

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU



La clôture du texte à l'épreuve
des « Voyageries »

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

La clôture du texte à l'épreuve
des « Voyageries »

Dossier sous la direction de
Stépane Inkel

NUMÉRO 5
2015

Le Groupe Nota bene remercie 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.

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the government of Canada



COMITÉ DE RÉDACTION

Stéphane Inkel, Université Queen's, directeur
Sophie Dubois, Université de la Sarre
Alexis Lussier, Université du Québec à Montréal
Michel Nareau, Figura – 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 Stéphane Inkel	7
--------------------------------	---

DOSSIER

INTRODUCTION. LA CLÔTURE DU TEXTE À L'ÉPREUVE DES « VOYAGERIES » Stéphane Inkel	15
---	----

UNE « GRANDE ET MOLLE FATIGUE CRÉATRICE » : LE TEMPS DE L'ÉCRITURE DANS L'ŒUVRE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU Myriam Vien	25
--	----

LES « VOYAGERIES » DE JOS AU PAYS DE JOB J : LE RÉEL À L'ORÉE DU FANTASME Stéphane Inkel	59
--	----

« ELLE DONNERAIT SA BLANCHEUR VIDE À TOUT, À LA TULIPE COMME À LA ROSE » : LA BALEINE CHEZ VICTOR-LÉVY BEAULIEU François Gagnon	89
--	----

DÉTOURNEMENT DE CONTES ET CONTES DE DÉTOURNEMENT : <i>UNA</i> OU LA FIN DES « VOYAGERIES » Sophie Dubois	129
--	-----

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

RECENSIONS

BERNARD GAUTHIER RAMBO

OU LA SAINTETÉ DU TERRORISME

Kevin Lambert

157

LE PANSEMENT JOYCIEN

Antoine Malette

165

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

173

PRÉSENTATION

Stéphane Inkel

Université Queen's

On me permettra, en tant que nouveau directeur des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, de remercier, dans un premier temps, Michel Nareau, qui a occupé cette fonction depuis sa création, il y a maintenant cinq ans. Cette longévité témoigne par elle-même du succès de l'entreprise. Plusieurs dossiers pour les années à venir sont déjà en préparation alors que de nouveaux chercheurs continuent d'enrichir les études beaulieusiennes par leur contribution dans les pages des *Cahiers*. Cela permet de rendre compte du travail accompli afin de faire de ces pages un lieu d'ouverture et de rigueur, où il devient possible non seulement d'interroger une œuvre importante – et imposante – de la littérature québécoise, mais aussi de la mettre en dialogue avec des œuvres d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui – celles de ses habitués Pères littéraires comme de ses pairs. Le mandat des *Cahiers* demeure incidemment le même que lors de sa création : accueillir des études sur l'œuvre de Beaulieu, mais aussi rendre compte de la recherche actuelle sur son œuvre. Nous continuerons également de

faire écho aux publications de Beaulieu lui-même, au moyen d'études et de comptes rendus.

À cet égard, la dernière année a comme on le sait vu surgir un dernier « monument » dans l'œuvre de Beaulieu : 666. *Friedrich Nietzsche*, appelé, comme les autres ouvrages majeurs de l'écrivain, à susciter plusieurs commentaires, qui se répercuteront fort probablement en ces pages dans les numéros à venir. Monumental, l'ouvrage l'est bien sûr par sa dimension (1368 pages bien comptées), mais aussi par son ambition, que Beaulieu veut testamentaire, ce qui donne lieu à une parole qui se décrit comme libérée de l'écriture, avec laquelle elle en aurait terminé, se limitant dès lors à « lire » ce que lui donne à voir son étrange mémoire-photographique, c'est-à-dire les livres déjà lus de et sur Nietzsche, mais aussi ce que lui offre sa mémoire au miroir de la vie du philosophe. Sans doute n'est-ce pas un hasard si Beaulieu a choisi la figure de Nietzsche pour faire l'objet de cette nouvelle lecture-fiction, appelée à jouer une fois encore avec les coordonnées entremêlées de son œuvre et de sa vie. L'un des maîtres du perspectivisme, le philosophe a fait de la figure du masque l'une des pierres d'assise de sa réouverture du sujet moderne, appelée à connaître la fortune que l'on sait dans le siècle qui a suivi¹. L'écrivain des Trois-Pistoles trouve ainsi le levier nécessaire – si tant est qu'il en ait jamais eu besoin – à une étourdissante réflexion sur le réel, l'image de soi et la subjectivité en général, simultanément mise en fiction,

1. On peut notamment penser à tel aphorisme de *Par-delà bien et mal* où un voyageur, face à son hôte, s'écrit : « — Me restaurer ? Me restaurer ? Oh, curieux, que dis-tu là ? Mais donne-moi, je te prie... — Quoi donc ? parle ? — Un masque de plus, un second masque !... » (Nietzsche, 1971 : 200 [§ 278])

Présentation

selon un dispositif qui est coutumier à Beaulieu, à travers les différents niveaux de narration qui accompagnent cette relecture de ses habituels *topoi* mémoriels (exode à Morial-Mort, épisode de poliomyélite, activité laborieuse multiple, etc.). Ainsi c'est à la fois Beaulieu lui-même qui prend la parole et Abel qui poursuit l'utopie entamée dans *Antiterre* (Arnold Cauchon repose par exemple aux côtés des ancêtres de la tribu de Beaulieu dans le mausolée qu'il a fait construire pour y déposer leurs restes, dans une fusion particulièrement signifiante des différents niveaux narratifs de l'œuvre), ce qui autorise ce narrateur bicéphale à évoquer sa solitude déjà ancienne comme sa « nouvelle famille » composée de Calixte Béyala, d'Abé Abebé et des enfants qu'ils ont adoptés, la « femme rare », qu'il distingue soigneusement de Judith, et ses deux « filles sauvages » aussi bien que Machine Gun Jean-Maurice.

Cette habitude qu'a l'écrivain de revisiter son propre univers fictionnel trouve aussi dans le *Nietzsche* à s'exercer sur la figure de Samm, qui comme on le sait a fait son apparition dans « Les Voyageries », visitées dans le dossier du présent numéro. Plus proche de celle de *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, où le personnage fait son apparition, que des versions concurrentes de *Monsieur Melville* et de *Discours de Samm*², Samm est ici constituée comme pur destinataire, muette et invisible, comme si son altérité fondamentale lui donnait accès à deux destins contradictoires : un effacement irrémédiable et la puissance propre à la figure de l'Autre, vers qui les moindres gestes et paroles du sujet sont dirigés.

2. Voir, sur ce personnage, l'article de Michel Nareau dans le dossier précédent des *Cahiers* (2014).

Il est donc heureux que le hasard éditorial nous amène à revisiter « Les Voyageries » au moment de la parution du *Nietzsche*. Car avant ces *Dithyrambes beubliques*, avant même cet autre monument (Beaulieu, comme on le sait, en a fait une spécialité) qu'est *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, que François Ouellet décrivait récemment – Antoine Malette le rappelle dans ces pages – comme le « plus grand livre dans l'histoire de la littérature québécoise » (2014: 17), il y a eu *Monsieur Melville*, que d'aucuns – j'en suis – considèrent toujours comme le livre majeur de Beaulieu. Conçu en tant que prologue de *La grande tribu* devant à l'époque (à la fin des années 1970) occuper l'essentiel de l'activité de l'écrivain avant d'être abandonné, décrit comme un véritable échec dont quelques « débris » livrés au lecteur feraient la preuve (*Carnet de l'écrivain Faust*), puis repris, publié, puis jeté symboliquement au feu, *Monsieur Melville* est sans doute, encore aujourd'hui, le meilleur témoignage de la quête beaulieu-sienne du « Livre » faisant coïncider écriture et histoire, et de son impossibilité. Le relire aujourd'hui, avec les autres volets du cycle « Les Voyageries », à l'heure où l'œuvre semble se séparer de plus en plus ostensiblement de l'histoire et du devenir de la société québécoise, nous a semblé une tâche particulièrement actuelle.

Deux recensions concluent le présent numéro, l'une portant sur le portrait biographique que Beaulieu a consacré à *Bernard RAMBO Gauthier*, sous la plume de Kevin Lambert, et l'autre sur une contribution du politicologue Marc Chevrier parue dans le collectif *Le Québec et l'Irlande : Culture, Histoire, Identité*, et portant sur la langue de Beaulieu dans son *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, effectuée par Antoine Malette. Elles s'inscrivent

Présentation

toutes deux dans cette ouverture disciplinaire que nous voudrions continuer de mettre de l'avant dans les *Cahiers*, au diapason d'une œuvre qui ne connaît les frontières génériques que pour les faire éclater, d'un texte à l'autre.

En terminant, je tiens à souligner la précieuse collaboration des membres du comité de rédaction, que je remercie. Je remercie également les membres du comité scientifique et les lecteurs ayant participé à l'évaluation des textes. Enfin, je tiens à redire ici que sans l'indispensable partenariat de Guy Champagne et des Éditions Nota bene, de même que celui de la Société d'études beaulieu-siennes et de son infatigable président, Jacques Pelletier, les *Cahiers* n'existeraient pas. Qu'ils en soient de nouveau remerciés.

Sur ce, bonne lecture !

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2015), *666. Friedrich Nietzsche*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- NAREAU, Michel (2014), «Les discours de Samm. Traduction, métissage et prise de parole au féminin», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 4, p. 115-138.
- NIETZSCHE, Friedrich (1971), *Œuvres philosophiques complètes (Par-delà bien et mal et La Généalogie de la morale)*, tome VII, éd. Colli-Montinari, Paris, Gallimard.
- OUELLET, François (2014), *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Nota bene. (Coll. «Essais critiques».)

