulieusien et de son impossible réalisation : le livre total, la beauté souveraine, l'ambition d'être, la réconciliation, la coïncidence avec soi-même, les autres, le monde...

Cette ambition d'être, et d'être beaucoup, Jacques Pelletier et Pierre Laurendeau l'avaient déjà vue formulée dans *Pour saluer Victor Hugo*, et ils ne l'ont jamais perdue de vue tout au long de leurs analyses respectives. L'écrivain rappelait alors qu'il venait d'un milieu qui avait connu sa part de misère et qu'en s'exilant à Montréal-Nord, il avait vécu avec sa famille un premier déracinement, qui allait marquer profondément sa vision d'écrivain. Il voulait sortir de cette pauvreté culturelle, économique, sociale. Il voulait être, explorer toutes ses possibilités. Il fallait être, disait-il, il n'était pas question de l'être à moitié. Écrire s'annonçait dès lors comme une « rédemption » – Pierre Laurendeau et Jacques Pelletier l'ont bien noté –, comme une tentative de dépasser l'exil, le déracinement, la misère sociale, familiale et affective vécus comme déliquescence, dysfonctionnement, fragmentation, manque à être, dépossession.

Pierre Laurendeau, en retenant une quête essentielle dès *Mémoires d'outre-tonneau* (alors que Satan Belhumeur, à la façon du philosophe de l'Antiquité, Diogène, tout en

se masturbant, dit à tous : « Je cherche un homme ») touche une dimension fondamentale du projet beaulieusien parce que cet homme qu'il cherche, Victor-Lévy Beaulieu l'a bien dit, « n'est que l'homme de lui-même » (Beaulieu, 1995 : quatrième de couverture). Le commentaire est précieux : « Satan, tout comme Diogène, écrit Laurendeau, cherche à redonner la mémoire à un être qui a oublié sa véritable nature, inscrite en lui depuis ses origines » (*ST*, 4). Et pour y arriver, il devra, tout comme Malcomm Hudd et Abel Beauchemin, le double de l'auteur, traverser la nuit, sa ténèbre, sa vie de chien, sa folie, l'enfer. Le narrateur le dit bien : Malcomm est un homme plein « d'une vérité étrange et créatrice de tous les mythes, de tous les mystères et de tous les surréalismes s'entrechoquant dans le tourbillon de sa conscience » (Beaulieu, 1969 : 212), mais, comme Pierre Laurendeau le précise avec à-propos, « il ne maîtrise pas toutes ces vérités qui s'énoncent en lui. Il est conscient du mal qui le ronge ; il voudrait pouvoir se souvenir de tout ce qu'il a été, mais l'imagination fait de lui un chien perdu, sans dieu ni maître » (*ST*, 7).

Tout au long de sa lecture, Pierre Laurendeau fait de très bons résumés des œuvres et de leurs enjeux tout en citant abondamment les textes, souvent assez longuement. Cette façon de faire a l'avantage de nous rendre le texte de Beaulieu immédiatement et continuellement présent. Et de nous permettre de poursuivre, pour nous-mêmes, la lecture.

Au terme de sa lecture, Laurendeau, en faisant appel à Joseph Campbell et à Giambattista Vico, évoque une idée qui l'a suivi tout au long de son avancée dans l'œuvre, celle de la divinité : le tonnerre qui aurait ébranlé les géants, ouvert leur conscience, les aurait fait sortir des

ténèbres, et il postule la réconciliation des contraires. Or, c'est là où la lecture, un peu trop optimiste, devient discutable avec ses tentations ésotériques et spiritualistes, et son recours au *Dictionnaire des symboles*. Car, même si Victor-Lévy Beaulieu oscille «entre la sainteté et le terrorisme», même s'il y a tentative chez lui d'absorber toutes les dimensions de l'être, il n'y a pas, dans l'œuvre, coïncidence, réconciliation, accord. Toujours, il y a inadéquation, contradiction, non-coïncidence, insuffisance. Ce paradis des commencements, si souvent évoqué chez Beaulieu, ce centre de tous les possibles, point de départ et achèvement de tout, est irrémédiablement perdu ; la fusion, le retour, l'habitation restent impossibles, et continuellement différés. Et reformulés. Et réinvestis.