DOSSIER
LA CLÔTURE DU TEXTE
À L'ÉPREUVE DES « VOYAGERIES »

INTRODUCTION.
LA CLÔTURE DU TEXTE
À L'ÉPREUVE DES « VOYAGERIES »

Stéphane Inkel
Université Queen's

L'œuvre de Beaulieu s'est constituée dès son origine sous le signe de la fin. Fin d'un monde rural vécu sur le mode de la tradition et exil définitif de la tribu Beauchemin dans « Morial-Mort » ; fin de la possibilité de l'épique en littérature à travers le projet de la modernité ; enfin, « course désespérée » vers l'État-Nation alors même que « partout ailleurs, [il] a été aboli » (Beaulieu, 1978, t. 3 : 126). Après de nombreuses années occupées par l'écriture téléromanesque, l'œuvre connaît depuis près de dix ans un nouveau souffle et s'est donné pour tâche l'achèvement du cycle romanesque longuement promis « La vraie Saga des Beauchemin » : suite à la publication de l'ouvrage monumental sur Joyce, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Beaulieu a coup sur coup publié *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* ; *Bibi* et *Antiterre*, que la quatrième de couverture identifie, en remplacement du titre

précédemment annoncé, *Le clan ultime*, comme la conclusion de la « Saga ». 666. *Friedrich Nietzsche*, paru au printemps 2015, a pour sa part été décrit par l'auteur comme son « testament littéraire ». Que signifie cette multiplication récente des signes de la fin prêtés à l'œuvre ? Celle-ci serait-elle sur le point de s'achever ? Et que signifierait un tel achèvement au sein d'une œuvre ayant toujours repoussé le péril de la fin par une poétique de l'inachèvement ? Voilà quelques-unes des questions que nous voudrions poser à la présence des cycles romanesques chez Beaulieu à travers la relecture d'un autre cycle romanesque donné pour achevé, celui des « Voyageries », qui de 1976 à 1983, a occupé une portion congrue du chantier d'écriture de Beaulieu. On se rappellera qu'il s'agissait alors d'ouvrir les romans « sur les grands espaces », selon la description de Jacques Pelletier, et de leur donner « un souffle, un rythme qui [les] distingue très nettement de l'espace plus raréfié dans lequel s'épanouissait l'œuvre produite antérieurement » (1996 : 97). Or, le cycle ne donnait pas tant la parole à de nouveaux personnages – puisqu'Abel Beauchemin se profilait derrière chacun d'eux, de Job J Jobin à France et la petite Una – qu'à une autre perspective, Abel quittant les chemins de l'aliénation et de l'insuffisance (suivis à travers le parcours de Kérouac, notamment) pour ceux de « l'absolu littéraire » (Morency, 2000), sur les traces de *Moby Dick* et du mythe du « Great American Novel ». Ce sera l'occasion du premier modèle des « lectures-fictions » à venir : *Monsieur Melville*.

On se souvient de sa conclusion : « Lorsque Père sera devant nous, je dirai simplement : "Voici Monsieur Melville. Il a accepté d'être avec nous pour *la Grande Tribu*. Père, quand donc veux-tu commencer ?" » (Beaulieu, 1978,

Introduction

t. 3 : 217) Qu'*Una* et *Discours de Samm*, parallèlement à la rédaction de milliers de pages d'une *Grande tribu* qui sera un temps abandonnée et confiée aux archives de la BANQ, viennent conclure le cycle nous dit bien ce que peut signifier l'idée même de clôture dans une œuvre sans pareille, au Québec, par son foisonnement et sa constante réinvention. Dans un article sur l'obsession de la connaissance mise en œuvre dans *Monsieur Melville*, Jean-François Chassay notait déjà cet inachèvement foncier comme principe poétique non seulement des «Voyageries», mais de l'œuvre de Beaulieu en général : «Ouvrte, l'œuvre d'Abel Beauchemin ne peut imposer une clôture qui signifierait par la même occasion la fin de la lecture et la fin de l'Histoire. Elle relance l'une et l'autre en créant de nouveaux points de jonction» (Chassay, 1993 : 83). Francine Belle-Isle, dans un article qui traite «Les Voyageries» comme un exemple privilégié d'une écriture qui consentirait à l'hystérie comme au lieu «hors-champs des différences», soulignait également que le prix de l'invention perpétuelle de «l'inquiète métaphore [du] désir [d'Abel]» est «l'inachèvement de son être» (Belle-Isle, 1992 : 36), ce qui se traduit, sur le plan de l'écriture, par une «interminable *voyagerie*» (1992 : 37) oscillant sans cesse entre «regret et promesse» (1992 : 26). La question de l'inachèvement, on le voit, accompagne la critique depuis longtemps. Il ne s'agit donc pas de feindre de la redécouvrir, à travers les pages de ce dossier, ni même de l'opposer purement et simplement à l'achèvement supposé des œuvres récentes. Nous voudrions surtout ici réinvestir cette question de l'impossible clôture pour prendre la mesure du *dehors* qui imprègne la lettre chez Beaulieu, et provoque ces déplacements qui obligent l'œuvre à croître de l'intérieur, par digressions

et parenthèses infinies. Ce dehors a-t-il le même visage, d'hier à aujourd'hui?

Si relire le cycle « Les Voyageries » revient à réinterroger les raisons qui ont conduit à son élaboration – et donc la distance qui le sépare de « La vraie Saga des Beauchemin » –, cela doit par conséquent surtout nous permettre de mesurer le chemin parcouru depuis, de rétablir la solution de continuité d'une œuvre un temps remise sur des voies parallèles par les activités éditoriales, théâtrales et télévisuelles de l'écrivain et relancée par le retour du roman (*Je m'ennuie de Michèle Viroly*), d'une part, et le retour d'Abel (du *Joyce* à *Bibi* et *Antiterre*), d'autre part. Un entretien accordé à Lise Gauvin et Robert Laplante pour la revue *Possibles*, en 1981, est à cet égard instructif. Beaulieu y expliquait le passage d'une représentation collective (la saga de la « tribu » Beauchemin) à l'écriture plus intimiste des « Voyageries » par la nécessité de l'appropriation du mythe qui se trouverait davantage du côté du fantasme et de l'imaginaire qui en est issu (Gauvin et Laplante, 1981 : 94-95). Un imaginaire devant se fonder « par une habitation définitive de sa géographie » (1981 : 96). Qu'en est-il aujourd'hui de cet imaginaire? Y a-t-il un parallèle à esquisser entre l'imaginaire né des fantasmes entourant tant l'univers marin (le Golfe, les baleines) que la Mattavinie de l'imaginaire « utopique » situé dans l'arrière-pays des derniers livres? Si le prochain dossier des *Cahiers* cherchera précisément à interroger la « Cartographie des lieux dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », nous espérons que la relecture des « Voyageries » que nous proposons les auteurs du présent dossier saura apporter une profondeur de champ à la lecture de ces ultimes opus que Beaulieu nous présente sous le signe de l'achèvement. Un achèvement

Introduction

qui, faut-il en relever l'ironie, n'a jamais autant fait écrire, divisant à l'infini, telle la flèche de Zénon, le chemin à parcourir. Comme si Beaulieu faisait siens ces mots inaugurant le flot intarissable de la parole beckettienne : « Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini [...] » (Beckett, 1994 : 8).

Relisant le cycle des « Voyageries » à l'aune de la notion de « fatigue culturelle » naguère utilisée par Hubert Aquin dans sa célèbre réplique à la critique du nationalisme québécois de Pierre Elliot Trudeau, Myriam Vien s'applique, dans un premier temps, à repérer le rôle de l'ambivalence dans deux « œuvres-parenthèses » que l'écrivain consacre à l'écriture : *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* et *Le carnet de l'écrivain Faust*. Une ambivalence qui est en fait réaménagée dans les termes d'une activité surabondante menaçant constamment Beaulieu, de même que son narrateur privilégié, Abel Beauchemin, de sombrer dans une fatigue entraînant à la fois la déperdition de l'œuvre et la déréluction du corps. Analysant le rôle de l'échec dans le projet démesuré de l'écrivain, l'auteure démontre comment la fatigue née de la double activité de Beaulieu, à la fois éditeur et écrivain, participe en définitive d'une stratégie visant à éviter l'enlisement dans la mort que signifierait l'achèvement de son projet d'écriture. Au même titre que la poétique du Livre fait écrire sans que la finalité ne soit jamais atteinte, sous peine de mettre fin au mouvement de l'écriture, l'ambivalence propre à la « fatigue culturelle » du Canada français se voit investie par Beaulieu, appropriation qui lui permet de repousser indéfiniment la fin de l'œuvre, à la fois souhaitée et source des pires angoisses.

Le statut de cette ambivalence chez Beaulieu fait l'objet d'une seconde lecture au sein du dossier. Dans «Les "Voyageries" de Jos au pays de Job J: le réel à l'orée du fantasme», Stéphane Inkel interroge l'inachèvement constitutif de l'œuvre chez Beaulieu à travers la lecture du troisième roman du cycle, *Sagamo Job J*. Voyant dans le roman une mise en abyme des problèmes posés par le cycle entier, l'article cherche à établir la double modalité discursive – logique ambivalente du fantasme et impasse du délire – qui fait de *Sagamo Job J* le point de rencontre des deux cycles beaulieusien : «Les Voyageries» et «La vraie Saga des Beauchemin». Alors que la logique du fantasme propre au discours de France nous donne à lire un dispositif d'association ouvert et infini qui lui permet de revêtir tous les masques, l'irruption de Jos Beauchemin à la fois au sein de la diégèse et dans son dispositif narratif a tout d'une rencontre inopinée avec le réel. Cette intrusion violente dans la parole de l'autre vient ainsi mettre fin à un discours, celui de France, curieusement conjugué au mode du *conditionnel* – celui-là même qui alimente la poétique du Livre qui oriente l'ensemble de l'œuvre beaulieusienne – lui opposant d'une part le démenti du réel et nous rappelant d'autre part l'inachèvement foncier qui doit continuer de présider à une œuvre ouverte comme nulle autre à la puissance du possible.

Cette ouverture constitutive de la poétique beaulieusienne fait ensuite l'objet d'une lecture qui la déplace vers l'obsession bien américaine du *signe*, ambigu et ouvert à toutes les interprétations. Dans une étude foisonnante et fascinante, François Gagnon soumet ainsi «Les Voyageries», en particulier son ouvrage central, *Monsieur Melville* et son exploration du signe plurivoque qu'est la baleine

Introduction

blanche, à une lecture comparée avec l'univers complexe de la gnose dans le chef-d'œuvre de Melville. S'intéressant en particulier aux mythes gnostiques de la Connaissance (*gnôsis*) et de la Chute, l'auteur s'applique à relire le désenchantement beaulieusien à l'aune de cette dernière et du vide qu'elle suppose. On connaît la fascination de Beaulieu pour le vide, la perte et, bien sûr, l'échec. François Gagnon, avec un souci du détail digne de mention, montre que chez l'auteur des *Trois-Pistoles* aussi bien que chez nombre de gnostiques, ce mouvement de déperdition s'accompagne d'une énergie qui permet de relancer sans cesse l'écriture, repoussant par le fait même l'idée même du Livre définitif qu'elle poursuit. Cette attention aux énoncés les plus paradoxaux de Beaulieu permet également à l'auteur de lire dans *Monsieur Melville* non la visée «totalisante» qu'on lui prête généralement, mais son envers, soit «l'absence de tout savoir» contre laquelle Abel ne cesse de se heurter.

La dernière étude du dossier se penche pour sa part sur le «détournement de contes» que nous donne à lire *Una*, usage du merveilleux qui sert ici à «détourner» Abel de l'essentiel : l'écriture de son ouvrage sur Melville et de *La grande tribu*. Comme on le sait, *Una*, lors de sa parution, devait clore le cycle des «Voyageries», *Discours de Samm* ayant été ajouté au cycle «comme une manière de supplément» (Beaulieu, 1983 : quatrième de couverture) trois ans plus tard. Donnant la parole à la fille de France et de Job J Jobin, le roman mettait ainsi un terme aussi bien au «roman de l'écriture» qu'au «roman familial» du cycle, pour reprendre la description des «Voyageries» de Jacques Pelletier (1996 : 97). Sophie Dubois, dans une étude qui interroge ces deux volets du cycle mis en scène

par le roman, montre dans un premier temps l'usage « pervers » du conte que l'on y retrouve, dans la mesure où le roman n'en retient que la part mortifère et détourne sa fonction édifiante traditionnelle. Instrumentalisés pour contraindre, le conte et le merveilleux ne permettraient jamais, dans *Una*, de se libérer d'une réalité menaçante, dans la mesure où le savoir qu'acquiert Una à leur contact serait celui même de leur cruauté, qu'elle apprendrait à maîtriser et à retourner à l'encontre des adultes qui composent son entourage. Mais il y a plus. Le frayage d'Una – mais aussi d'Abel, « auteur » ayant créé les personnages que savent être Job J, France et compagnie – avec le conte met le roman aux prises avec un art de conter par définition infini qui agit, selon l'auteure, en tant que mise en abyme du report perpétuel du projet *La grande tribu*, devant suivre immédiatement l'achèvement du cycle. Détournant la forme et la fonction du conte, le roman chercherait ainsi à trouver une « voie de contournement » afin de retarder, une fois de plus, le roman de la tribu approché depuis l'univers des Beauchemin.

*
* *

On le voit, y arrivant par des chemins chaque fois singuliers, chacune des contributions de ce dossier en arrive à la conclusion d'une impossible clôture du texte comme du cycle lui-même travaillant la lettre beaulieusienne. Le lecteur attentif des « Voyageries » n'en sera guère surpris, tant les différents volets du cycle multiplient les énoncés programmatifs en ce sens, le plus clair apparaissant sans doute dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, le volet métatextuel chargé de

Introduction

réfléchir à l'écriture : « l'œuvre commencée s'inachèvera »
(Beaulieu, 1976 : 124).

Nous souhaitons qu'elle continue à le faire.

Bonne lecture !

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, tome 1, 2, 3, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1983), *Discours de Samm*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2015), 666. *Friedrich Nietzsche*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BECKETT, Samuel ([1951], 1994), *Molloy*, suivi de «*Molloy*: un événement littéraire, une œuvre» par Jean-Jacques Mayoux, Paris, Minuit. (Coll. «Double».)
- BELLE-ISLE, Francine (1992), «Corps et langage dans *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où "la lettre volée" fait signe et hystérise l'écriture», *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 52, p. 26-38.
- CHASSAY, Jean-François (1993), «L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville)», *Tangence*, n° 41, p. 69-85.
- GAUVIN, Lise, et Robert LAPLANTE (1981), «Une entrevue avec Victor-Lévy Beaulieu. L'Irlande trop tôt», *Possibles*, vol. 5, n° 2, p. 87-98.
- MORENCY, Jean (2000), «Fonction du récit dans la quête de l'absolu littéraire : la place de *Blanche forcée* dans *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu», *Québec Studies*, vol. 28 (Fall 1999/Winter 2000), p. 130-137.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. «Terre américaine».)

UNE « GRANDE
ET MOLLE FATIGUE CRÉATRICE » :
LE TEMPS DE L'ÉCRITURE
DANS L'ŒUVRE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Myriam Vien
Université McGill

L'écriture, ça n'est rien de plus qu'une
énorme patience et ce qui, presque
malgré soi, se déverse dedans.

Le carnet de l'écrivain Faust

Plus de quarante ans se sont écoulés depuis la mise en circulation par Hubert Aquin du thème de la « fatigue culturelle du Canada français », largement repris et réactualisé depuis lors dans l'essai québécois. C'est, rappelons-le, en réaction à un article de Pierre Elliot Trudeau, « La nouvelle trahison des clercs », qui taxe de « rétrograde » l'idée d'une nation souveraine et réfute l'adhérence du Québec au grand courant contemporain de décolonisation, qu'Aquin réplique avec ce texte foudroyant dans lequel il note l'état de fatigue extrême de la culture

francophone et l'interprète à la lumière de sa position minoritaire dans le reste du Canada. Que la nation québécoise renonce à sa culture spécifique pour embrasser, sans danger et de façon dépolitisée, la culture canadienne, ce serait là la visée du fédéralisme, et c'est ce consentement douloureux qui est à l'origine de la fatigue culturelle. Bien que le Québécois n'ait pas la paternité de la notion – il s'agit d'une idée d'abord développée par l'anthropologue Arthur L. Kroeber pour décrire l'expérience coloniale hawaïenne¹ – il en retient l'essentiel, à savoir que la fatigue culturelle est le produit d'une dialectique de domination, et que si le Canadien français vit dans le refus de soi sur son propre territoire, c'est qu'il a intériorisé sa condition d'opprimé. Aquin relève parmi les corollaires psychologiques de ce déracinement « l'autopunition, le masochisme, l'autodévaluation, la “dépression”, le manque d'enthousiasme et de vigueur, autant de sous-attitudes dépossédées que des anthropologues ont déjà baptisées de “fatigue culturelle” » (Aquin, 1962 : 314). De tous ces symptômes, le plus important demeure l'ambivalence, soit une certaine difficulté à se mettre au monde, à prendre place dans l'histoire, en raison d'une volonté divisée, sans objet fixe, résultant de l'« exorbitation » que s'inflige l'être collectif québécois. L'ambivalence des Canadiens français est « typique », avance Aquin, car « ils veulent simultanément céder à la fatigue et en triompher, ils prêchent dans le même sermon le renoncement et l'ambition » (1962 : 321), et il en

1. Aimé Césaire reprend la notion en 1956 pour décrire les effets du colonialisme européen sur les cultures africaines. Il remarque ainsi que l'abdication de la volonté et une renonciation librement consentie à la culture traditionnelle sont travaillées de première main par l'asservissement colonial.

est de même de leur culture, qui « offre tous les symptômes d'une fatigue extrême : elle aspire à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance » (1962 : 321). Cette ambivalence, qui, comme le constate Yvan Lamonde (2001), effectue un retour après l'échec du référendum de 1980 dans les textes de plusieurs essayistes et auteurs québécois, sera notre porte d'entrée dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu².

Écrivain mais aussi éditeur, chroniqueur et pamphlétaire, dramaturge et producteur dans le milieu théâtral, VLB multiplie les modes d'être pour faire exister la vie culturelle et la littérature au Québec, espérant ultimement contribuer à guider sa province vers l'indépendance. Cette démultiplication engendre chez lui un épuisement énorme, évoqué par l'écrivain au moment où il entame « Les Voyageries³ », cycle qui vise à créer une œuvre totalisante, explorant tous les modes du discours. Comme le note à juste titre Jacques Pelletier, les textes qui forment cet ensemble peuvent être divisés en deux types :

le roman familial proprement dit, thématisé surtout dans *Blanche forcée*, *Sagamo Job J* et *Una*, et *le roman de l'écriture* mis en scène principalement dans *N'évoque plus...*, *Monsieur Melville* et *Discours de Samm*, distinction qui, est-il nécessaire d'insister, a une fonction essentiellement heuristique, permettant de progresser plus

2. Que nous désignerons ici, par commodité, par son acronyme VLB.

3. Le cycle s'ouvre avec *Blanche forcée* et comporte les titres suivants (en ordre de parution) : *N'évoque plus...*, *Sagamo Job J*, *Monsieur Melville*, *Una*, et *Discours de Samm*, qui figure comme un « complément ».

efficacement dans la compréhension et l'interprétation des «Voyageries» (Pelletier, 2012 : 111).

Cet article se propose de réfléchir à la notion de fatigue culturelle chez VLB à l'intérieur même de ce «roman de l'écriture», en examinant tout particulièrement, à la lumière de la problématique de l'ambivalence mentionnée plus haut, son impact sur la création littéraire. Car il faut dire que le rapport de domination en cause s'exerce autrement : l'écrivain se heurte moins comme Aquin au mépris du Canada anglais, mais à un passé qu'il refuse et qu'il s'acharne pourtant à ressusciter par l'écriture, dans l'espoir de se l'appropriier enfin. Cette dialectique est mise à l'honneur dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*⁴, deuxième volet des «Voyageries», dans lequel le récit du narrateur, identifié pour une fois sous le nom «Lévy Beaulieu», oscille entre des références au roman précédent, *Blanche forcée*, le projet d'écrire une «fiction» sur l'écrivain américain Herman Melville, tout en étant ponctué d'extraits du prochain livre de VLB, *Sagamo Job J.* À l'image du cycle lui-même, *N'évoque plus...* est tissé de références aux romans qui l'environnent, repoussant les frontières de l'œuvre proprement dite et épousant cette volonté de totalisation derrière le projet des «Voyageries». «[T]exte d'accompagnement», comme le rappelle Pelletier, *N'évoque plus...* fait office de commentaire critique sur «Les Voyageries», s'affichant d'autre part comme «une vaste mise en abyme [...] d'une figure condensée, réduite à l'essentiel, du cycle lui-même dont

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

elle propose en quelque sorte la théorie » (Pelletier, 2012 : 131).

Œuvre-parenthèse, déployée « en marge » de l'écriture parce que portant sur elle, *N'évoque plus...* rejoint en ce sens un autre ouvrage, *Le carnet de l'écrivain Faust*⁵, qu'il nous semble à propos de convoquer ici. Dans ce journal d'écriture de l'année 1986, placé sous l'égide de Faust, savant qui conclut un pacte avec Méphistophélès en échange du savoir et des biens terrestres, VLB évoque la rédaction difficile puis l'abandon temporaire de *La grande tribu*, projet pivot et chef-d'œuvre prévu de toute son œuvre. La réflexion qu'il livre sur les exigences de l'écriture et de la vie éditoriale au Québec, sur son acharnement à faire venir « l'œuvre abolissant toutes les autres parce que, d'un seul coup, donnant tous leurs sens aux autres » (*NP*, 211), donne à voir tout le caractère paradoxal de son engagement. Au-delà du mandat colossal de *La grande tribu* – relater sur le mode épiphanique les fondements mythiques de la nation québécoise, lui dicter sa genèse, sa vérité –, cette quête poursuivie sans répit par l'écrivain alors que lui-même la reconnaît vouée à l'échec ordonne toute l'entreprise d'écriture. Ce *Carnet* est donc un livre sur le livre qui ne peut s'écrire, en partie parce que le Québec vit encore dans l'attente des « conditions gagnantes », un temps qui coïnciderait avec une certaine évolution du discours social québécois, un dépassement de l'aliénation culturelle. L'ouvrage s'offre en outre comme un collage de « débris » – c'est ainsi que VLB y réfère – de *La grande*

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

tribu, greffés au flux de l'écriture comme pour ne pas y renoncer tout à fait.

En nous permettant de faire le pont entre ces deux ouvrages sur l'écriture, *Le carnet de l'écrivain Faust et N'évoque plus...*, qui abordent la difficulté d'être de l'écrivain et élèvent la littérature au rang d'absolu, hantées toutes deux par le spectre du Grand Œuvre⁶, nous étudierons les rouages du processus créateur chez Victor-Lévy Beaulieu à travers la fureur et la fatigue, pulsions antagoniques qui sont aussi les forces motrices de son écriture. Il s'agira d'évaluer dans quelle mesure la fatigue culturelle, qui demeure avant tout «combat intérieur, guerre civile individuelle» (Aquin, 1962 : 321), se superpose à la démarche de l'écrivain et la place sous le signe de l'ambivalence.