C'est pourquoi Jacques Pelletier, en parlant d'abord de «l'écriture mythologique» chez Victor-Lévy Beaulieu avant d'en arriver à parler de «l'homme-écriture», se fait plus clairvoyant. Il touche tout ce qui engage l'homme, sa conscience, ses élans pulsionnels, ce qui s'exacerbe et se rêve dans les débordements de l'ambition d'être, et d'être beaucoup. Pelletier montre bien que l'obsession de Beaulieu pour un projet à ce point ample qu'il ne lui laisse aucun repos relève d'une mystique de l'écriture qui l'associe au Christ cloué à sa croix, écartelé dans tous ses possibles, tentant non seulement de se sauver, mais de sauver le Québec, l'homme, et même l'humanité. Car la phrase beaulieusienne, il l'a bien noté, suit souvent le mouvement de la conscience. Elle emporte, est emportée, se fait fiévreuse, torrentielle, éminemment pulsionnelle. Elle peut toucher à de l'insoutenable parce qu'il y a trop à dire, qu'il y a trop d'écartèlement, qu'il y a trop d'urgences, et que la conscience, le moi ou l'être sont mal armés pour y faire

face, pour stopper le mouvement, le flux, l'assaut des nerfs, pour vivre en paix avec la dépossession. Son projet d'écriture et de lecture : être cette conscience qui dépasse toutes les autres et les abolit, s'approprier, créer et détruire, toute la vie comme projet. Et la culpabilité : la peur de passer à côté de tout parce qu'il se sent détraqué, inatteignable.

Jacques Pelletier a bien compris que Beaulieu attend de la littérature qu'elle ne soit rien de moins

« qu'une expérience-limite de l'homme, une assomption de liberté », qu'elle produise et propose une connaissance nouvelle du monde, qu'elle exprime les aspirations les plus élevées de l'humanité, invitant ainsi au dépassement de soi et au « grand partage » avec tous (*HE*, 141-142).

Comment comprendre alors qu'un lecteur puisse s'engager dans une œuvre aussi difficile d'accès, humainement et littérairement ? C'est sans doute parce que Pelletier, comme Beaulieu, admire l'écrivain chez qui il reconnaît une exigence, celle de l'auteur de *Trois-Pistoles* étant par ailleurs unique au Québec. C'est ce qui fait que nous sommes prêts à suivre Jacques Pelletier en suivant Beaulieu.

L'essayiste écrit à la fin de son livre :

Tout dire de soi, d'autrui et du monde, sans faux partage entre le réel et l'imaginaire, dans une œuvre totalisante conçue comme une expression symbolique du monde réel dans ses multiples dimensions, sa complexité et sa profondeur, c'est la visée que s'était assignée Beaulieu lors de sa venue à l'écriture. Pari démesuré, risqué et tenu ainsi que le démontre entre autres le parachèvement de « la saga des Beauchemin »

L'ambition d'être, et d'être beaucoup

grâce à la détermination d'un écrivain porté par « l'idée fixe, l'obsession, la compulsion, la manie, la hantise », ainsi que le notait Abel dans le livre sur Joyce, ambition excessive qui transforme un échec politique en triomphe littéraire, une défaite historique en victoire dans un imaginaire libéré et souverain (*HÉ*, 391).

L'idée est bien lancée. Les débordements de l'imaginaire viennent racheter un échec en triomphe, ce qui fait de l'œuvre de Beaulieu une œuvre qui, dans son amplitude et les multiples liens qu'elle réussit à établir avec les autres œuvres du monde, est bien québécoise et plus que québécoise.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1968), *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Estérel.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1987), *L'héritage*, t. I. *L'automne*, Montréal, Stanké et les Entreprises Radio-Canada.
- LAURENDEAU, Pierre (2012), *Victor-Lévy Beaulieu en six temps*, préface d'Andrée Ferretti, Québec, Presses de l'Université Laval.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Terre américaine ».)
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Québec, Nota bene. (Coll. « Terre américaine ».)

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

ISAAC BAZIÉ est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Son enseignement et ses publications portent sur la réception des littératures francophones, les processus de canonisation dans des contextes nationaux et transnationaux, le rapport entre littérature, violence, et identité. Il a publié entre autres : *Le corps dans les littératures francophones* (numéro spécial d'*Études françaises*, volume 41, numéro 2, 2005); *Canon national et constructions identitaires dans les Nouvelles Littératures Francophones* (un numéro spécial de *Neue Romania*, n° 33, 2005); *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques* (LIT-Verlag, 2010); *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones* (Athena-Verlag, 2013).