L'ÊTRE «ÉCARTELÉ» : ENTRE ÉCRITURE ET ÉDITION

Victor-Lévy Beaulieu consacre son œuvre et son travail d'éditeur à revendiquer la souveraineté du Québec, faisant sien le mot du poète William Butler Yeats : «Il n'y a pas de nationalité sans littérature, pas de littérature sans nationalité» (Beaulieu, 2010 : 116). Obsédé par cette équation circulaire, il redouble d'efforts pour que la littérature québécoise ait enfin l'envergure espérée. Dans *N'évoque plus...* le narrateur-auteur confie son écartèlement entre les deux principaux pôles de son existence, l'écriture et l'édition, qu'il mène de concert afin de contribuer à faire naître le pays :

6. Si VLB ne réfère pas directement à *La grande tribu* dans *N'évoque plus...*, le projet du «Livre totalisant» y est toutefois en germe et s'officialisera au cours des «Voyageries».

« Une grande et molle fatigue créatrice »

[...] la force des choses, l'exigence du pays et l'urgence du pays m'ont tordu ma main gauche d'auteur, me forçant à créer ailleurs, et comme pour prolonger l'écriture ; sans le vouloir vraiment je juge des manuscrits et j'en fais paraître beaucoup ; sans le vouloir vraiment, je me fais homme d'action douze heures par jour, *je m'oublie*, je me mets de côté comme écrivain et un autre moi s'installe en moi, comme un golem brûlant de l'énergie pour que la fiction et le commentaire de cette fiction, pour que la vie et le commentaire de cette vie, pour que le pays et le commencement de ce pays puissent être et conduisent tout droit au grand partage (NP, 46).

Dédié à un objectif plus grand, « l'exigence du pays », VLB divise son temps entre son travail d'écrivain et ses charges d'éditeur, qu'il semble effectuer au détriment de sa passion première, l'écriture. Car pour faire advenir le pays, l'écriture ne suffit pas, il faut encore soutenir des institutions littéraires, il faut « créer ailleurs » en publiant les mots des autres. Il répond au devoir, « comme pour prolonger l'écriture », de juger et de faire paraître des manuscrits. Dédoublé, l'écrivain cède sa place à un golem, créature issue de la culture judaïque dont le nom, en hébreu, signifie « masse informe » ou encore « embryon ». Il s'agit d'un être humanoïde artificiel, fait d'argile, qui s'anime grâce à l'inscription du tétragramme sacré dans sa chair. VLB l'éditeur s'exécute à l'instar de ce « golem » qui brûle de l'énergie toute la journée, obéissant à des forces plus grandes que lui, et s'essouffle une fois la nuit tombée, alors qu'il passe le relais à l'écrivain :

[...] ma vie d'éditeur m'épuise parfois et j'ai sommeil devant ma table, juste assez conscient pour me rendre compte que le pot de vaseline dont je parlais tantôt est

plutôt un pot de Vicks, ce qui m'est lourd de conséquence: me trompant là-dessus, pourquoi ne me tromperais-je pas sur le reste? Pourtant, et malgré mes bâillements, j'insiste, pour repousser la nuit et ameuter la suite de mon monde. Ai-je d'autres choix? (NP, 14-15)

La confusion et le doute accompagnent l'écrivain tandis qu'il tâche de rattraper le fil des heures, d'étirer le plus possible le jour afin de poursuivre son propre travail. La majeure partie de sa journée se voit donc consacrée aux mots des autres, et l'essentiel de son énergie versée dans l'édition. Cet épuisement affecte l'écriture, ainsi reportée au quart de travail nocturne, et c'est la rédaction qui se voit surtout hypothéquée, comme le confie VLB dans *Le carnet de l'écrivain Faust*:

La fuite élocutoire du poète, comme l'avait si bien écrit Hubert Aquin, n'y avait-il en définitive que cela qui était vrai? Et cette *Grande Tribu* qui se défaisait au lieu de se construire, fissurée de partout, comme une tumeur jetant ses eaux nauséabondes n'importe où. Tant de lassitude! Je n'ai pas vraiment répondu à la lettre de Jacques Lanctôt: je lui ai plutôt cédé VLB, sans doute parce que je tenais à savoir si je suis véritablement un écrivain ou bien un inqualifiable sottiseux. Et je suis venu m'enfermer dans cette maison des Trois-Pistoles pour sortir de la fatigue en me forçant à en investir une plus grande encore. Du gâchis tout autour de moi et en moi. Mais comment en venir à bout? (CEF, 61)

VLB retient d'Aquin une idée que ce dernier reprend lui-même de Mallarmé, selon laquelle «[la] tension de tout écrit vers son terminus exerce une pression morale sur l'écrivain et l'incline à ce que Mallarmé appelle "l'omission

de soi” ou, en termes plus enchanteurs, “la disparition élocutoire du poète” (Aquin, 1977 : 264). Autrement dit, l’écrivain doit se « sacrifier un peu » – selon l’expression d’Aquin – au profit de son écriture, admettre qu’elle ne possède de valeur effective que si elle est inversée par l’activité de lecture. Selon cette logique, l’écriture est dévolue toute entière à sa fonction communicative, vocation à laquelle elle ne peut se soustraire, car son rôle s’exerce dans la livraison d’un message, dans l’organisation d’un discours et de l’affect qu’il engage chez son destinataire. Véhicule des idées et des états d’âmes, la littérature « jaillit » de l’union consommée entre le livre et le lecteur, conjonction sacrée vécue dans l’acte de lecture. Cette mise en cause de l’auteur et sa neutralisation procèdent d’une politique littéraire dont Mallarmé est l’une des figures de proue et qui à l’auteur comme principe producteur du texte substitue désormais le langage, impersonnel et anonyme. Dans le but d’achever l’« œuvre pure », explique Mallarmé, il faut que le poète cède l’initiative aux mots ; retrait qui tient lieu de point de fuite de l’écriture, celle-ci, jamais finie, demeurant toujours à faire. Si Aquin reprend le propos de Mallarmé, c’est pour prôner de la sorte une certaine pratique volontaire de l’absence chez l’écrivain québécois, trop présent selon lui dans le texte. Or à la notion de « disparition » VLB préfère celle de « fuite » élocutoire, modification en apparence anodine qui révisé néanmoins les modalités de cet effacement. La volonté de laisser au langage l’avant de la scène semble ainsi relever davantage d’une désertion, d’un désengagement devant l’œuvre et la tâche qu’elle se propose d’accomplir.

Un désengagement qui se lit précisément dans l’expression de l’éreintement chez VLB, dans la lassitude de

l'écrivain éditeur qui doit distribuer son énergie entre l'une ou l'autre de ses fonctions, poursuivant sans relâche un projet au succès improbable. Impossible pour lui toutefois d'envisager une réelle désertion, malgré la langueur envahissante et les doutes qui viennent à l'occasion tout remettre en question :

Cet hiver de fatigue venue de ce qu'il avait écrit de façon vraiment déraisonnée, grugeant dans les nuits, écartant le sommeil pour faire avancer l'œuvre bien qu'il ne croyait pas à l'œuvre, pour faire courir les mots bien qu'il ne croyait pas aux mots mais à ce qu'il y a entre eux et qui demeurait toujours si difficile à faire venir. Cet hiver de tant de fatigue venue de cette part de lui qui s'était constituée éditeur, pourquoi mon dieu, pourquoi alors qu'il avait au fond si peu d'énergie et que si ce n'avait été de cette abominable volonté par quoi il se passait, il aurait déjà sombré dans quelque état bien plus compromettant que cette simple fatigue dont il avait en arrivant à Chicoutimi éprouvé toute la pesée, faisant [*sic*] de lui un peu de viande flasque au beau mitan d'un grand lit – tout dérisoire dans n'importe quelle vie (*NP*, 136).

Or nous pouvons supposer que si VLB s'inflige de la sorte cet état perpétuel d'épuisement, c'est qu'il conçoit aussi un certain intérêt à rester dans la fatigue engendrée par cette double posture d'écrivain et d'éditeur. Cette « abominable volonté » qui le pousse à continuer ce cycle éreintant l'empêche précisément de sombrer dans quelque chose de « plus compromettant encore », soit peut-être cette lutte éprouvante qu'est l'écriture du pays équivoque. Il tâche de faire avancer l'œuvre bien qu'il dit ne pas croire à l'œuvre, ni aux mots, mais plutôt, comme il l'affirme, *à ce qu'il y a*

« Une grande et molle fatigue créatrice »

entre eux, creusant toujours plus à la recherche du pays qui doit bien se cacher quelque part, jusqu'à ce que l'entêtement entraîne l'usure : « celle de l'œuvre et celle de la vie, celle de la vie qui vous vient de l'œuvre. Un gros nœud dans la gorge, venu de l'épuisement, de la grande et molle fatigue créatrice » (NP, 112). VLB s'enlise donc dans une fatigue « molle », selon ses propres termes, une fatigue sans forme à l'image du pays à bâtir : « d'où cette fatigue qui me vient non pas de ce qui est fait mais de ce qu'il reste à accomplir » (NP, 72). Ainsi, cette littérature à créer, envers et contre tous, ce pays auquel il faut donner corps, se font au détriment de celui qui s'y acharne, « parce que le pays se fesant [*sic*], c'est un peu vous qu'il défait, creusant dans les joues de votre désir » (NP, 48), réaffirmant encore ce lien symbiotique qui unit l'écrivain à sa patrie, une patrie qui pourtant lui résiste, se refuse.

L'édition pour VLB est une corvée, un labeur obligé, puisqu'il connaît les rouages du métier et n'ignore pas sa dimension mercantile. La littérature est aujourd'hui un marché, un produit qu'il faut concevoir et traiter en termes de vente et de profit. C'est dans ce contexte, sous le couvert de l'éditeur, que VLB rencontre Robert Bourassa, qui, à ses yeux, n'est rien de plus qu'un « petit garçon dans ses culottes à carreaux, quelque part dans une ruelle de l'Est, déjà inquiet parce qu'il y aura l'acné bientôt » (NP, 61). Alors qu'il croyait être reçu par ce dernier pour causer culture et pays et identité québécoise, il s'aperçoit vite que la conversation est creuse, qu'il n'y a « que cet enclenchement de mots se poussant vers la fin de l'entrevue » (NP, 61). Réduit à n'être plus « qu'une image et qu'un curieux magnétophone malgré tout amical » (NP, 62), le premier ministre est sourd au dialogue, « coupant dans mes mots à

l'impromptu, y subtilisant les siens» (*NP*, 61). Au terme de ce tête-à-tête, l'écrivain, refroidi, se résigne à ne plus rien attendre du côté du pouvoir. Jacques Pelletier remarque :

Le premier ministre exprime donc, au plus haut niveau, ce que Beaulieu appelle les « contradictions du pays » (p. 50), son état de flottement perpétuel, ses sempiternelles hésitations, en faisant non plus un « pays incertain », comme le décrivait un Jacques Ferron, mais un « pays équivoque » s'enfonçant dans une « *schizophrénie spiraloïde* et dans une méconnaissance affligeante de ses forces vives [...] » (Pelletier, 2012 : 133).

Il y a sans doute que les petites maisons d'édition au Québec, économiquement dépendantes des infrastructures gouvernementales, sont le symbole même de cette fatigue culturelle, de cette lassitude de devoir lutter pour assurer leur survie. Entre l'espoir de mobiliser les dirigeants de la province à sa cause, de bénéficier d'un soutien solide sur lequel reposer son grand projet, et l'amertume d'y trouver au mieux une oreille sympathique mais au fond « pas grand-chose », sans prise sur rien, et surtout si « loin de tout livre et de la substance des mots » (*NP*, 62), l'écrivain se détache avec dédain de « cette malformation du pays, cette carte floue, cette méconnaissance et cette illusion du bien faire » (*NP*, 62). Aquin avait vu juste : « Le mal du pays est à la fois besoin et refus d'une culture-matrice » (1962 : 320-321).

On y revient toujours : le Québec, selon VLB, n'a pas encore franchi les grandes portes de l'Histoire, la nation patiente encore sur le seuil en attendant l'avènement mythique de sa fondation. « C'est que dans notre ici », note VLB, « pas de mythe et apparente impossibilité d'en créer.

Pas de mythe ni même d'histoire » (NP, 151). Il n'y a peut-être plus grand leitmotiv dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu : faute d'un passé effiloché, fuyant et sans assise, la mythologie de ce pays « se trouve à être en avant de lui, dans ce qui doit devenir et qui n'est pas encore devenu. [...] Sans ce projet, que pourrait être l'écriture? Sans cette volonté, que pourrait-il bien y avoir dans nos mots? » (NP, 151). Toute la littérature québécoise, d'après lui, devrait tendre vers cet absolu, puisqu'aucune œuvre n'aurait encore obtenu cette valeur épique qui consacrerait enfin l'entrée dans l'histoire du Québec souverain. François Chaput note que le caractère apocalyptique des romans beaulieusiens

procède, pour une part, de cette fatalité historique, de cette condamnation qui pèse de tout son poids sur le pays et qui étouffe toutes les forces nécessaires à sa métamorphose. Chez Victor-Lévy Beaulieu, le littéraire précède le politique : le pays doit être inventé par les écrivains avant d'être assumé politiquement. Or, et c'est ce qui nous est dit dans *Don Quichotte* : quoi que les écrivains mettent en œuvre, le pays ne se transforme pas, les écrivains écrivent, mais en marge de l'histoire, sans prise aucune sur celle-ci (Chaput, 1995 : 41-42).

Cette épopée nationale fabulée par l'écrivain serait fondatrice d'une mythologie proprement québécoise qui rachèterait en quelque sorte la mémoire collective canadienne-française, tissée par la misère, la dépossession et une certaine schizophrénie identitaire, héritages de la Conquête anglaise et de la révolte avortée des Patriotes. Or, devant l'impossibilité d'inventer ce pays souverain, notre littérature continue de différer son entrée dans

l'histoire et ce qui s'impose alors, c'est l'écriture d'un présent absolu, toujours dans une quête désespérée de légitimation, qui ajoute à l'obsession de l'origine la dimension de son devenir.

UNE QUÊTE QUI SE CONJUGUE AU FUTUR ANTÉRIEUR

Dans l'œuvre de VLB, cette conscience historique malheureuse qui imprègne les personnages s'incarne tout particulièrement chez son narrateur privilégié, Abel, qui se démène pour rédiger son Grand Œuvre, constamment remis à plus tard, pour pallier une origine manquante. Toutefois, les efforts d'Abel pour réécrire la mémoire collective se soldent répétitivement par un échec, un échec constitutif dans l'œuvre de VLB et lié de façon irrésoluble au rêve national. Le projet même de *La grande tribu*, qui se profile déjà dans « Les Voyageries », se pose comme un pari hasardeux : si VLB ne cesse de professer que la mythologie du Québec est à venir, il s'entête pourtant, dans cette œuvre, à remonter jusqu'aux origines de la nation canadienne-française, s'efforçant de réconcilier le passé et le présent afin qu'advienne un futur souverain. Comme le souligne Stéphane Inkel :

la dimension politique de la figure du Livre se tient dans l'intrication entre *promesse* d'une œuvre permettant de fonder l'histoire et *imminence* de la fin de cette même histoire. L'œuvre de Beaulieu n'est pas seulement messianique par son principe d'inachèvement, elle l'est aussi parce qu'elle met aux prises deux temps qui se nouent dans la « figure du présent » de l'écriture : le temps du Livre, qui permettrait de *sauver* le passé délinquant de l'histoire québécoise ; et le temps de la fin

« Une grande et molle fatigue créatrice »

qui préside à cette vaste entreprise de totalisation que constitue l'œuvre de Beaulieu (Inkel, 2005 : 118).

La médiocrité du passé national entrave l'actualisation de son projet épique et rejette toute célébration de l'histoire québécoise. C'est d'ailleurs là le tourment de l'écrivain : comment tirer le Livre de l'histoire blessée, de la béance « a-historique » que constitue le Québec ? Comment évoquer ce passé dépossédé, ce passé « tout défait » (CEF, 216), et comment surtout le conjuguer avec un présent qu'il ne conçoit pas différemment ? Dès le départ, la certitude de l'échec est fortement ancrée dans le projet de *La grande tribu*, cette « terrible occasion manquée », déplore VLB, où « tout s'y trouve, mais rien n'y est » (CEF, 83). Dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, après avoir rédigé plusieurs milliers de pages de l'œuvre qui ne vient toujours pas, VLB confie : « Mais comment aimer l'avenir quand l'avenir ne sera jamais rien de plus que la mort, la mienne et celle de tous les autres ? Je ne sais pas répondre à cette question et *La grande tribu*, dans ses innombrables pages, en est une inquiétante démonstration » (CEF, 83). Impossible fable des commencements, *La grande tribu* rencontre donc aussi la volonté, héritée du projet de la modernité, de redéfinir l'identité collective en la faisant reposer non sur son origine, mais sur sa finalité. Or celle-ci, croit l'écrivain, est vouée à la répétition désastreuse de l'échec passé, sans possibilité d'arrêter le cours de l'histoire déjà enclenchée. C'est cette pesanteur qui s'incarne dans les symptômes d'une fatigue culturelle généralisée, engageant l'écrivain dans une esthétique de l'échec, dans un répétitif « art de la défaite », dirons-nous pour reprendre le titre d'un texte bien connu d'Aquin. Jean-François Hamel, dans l'étude

qu'il consacre aux effets de répétition dans *Prochain épisode*, observe un phénomène similaire :

L'échec suprême est donc la répétition – par sédimentation de la tradition – d'un échec originel posé comme naissance de l'histoire, d'un commencement paradoxal symbolisant l'être de la collectivité par la négation de son devenir. C'est peut-être ici qu'apparaît l'appartenance profonde du roman d'Aquin à ce que Deleuze et Guattari nommaient les littératures mineures : l'impossibilité à la fois d'écrire et de ne pas écrire se module dans *Prochain épisode* en incapacité de l'écrivain à réussir une œuvre québécoise (en vertu de cet art de la défaite), et l'impossibilité de ne pas écrire cette œuvre vouée à l'échec (Hamel, 2000 : 556).

Hubert Aquin et VLB endossent donc tous deux cette fatalité de l'écriture comme faillite répétée de l'œuvre, éprouvée comme révélatrice en quelque sorte du rapport collectif à l'histoire. D'où la difficulté à sortir de cet engrenage de l'échec, dont la répétition épuise, si ce n'est qu'en ritualisant l'échec, en transformant la défaite en « art », un art suprêmement québécois. Les deux écrivains incarnent ainsi ce que Daniel Jacques nomme pour sa part « l'intellectuel paradoxal » (Jacques, 2008 : 40), soit un militant dont la posture ambivalente résulte d'une tension entre deux aspirations contraires et pourtant constitutives de sa manière d'être. Celui-ci est donc à même de défendre ardemment la réalisation dans l'histoire d'un idéal et, en même temps, de concevoir clairement son improbabilité, ambivalence matérialisée dans l'ambiguïté et la radicalité de son propos. La fatigue culturelle est en soi une notion éminemment paradoxale selon Jacques, puisqu'elle « permet de saisir le motif fondamental de la lutte d'éman-

cipation nationale des Canadiens français et, *du même coup*, la raison historique de l'échec éventuel de ce même projet » (Jacques, 2008 : 42). C'est dire qu'elle projette tout à la fois le rêve d'indépendance, le situant comme horizon du vouloir collectif, et réitère pourtant le motif central de notre impuissance à concrétiser ce rêve. La fatigue culturelle serait donc cet état de volonté qui s'organise autour du devenir de la nation, mais dont l'élan est rompu par une impuissance à être, une difficulté existentielle qui entrave l'atteinte de cette plénitude. C'est sous cette perspective qu'il faut lire le désenchantement du « si pauvre Abel », qui, comme le soulève Francine Belle-Isle, est livré dans une écriture qui « semble se conjuguer au futur antérieur, tout entière entre regret et promesse, en plein cœur du désir » (Belle-Isle, 1992 : 26).

L'ART DE LA DÉFAITE

Afin de bien cerner cette problématique, rappelons d'abord l'étude du *Don Quichotte* de VLB que propose Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, où il interprète la poétique de l'échec de l'écrivain sous l'éclairage de la notion de « non-poème », évoquée par Gaston Miron pour traduire une réalité québécoise toujours en quête d'achèvement. « Si le poème est le miroir fantasmatique de l'identité québécoise, le non-poème en est le miroir brisé. L'échec du poème absolu, c'est l'échec du Québec lui-même », explique Nepveu (1999 : 134). De cette faillite immanquable du Grand œuvre ou de ce « désastre de l'inspiration » (1999 : 133) découle donc un mode d'être, que VLB assume jusqu'à l'extrême, celui de la performance même du réel québécois comme échec perpétuel. Le

désastre devient de cette façon une forme d'inspiration, qui donne lieu à une écriture tendue vers un absolu inaccessible dans une quête interminable et exténuée. Dès lors, VLB épouse le programme de la littérature québécoise comme celui « d'une écriture de la poésie perdue » (1999 : 133), cette forme élue parmi toutes les autres comme forme ultime et transcendante, marquant toujours ce qui manque au roman pour atteindre la plénitude.

L'échec répété, perpétuel, de la poésie

permet du même coup, comme mythe toujours repris, que le roman se vive d'une manière tout à fait donquichottesque comme inaccomplissement du Grand Livre, sur le mode d'une aspiration pathétique, fondée en vérité sur le fait que cet inaccomplissement serait aussi celui de l'identité culturelle québécoise elle-même (Nepveu, 1999 : 135).