CHARLES-PHILIPPE CASGRAIN a terminé un mémoire de maîtrise à l'UQAM et travaille à un doctorat sur le communisme et la communauté chez Antoine Volodine et Alain Badiou à l'enseignement de cette institution.

Professeur agrégé au Département d'études françaises de l'Université Queen's, STÉPHANE INKEL est membre du groupe Prospero sur le fait littéraire et le politique du présent et

mène présentement un projet de recherche sur les notions d'historicité et de messianisme dans la littérature québécoise. Il est aussi l'auteur d'un livre, *Le paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, publié aux éditions La Peuplade (2008).

ALEXIS LUSSIER est professeur au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il est chercheur au *Centre de recherche FIGURA sur le texte et l'imaginaire* et actuellement collaborateur au programme de recherche *RADICAL – Repères pour une articulation des dimensions culturelles, artistiques et littéraires de l'imaginaire contemporain*. Il est spécialiste de l'œuvre de Jean Genet et enseigne et développe une pensée de l'image dans le champ ouvert par la psychanalyse : entre imaginaire et dispositif pulsionnel, écriture et perversion. Il prépare actuellement un programme de recherche intitulé *Image et inconscient : Le regard et la proie* sur la figure de la prédation comme modalité visuelle de l'imaginaire. Il est également l'auteur d'un livre de poésie, *Les bestiaires*, publié en 2007, et il se consacre toujours à la poésie.

FRANÇOIS OUELLET est professeur titulaire de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il détient une Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Il a publié une quinzaine d'ouvrages. Il fera très bientôt paraître un nouveau livre aux éditions Nota bene : *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*.

Notices biobibliographiques

SÉBASTIEN PARENT-DURAND détient une maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Son mémoire de maîtrise, intitulé : « Fiction, folie et traitement de l'histoire dans *La grande tribu* de Victor-Lévy Beaulieu », explore le travail narratif de l'auteur québécois en regard des nombreuses problématiques (le rapport au temps, l'usage de la folie, l'apport de la science et de la littérature dans la culture humaine, le traitement de l'histoire, la relation aux modèles) que renferme ce roman. Il siège comme secrétaire à la Société d'études beaulieusiennes depuis sa fondation, en 2008, et il en est aujourd'hui à sa deuxième participation aux colloques organisés par la SÉB.

Titulaire d'un doctorat de l'Université McGill, FRÉDÉRIC RONDEAU est « Assistant professor » à l'Université du Maine où il enseigne les littératures québécoise et francophones. Il a été pensionnaire étranger de l'École normale supérieure de Paris et chercheur postdoctoral à l'Université Laval (CRSH). Ses recherches actuelles portent sur la poésie québécoise, les rapports entre littérature et politique ainsi que sur la contre-culture et les avant-gardes au Québec.

KARINE ROSSO est étudiante au doctorat en études françaises à l'Université de Sherbrooke. Elle écrit pour plusieurs revues universitaires dont les *Cahiers littéraires Contre-jour* et *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*. Karine Rosso est également l'auteure d'un recueil de nouvelles, intitulé *Histoires sans dieu*, publié en 2011 aux éditions de La Grenouillère et la coréalisatrice du film *Anarchroniques* (2012), qui s'intéresse à la mouvance libertaire au Québec.

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Qc), H2W 1Y7
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

Société d'études beaulieuusiennes :
<http://www.crilcq.org/societevlb.asp>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 2013
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2013
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Présentation
Michel Nareau

DOSSIER

Introduction. Politiques de
Victor-Lévy Beaulieu
Alexis Lussier et Karine Rosso

Un rêve québécois : les temps de
l'écriture et du politique
Alexis Lussier

« Une plus grande fatigue encore » :
la contre-culture de
Victor-Lévy Beaulieu
Frédéric Rondeau

Boire le sang des morts et
porter le poids de l'histoire :
mise en récit d'une improbable totalité
littéraire dans La grande tribu
Sébastien Parent-Durand

Bibi en Afrique : variations sur soi
dans la noirceur de l'autre
Isaac Bazié

Antiterre et la « politique »
du grand écrivain national :
féerie pour une autre fois
François Ouellet

La traversée à l'envers : figures de
l'origine et historicité du repli
dans Bibi et Antiterre
Stéphane Inkel

RECENSIONS

L'Amérique de Victor-Lévy Beaulieu
Charles-Philippe Casgrain

L'ambition d'être, et d'être beaucoup
Gérald Gaudet