L'échec de l'œuvre, nous l'avons dit, est donc révélateur d'un échec plus grand, celui d'une nation, d'un pays qu'on échoue à créer. On retrouve cette même équation circulaire : le pays demeurera un beau rêve de papier en attendant la venue de cette grande œuvre, et l'épopée restera lettre morte tant que le Québec ne sera pas un pays. En assumant le roman comme la forme même de l'inachèvement, d'une quête de poésie qui désespère de s'accomplir et qui n'y parvient pas, VLB répète l'échec de la littérature québécoise à entrer dans l'Histoire, puisque sa réalité à elle se déploie toujours à travers le désastre du non-poème. Car, même si *La grande tribu* portait en elle l'espoir de marquer enfin le rendez-vous de l'œuvre et de l'histoire, ce qui continue de s'écrire, note Nepveu,

« Une grande et molle fatigue créatrice »

c'est le roman qui rate la poésie mais qui dans ce ratage même, dans son désir effréné de tout avaler et de tout sublimer, assumera par excellence cette souffrance-jouissance de l'inachèvement, et l'exhibera pour ainsi dire triomphalement (Nepveu, 1999 : 136).

Si, à la fin du monumental ouvrage sur Melville, le narrateur Abel semble mettre la table pour cette grande œuvre à venir, annonçant qu'il va désormais « commencer *La grande tribu*, lieu de la poésie épique et lyrique, seule capable de faire apparaître l'histoire » (Beaulieu, 2011 : 536), la conclusion même de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* semble nier cet avènement : « [l]'ère de la poésie est définitivement morte. Va lui succéder le temps du terrorisme » (Beaulieu, 2008 : 765). Or, l'échec par lequel se solde l'œuvre n'est pas définitif, encore une fois, et s'ouvre plutôt à une nouvelle ère.

L'étude de Nepveu nous conduit à voir la mise en place d'un dispositif temporel particulier : de ce constat d'échec découle l'impossibilité de sortir du temps anhistorique dans lequel le Québec serait plongé. En reportant toujours la venue de ce maître ouvrage à un lendemain plus qu'incertain, l'œuvre de VLB se maintient dans un temps suspendu, repoussant l'échéance de la publication comme si la naissance de l'œuvre impliquait en même temps la mort de l'acte de création. Stéphane Inkel avait déjà noté que *N'évoque plus...*

s'écrit dans un présent absolu, puisqu'il s'agit d'écrire *en retrait* du Grand Œuvre, et de faire coïncider la recherche de l'origine avec la forme qu'elle doit prendre afin de réembrayer une historicité qui fait défaut. Précisément, ne peut-on pas voir dans cette façon d'occuper

l'instant une *autre* historicité qui éviterait de la percevoir sur le mode de l'exclusion? Qu'est-ce que le gonflement infini d'une œuvre que l'on n'achève jamais, si ce n'est de faire de l'énonciation et du temps qu'il suppose le modèle d'une histoire qui n'aurait pas tant à se constituer en vue d'une fin, qu'à effectuer une constante *contraction* entre un avenir sans cesse compromis et une origine à réinventer dans ce temps de l'écriture? (Inkel, 2005 : 113)

La nouvelle durée historique qui s'instaure est donc celle d'un présent en quête de légitimation, flottant entre le défi que soulève sa fondation et l'énigme que présente le futur. L'historien François Hartog, dans son ouvrage *Régimes d'historicité*, traite du règne successif de diverses pratiques historiographiques et évoque la mise en place, depuis la Shoah, d'une nouvelle conscience historique imposant une « distance devenue maximale entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente » (Hartog, 2003 : 28), une distance comblée tout entière par l'empâtement du présent. De sorte, explique Hartog, que dans cette configuration temporelle nouvellement acquise, qu'il nomme présentisme, « l'engendrement du temps historique semble comme suspendu », induisant cette « expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré lui à produire pour lui-même son propre temps historique » (2003 : 28). La mémoire convoquée, du même coup, « n'est plus ce qu'il faut retenir du passé pour préparer l'avenir qu'on veut ; elle est ce qui rend le présent présent à elle-même » (2003 : 28), lui permettant de se réinventer à sa guise. C'est dans ce présent sans limite que le pays « équivoque » se dévoile, informe et à faire.

« Une grande et molle fatigue créatrice »

À cet effet, il faut mesurer l'omniprésence de la parenthèse et la multiplication des incises dans l'œuvre de VLB, qui contribuent au gonflement du texte, repoussent indéfiniment sa clôture : « et je ne sais pas davantage fermer les parenthèses pour en être une moi-même dans ce moment du texte [...] » (*NP*, 12). Le rythme saccadé, le discours qui s'allonge dans le ressassement et les longues phrases coupées puis reprises après un saut de ligne figurent comme autant de manœuvres d'un programme narratif travaillant à faire durer l'instant. L'incipit de *N'évoque plus...*, à ce titre, est éloquent :

Des fois, il arrive que ça s'arrête, comme ça, avant même que la phrase ne vienne, ou parce qu'elle est venue et qu'il ne servirait à rien de la détenir davantage pour lui imposer l'immobilité. Puisque

rien n'est sûr, pas même le mouvement, ce mouvement de moi s'inscrivant sur du papier, dans quelle tentative mon dieu, et pour juguler quoi, ces viscères de mots que je ne sais pas toujours écrire, qui se mentent à force de trop se crier de vérités, je ne sais pas sauf

que je suis pris par ça, ce ça par quoi je suis constitué et qui se fuit dans ses propres devenir contradictoires et inquiets, à croire qu'il n'y a de vie que spirale fiévreuse, à croire que je ne saurai jamais la qualité des sangs qui hors de moi coulent, devenant livres manufacturés, devenant gestuelles d'écrivain courant après le livre de soi-même (*NP*, 11).

Or, ce présent absolu ne s'enlise jamais, prolongeant au contraire son règne en conservant une vigueur et une circulation exemplaires. Toute la conception de l'écriture chez VLB est contenue dans l'idée de mouvement, de flot

continu, du rythme régulier d'une plume qui gratte le papier sans s'arrêter ; processus dépeint au moyen d'un florilège d'images jouant sur la fluidité des liquides. Le motif de l'eau traverse en effet l'ensemble des « Voyage-ries », et plusieurs œuvres du cycle (pensons notamment à *Blanche forcée* et *Monsieur Melville*) utilisent un vocabulaire fluvial très marqué. L'écriture est ainsi comparée au sang qui s'écoule d'une blessure, aux eaux maternelles qui bercent la conception, à un fleuve houleux et capricieux, métaphores qui laissent affleurer le désir de l'écrivain d'en stopper le cours, « d'imposer l'immobilité » pour contempler la beauté des mots, de jouir de leur fragile capture. Car il s'agit d'une beauté vite corrompue, dissoute dans le commerce des « livres manufacturés » une fois sortis du ventre créateur. Entre l'écrivain et l'éditeur, cette part de lui qui s'émerveille de la création se trouve plus menacée encore.

L'image de la spirale, récurrente dans *N'évoque plus...*, se donne tout à la fois comme interprétation à l'appui de ce présent absolu dans l'œuvre, qui s'étire en circonvolutions sans fin prévue, et comme métaphore du pays insaisissable et fuyant :

CE PAYS DE FOU, exigeant jusqu'à l'absurde et ne sachant pas les qualités de ses exigences, en changeant sans cesse, dans une schizophrénie spiraloïde et dans une méconnaissance affligeante de ses forces vives, brûlant aujourd'hui ce qu'on adulait hier tout simplement par ignorance de ce qu'était cet hier et peu désireux de le savoir (*NP*, 111).

Et encore :

« Une grande et molle fatigue créatrice »

Ce pays n'est qu'une sorte d'impudeur, elle-même froide abstinence de soi, d'où le refoulement de la vague sans limite, spirale inusable et hybride se reprenant toujours, mais rien de plus, créant de la fatigue molle, de sorte que ç'a toujours l'impression de tourner en rond, dans sa place même et incertain de tout travail, à remettre toujours en cause, et pour cause, mais rien de plus, comme s'il n'y avait pas d'issues autres que le chantage et tous les terrorismes, mais rien de plus. Cette grande noirceur mais rien de plus (NP, 58).

Entraîné dans l'errance du pays, dont le mouvement giratoire ne génère qu'une « fatigue molle », l'écrivain lutte futillement pour s'extraire de son orbite. La lassitude a peut-être gagné secrètement son consentement, malgré les efforts déployés contre la force irrépessible qui l'attire dans cette fuite désespérée. « J'ai trop forcé sans doute à vouloir faire redevenir présent le passé » admet-il, se reconnaissant sans surprise dans un Victor Hugo qui, « épuisé et amer », mit de côté *Les misères*, « ce grand roman dont il était incapable de venir à bout » (CEF, 176), avant de le reprendre au bout de dix ans et d'en faire un chef-d'œuvre, *Les misérables*. Il lui faut donc remiser le Grand Œuvre dans les limbes de la création pour le faire renaître un jour, tuer en lui tous ses personnages, quitte à les ressusciter quand l'heure sera venue. VLB accepte ainsi de « sombrer corps et biens dans l'Héritage », de plonger dans un projet moins ambitieux, espérant que « peut-être les eaux vivifiantes de la Mer océane colmateront-elles la brèche, désensanglantant la blessure d'écriture » (CEF, 176). Sous le régime de l'éternel retour, vouée à une renaissance glorieuse, l'écriture s'assimile à une *palingénésie*, fable de la reconstitution du monde après sa destruction. Un

schéma qui n'est pas sans connoter un suprême paradoxe : l'écriture se donne à la fois comme cause et comme remède du mal de l'écrivain.

Car l'Œuvre exige une dévotion de tous les instants, un travail continu, et n'autorise pas les temps morts. *Le carnet* s'ouvre ainsi sur cette impérieuse nécessité de prendre la plume, ne serait-ce que pour recopier quelques lignes : « Je me décide enfin, dans les aveilles froides de ce Noël de l'an de grâce 1986, à transcrire dans ce carnet quelques-unes des notes, fort brouillonnes, que j'ai écrites de-ci de-là ces derniers mois, question d'occuper les temps morts où, parfois, m'a laissé la réécriture de *La Grande Tribu* » (CEF, 11). C'est pourquoi l'écrivain se résout à

remiser dans le définitif des calendes grecques *La Grande Tribu* épiphanique et, tout le temps que durera encore *L'Héritage*, à m'y noyer absolument, peu m'importe maintenant que Faust ait vendu son âme au démon Méphistophélès si, en échange, il a vraiment obtenu les biens terrestres et le savoir. Ne constituent-ils pas la seule poésie authentique puisque chiffable ? (CEF, 215)

L'« hiver de force » dans lequel l'écrivain s'était emmuré pour écrire *La grande tribu* tire à sa fin, et c'est à contre-cœur, pour répondre aux vœux de la « femme rare », qu'il remise le projet à l'aube de l'été pour se consacrer entièrement à l'écriture télévisuelle. Au gré des saisons, l'écriture observe comme la nature un cycle mort/renaissance, pliée aux fièvres épisodiques de l'écrivain-éditeur. Aquin pointait le même phénomène à l'échelle de sa culture, convalescente chronique, s'abîmant dans les convulsions :

« Une grande et molle fatigue créatrice »

Le Canada français, culture fatiguée et lasse, traverse depuis longtemps un hiver interminable; chaque fois que le soleil perce le toit de nuages qui lui tient lieu de ciel, ce malade affaibli et désabusé se met à espérer de nouveau le printemps. La culture canadienne-française, longtemps agonisante, renaît souvent, puis agonise de nouveau et vit ainsi une existence faite de sursauts et d'affaissements (Aquin, 1962 : 321).

On la croirait éteinte pour de bon qu'elle ne l'est jamais tout à fait, subsistant dans l'économie de ses énergies, préparant, même moribonde, son prochain élan, car seule la promesse d'un regain justifie encore la poursuite de la lutte, donne toute sa valeur à cette lutte. Personne ne peut encore dire, prêche Aquin, *si* cette lutte dialectique aboutira, « mais il importe de savoir qu'elle continue et qu'elle devient de plus en plus inévitable. La fatigue, si grande soit-elle, n'est pas la mort » (1962 : 324). De même, l'écrivain cherche à éviter à tout prix que l'écriture se fige, qu'elle perde sa vitalité lorsque l'œuvre arrive à terme, qu'elle meure dans la réussite même du projet qui l'animait. Il s'enlise alors dans un nœud inextricable, né du désir de fixer le flux de l'écriture, de purger de soi le trop-plein de mots, et la peur de voir l'œuvre nécrosée, de la dessécher en la couchant sur le papier. Une hantise livrée de la sorte dans *N'évoque plus...* :

Tout ce qui s'écrit se fige, prend le masque de la mort, justement ce contre quoi ça s'écrivait, justement ce contre quoi il fallait décapuchonner le stylo feutre et se mettre à noircir des feuilles, pour échapper à ce mouvement qui vous conduit à votre fin, et c'est pourquoi je n'arrête pas d'écrire, c'est pourquoi l'œuvre commencée s'inachèvera parce que s'il fallait qu'un jour je la finisse,

ça voudrait dire qu'elle était vaine, qu'elle s'est retournée contre moi, s'achevant pour mieux m'achever, me rendant caduque comme elle, et mort, et sans lecteurs possibles [...] (NP, 123-124).

L'échec perpétuel de l'œuvre devient de la sorte une façon d'échapper à la mort, de légitimer la poursuite de l'entreprise d'écriture. Comme pour parer à cette menace d'immobilité que convoque la mort – ou l'arrêt de l'écriture –, VLB fait de l'inachèvement de l'œuvre le moteur même de sa démarche, avortant de nouveau chaque projet pour commencer le suivant. Il y aurait d'ailleurs un danger à faire durer outre mesure le temps de gestation : l'œuvre se corrompt, prend les tares de son créateur. C'est pourquoi il faut l'expulser de soi avant qu'il ne soit trop tard. Dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, VLB se compare à

une femme enceinte qui, bien que le moment d'accoucher soit venu depuis longtemps, retient le monde de ses eaux. Assise devant sa machine à coudre, elle fabrique sa robe de maternité mais le problème, c'est quand elle la mettra, il sera trop tard, ce qui sera sorti de son ventre, ce ne seront que des monstres, multijambistes, hydrocéphales sourds et muets – car ainsi est la création : retardée dans cet arbitraire qu'est son temps de venue, elle se fait et pourrit et sombre dans l'angoisse de sa propre mort (CEF, 179).

C'est que l'œuvre, la création littéraire, est pareille à une hydre dévorante aux multiples têtes qui « ne peut se concevoir autrement que comme une globalité et se refuse à cette fragmentation à laquelle vous oblige le langage de la prose » (CEF, 179). Il s'agit donc d'un projet trop ambitieux pour lui donner une forme entière, et qu'il faut tail-

« Une grande et molle fatigue créatrice »

ler, prendre morceau par morceau. Or, la lutte contre ce monstre paraît sans issue, puisque pour chaque tête abattue, il en repousse deux, pour chaque fragment arraché à l'ensemble, celui-ci grossit encore, rendant plus improbable la possibilité d'accoucher de l'œuvre totale. Celle-ci exigerait une lente gestation, un combat patient et sûr, mais l'urgence de produire incite VLB à couper des têtes de la créature, à élaguer ce fantasme arborescent, quitte à ce que l'œuvre rêvée devienne plus monstrueuse encore, quitte à ce que les morceaux tranchés n'aient pas l'ampleur grandiose de l'ensemble auquel ils se destinaient. VLB avoue :

Ce n'est décidément pas pour rien que dans la ville j'exerce ma fonction d'éditeur : tous ces livres que je fais publier, loin d'empêcher le mien, le poussent à l'avant en accélérant le temps de sa gestation – comme on est à l'étroit dans le monde des autres, n'y reconnaissant que les faiblesses de soi-même, tout ce qui ne mérite pas mieux que d'être édité pour se voir oublié plus rapidement (*NP*, 71-72).

Cette fatigue est donc nécessaire, puisque sans elle l'œuvre continuerait d'enfler, devenant de plus en plus colossale, et parce qu'elle permet du même coup, en accélérant la genèse de l'œuvre, en la forçant à se morceler, que celle-ci demeure inachevée. Que deviennent alors les segments coupés, c'est-à-dire les œuvres publiées ? « De l'éparpillement dans le ventre, et des petits mots affreusement linéaires et statiques », répond VLB, « à l'image de ce pays tout cahin-caha dans son devenir » (*NP*, 72).



À travers ces deux œuvres écrites sous forme de confession, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* comme texte emblème du cycle des «Voyageries» et *Le carnet de l'écrivain Faust*, comme chronique de l'écriture blessée, nous avons sondé le thème de la fatigue culturelle et vu qu'elle est non seulement endossée par le discours de l'écrivain, mais y joue encore le rôle d'une ascèse, se déployant à la hauteur du projet dans lequel elle se consume. En rappelant VLB à «cette grande exigence qu'est l'écriture», *N'évoque plus...* et *Le carnet* proclament tout à la fois la venue prochaine du «Livre totalisant» et son impossible réalisation. Comme le souligne Stéphane Inkel, la présence de ce «livre à venir» dans l'œuvre figure comme un dispositif de lisibilité de l'historicité québécoise, puisque sa parution constamment repoussée coïncide avec l'ajournement perpétuel d'une «entrée dans l'Histoire» fantasmée aussi bien par VLB dans ses interventions publiques, que par son alter-ego littéraire, le romancier Abel. Car l'échec de l'œuvre, répété et ressassé, cultive cette fatigue de l'écrivain-éditeur et lui permet d'éviter cet avènement qui signerait la fin du projet d'écriture, et sa mort en tant qu'auteur. C'est pourquoi sans doute ces mots de Faulkner résonnent si fortement chez VLB: «il y avait d'abord ce que William Faulkner avait dit: le seul écrivain véritable est celui qui a un projet si vaste qu'il ne peut plus le perdre de vue» (*NP*, 142). Et pour ne plus perdre de vue ce projet, il en redéfinit sans cesse les frontières, procédant à son prolongement indéfini, concevant celui-ci comme une entité à laquelle on peut à loisir greffer des segments. L'échec

« Une grande et molle fatigue créatrice »

devient ainsi producteur : de l'écriture ratée, des déboires du Livre sont nés quantité d'autres livres, comme l'illustre par ailleurs *Le carnet*, recueil-collage des « débris » de *La grande tribu*, fil d'Ariane qui guide toute l'aventure.

Si le concept du cycle a une portée féconde dans l'œuvre de VLB, ce dernier regroupant en effet ses œuvres dans des ensembles qu'il réaménage à son gré, ces assemblages demeurent néanmoins pliés selon une orientation qui les dépasse. Comme le suggère Jacques Pelletier,

L'autonomie des « Voyageries » demeure ainsi relative : elle se profile sur une ligne d'horizon plus vaste, bien que le cycle possède des caractéristiques propres, distinctes, qui lui assurent une place singulière dans l'œuvre prise comme un tout. On peut, par conséquent, aborder cette exploration du monde et du langage comme un univers possédant en soi sa cohérence, sa logique, comme une tentative visant à mettre à l'épreuve toutes les possibilités et toutes les ressources de l'écriture, en les poussant à leurs limites extrêmes (Pelletier, 2013 : 110).

Alors que dans les œuvres abordées l'écriture est vécue dans l'intervalle de l'édition, l'emploi du temps de VLB et son alternance avec des périodes d'intense fatigue physique nous semblaient reconduire la problématique de l'ambivalence au cœur du concept de fatigue culturelle.

L'idée défendue par Aquin est par nature ambivalente, puisqu'elle incite la nation québécoise au mouvement alors même qu'elle incarne le motif profond de son immobilisme. Elle résulte, nous l'avons montré, du tiraillement entre espoir et résignation, entre consentement et refus, entre indépendance et dépendance, entre recherche

et fuite de soi. Or Aquin, à la fin de son article, était incliné à penser «que notre existence culturelle peut être autre chose qu'un défi permanent et que la fatigue culturelle peut cesser» (Aquin, 1962 : 321), enjoignant ses concitoyens à emprunter le «chemin de l'immanence» (1962 : 320). Daniel Jacques accuse la modernité d'être la cause du dépaysement dont Aquin dénonce les effets sur la culture et la politique du Canada français, la jugeant responsable de l'extinction de toute culture «globale», initiatrice d'une ère de promotion de l'individu qui engage à sa suite un arrachement nécessaire à la tradition. Ainsi la fatigue culturelle ne serait plus exclusivement le fait d'une culture de la défaite, mais procèderait tout autant d'un passage brutal et tardif à la modernité. Qu'en est-il de VLB ? Est-ce parce que la révolution est devenu un idéal révolu, que la littérature est déclarée inefficace – souvenons-nous que «[l']ère de la poésie est morte» et que «[v]a lui succéder le temps du terrorisme» (Beaulieu, 2008 : 765) – et l'écrivain impuissant par le fait même, que sa fatigue continue d'être si grande, qu'il s'attache encore autant à une lutte désuète ?

Notons enfin que malgré l'urgence de la création dans laquelle se conçoit toute l'œuvre de VLB, ce dernier compare l'écriture à une forme de patience, qui pourrait être vue comme le contraire de la fatigue, son versant positif. Disposition qui se déploie aussi dans une relation à l'attente, la patience requiert le contrôle de soi, le calcul et la retenue. C'est une force tranquille tendue vers la réalisation d'un objectif, qui supporte l'adversité avec sérénité, confiante qu'elle sera passagère. C'est peut-être ultimement vers cette patience que se tourne VLB lorsque la fureur et l'acharnement, combustibles instables de son

« Une grande et molle fatigue créatrice »

entreprise d'écriture, ont brulé toutes ses réserves d'énergie, et qu'il lui faut accepter que la suite des choses ne sera plus qu'une longue attente :

Je crois que ce sera long, comme tout le reste, comme les prochains livres à fabriquer, comme le pays à creuser. C'est que je n'ai plus d'autre ambition que de mener tout ça à bien, dans la multitude des fronts communs pour l'enfin conjugaison de nos temps présents (*CEF*, 19).

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1962), «La fatigue culturelle du Canada français», *Liberté*, vol. 4, n° 23, p. 299-325.
- AQUIN, Hubert (1977), «La disparition élocutoire du poète (Mallarmé)», dans *Blocs erratiques*, textes (1948-1977) rassemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Quinze, p. 263-267.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1978] 2011), *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal. (Coll. «Compact».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1995), *Le carnet de l'écrivain Faust*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Montréal, Boréal. (Coll. «Compact».)
- BELLE-ISLE, Francine (1992), «Corps et langage dans *Les Voyages* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où "la lettre volée" fait signe et hystérise l'écriture», *Voix et Images*, n° 52, p. 26-38.
- CÉSAIRE, Aimé (1963), «Culture et colonisation», *Liberté*, vol. 5, n° 1 (25), p. 15-35.
- CHAPUT, François (1995), «L'impossible fondation. Versions de l'épopée chez Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Hubert Aquin», Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

« Une grande et molle fatigue créatrice »

- HAMEL, Jean-François (2000), « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain Épisode* », *Voix et Images*, n° 75, p. 541-562.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité*, Paris, Éditions du Seuil.
- 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.
- JACQUES, Daniel (2008), *La fatigue politique du Québec français*, Montréal, Boréal.
- LAMONDE, Yvan (2001), « La “fatigue culturelle” comme ambivalence actuelle », dans *Allégeances et dépendances : l'histoire d'une ambivalence identitaire*, Québec, Éditions Nota bene, p. 13-25.
- NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- PELLETIER, Jacques (1992), « Victor-Lévy Beaulieu : le livre et l'histoire », dans *Le roman québécois contemporain au Québec (1960-1985)*, *Archives des lettres canadiennes*, Montréal, Éditions Fides, p. 115-134.
- PELLETIER, Jacques (2012), « Les “voyageries” ou l'écriture comme absolu », dans *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Éditions Nota bene, Québec, p. 109-152.
- TRUDEAU, Pierre-Elliott (1962), « La nouvelle trahison des clercs », *Cité libre*, n° 46, p. 3-16.

LES « VOYAGERIES » DE JOS
AU PAYS DE JOB J :
LE RÉEL À L'ORÉE DU FANTASME

Stéphane Inkel

Université Queen's

Le « livre » est ce qui n'a lieu ni dans le livre, ni dans le monde et, pour cette raison, il doit détruire le monde et se détruire lui-même.

Giorgio AGAMBEN

Même si la critique respecte habituellement la désignation des différents cycles beaulieuviens, cela ne signifie pas qu'elle considère ces ensembles textuels comme étant autonomes et distincts. Jacques Pelletier, par exemple, juge d'une part que « *Blanche forcée* inaugure de manière flamboyante une nouvelle période dans le parcours et l'œuvre de Beaulieu », voyant de « l'inédit » dans ce cycle ouvert « sur les grands espaces, sur le large, sur la mer [et] un souffle, un rythme qui [l]e distingue très nettement de l'espace plus raréfié dans lequel s'épanouissait l'œuvre produite antérieurement » (1996 : 97), tout en signalant,

d'autre part, qu'un « roman de l'écriture », rattaché aux préoccupations du personnage d'Abel Beauchemin, se substitue en cours de route au « roman familial » projeté au départ. L'auteur lui-même nous a montré la marche à suivre dès 1976, c'est-à-dire l'année même où « Les Voyageries » fait son apparition en tant que cycle à part entière, en intégrant le personnage d'Abel, au cœur de « La vraie saga des Beauchemin », dans le titre du second volume de ce deuxième cycle romanesque : *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*¹. La manifestation la plus spectaculaire de cette porosité entre les cycles demeure toutefois l'irruption pour ainsi dire littérale de Jos Beauchemin dans *Sagamo Job J*², où à la faveur d'un « Intermède » qui emprunte la deuxième personne de sa narration au texte autobiographique « Les salicaires » de Jacques Ferron, l'aîné des Beauchemin – déjà présent dans la diégèse à titre de gérant du Woolworth où travaille

1 Une fois de plus, les rubriques « À paraître » et « En préparation » du péri-texte nous sont fort utiles. Jusqu'en 1980, dans la jaquette du roman *Una*, la désignation « La vraie saga des Beauchemin » est réservée à la trilogie *La grande tribu* ; *Bibi* et *Le clan ultime*, « en préparation ». Ce n'est donc que dans le péri-texte du roman qui devait clore « Les Voyageries » (*Discours de Samm*, paru en 1983, s'ajoutera au cycle comme « une manière de supplément » [4^e de couverture]) que *Race de monde*, *Jos Connaissant* et les autres romans du cycle seront intégrés à « La vraie saga ». En ce qui concerne le cycle qui nous intéresse, le terme même de « Voyageries » est mentionné dans un livre « en préparation » annoncé dans la 1^{re} édition de *Don Quichotte de la démanche* en 1974 (L'Aurore), sans qu'il ne soit question de cycle : *Les grandes voyageries de Melville*. Le cycle lui-même est annoncé dans le péri-texte du *Manuel de la petite littérature du Québec*, également publié aux éditions de L'Aurore, en 1975. Trois volumes étaient alors prévus : *Blanche forcée*, *Monsieur Melville* et *Una*.

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

France – devient l’objet de la focalisation, préparant la voie à la confusion savamment entretenue entre les niveaux de narration et entre les différents personnages des deux cycles que l’introduction de *Monsieur Melville*³ nous donnera à lire lorsqu’Abel convoquera les « personnages » de ses romans pour leur donner un congé de deux ans, le temps de terminer son livre sur Melville. Plusieurs problèmes sont convoqués par cet intermède, problèmes qui concernent directement la fonction des cycles romanesques chez Beaulieu et qu’il m’a semblé utile d’interroger à l’heure où la parution d’*Antiterre*, aux dires de l’auteur, viendrait clore « La vraie saga des Beauchemin » (Beaulieu, 2001 : 4^e de couverture)⁴. Le premier concerne la présence de Jos dans ce cycle centré sur l’écriture. En effet, l’ouverture gaspésienne du cycle, de même que le documentaire sur les baleines auquel travaille Job J – et jusqu’au nom même de Blanche – semblent conduire directement à l’élément central des « Voyageries » : le livre sur Melville et la lecture de *Moby Dick* qui en forme le cœur. La présence d’Abel dans le cycle, depuis toujours associé au motif de l’écriture, ne devrait donc susciter aucun étonnement. Il en va

3. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *MM*, suivi du tome, puis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4. Rien n’est simple chez Beaulieu, c’est bien ce qui nous oblige à constamment y revenir. Ainsi, on retrouve dans ce dernier roman de nombreuses références aux livres de Nietzsche qui appellent Abel à les lire, depuis le fond du placard où il les a enfermés, afin de donner lieu à une nouvelle « lecture-fiction » (terme générique utilisé à propos de *Monsieur Melville* qui peut servir à désigner tous ces grands livres consacrés à d’autres auteurs). 666 *Friedrich Nietzsche*, qualifié par Beaulieu de « testament » lors de sa tournée promotionnelle, vient de paraître au printemps 2015.

autrement de celle de Jos, qui dans «La vraie saga des Beauchemin», représente plutôt l'envers sordide de ce projet d'écriture par sa folie à la fois mystique et violente. Jos, faut-il le rappeler, se veut le rival d'Abel puisqu'il croit être le dépositaire, de par son droit d'aînesse, du «passé plus loin que l'enfance» (1974: 219). Cette présence de Jos, rattachée comme toujours à la violence et au délire (ici: «arriver» à la mère par le sacrifice de France et «se délivrer» du père, «prenant toute la place entre lui et le passé» – *SJ*, 181), vient donc dès le troisième volet du cycle⁵ brouiller son identité et le confondre avec «La vraie saga des Beauchemin» et les significations qui lui sont rattachées (aliénation, échec du projet d'écriture, histoire en arrêt).

Un autre problème concerne la matière diégétique du roman. La parole de France qui constitue sa narration est tendue vers un interlocuteur, Job J, à la fois absent et tout-puissant de par le désir dont il fait l'objet. Cette parole étant presque entièrement fantasmatique, que signifie son interruption par le discours délirant de Jos qui mène directement à la conclusion du roman, où France se retrouve hospitalisée? C'est que l'irruption de Jos est à la fois narrative (intermède) et littérale (enlèvement de France, qui en tentant de s'échapper de la vieille ambulance, provoque un accident). N'y a-t-il pas à travers cette rencontre (des personnages comme des cycles) quelque chose qui

5. Le deuxième, si l'on fait abstraction de *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, qui quitte l'univers diégétique de *Blanche forcée* pour donner la parole à un narrateur s'identifiant à Beaulieu lui-même. Dorénavant, les références à ces deux romans seront indiquées par les sigles *NP* et *BF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Les « Voyageries » de Jos au pays de Job J

ressemble à une rencontre inopinée – et lourde de conséquences – avec le réel? Dans ces conditions, que vient faire le discours de France dans ce cycle consacré à la quête d'un absolu littéraire dont Blanche, les baleines de Job J, de même que celle de Melville ne forment qu'une série de déplacements métonymiques? Pourquoi ce retour en arrière diégétique (la relation avec France ayant précédé celle avec Blanche)? Se peut-il que sa composante fantasmatique, tournée vers l'arrière (et l'*envers* de ce que raconte le discours, on le verra), permette d'inscrire dans le cycle une logique de l'ambivalence? Il s'agira également de voir comment le temps mis en œuvre par celle-ci fait directement écho à la temporalité suspendue du livre-parenthèse *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*. C'est à partir de ces différentes questions posées par *Sagamo Job J* que je voudrais ici rouvrir la question du cycle chez Beaulieu et poser l'hypothèse de son impossible clôture.

LE CORPS PARADOXAL DE *SAGAMO JOB J*: INACHÈVEMENT ET OUVERTURE DU POSSIBLE

Commençons par nous arrêter à l'étrange structure du roman. C'est, au sens strict, un roman sans corps, puisqu'il est découpé entre un long prologue – les 8/10^e de sa longueur –, un intermède occupé par la narration de Jos Beauchemin et un épilogue qui voit France reprendre le contrôle de la narration et remettre, pour ainsi dire, son discours à l'endroit après sa rencontre avec le réel romanesque beaulieusien que Jos a incarné pour l'occasion. Cette structure paradoxale n'est pas sans lien avec celle du cycle dans lequel le roman s'inscrit. Le terme «voyageries»

le dit bien : il s'agit avant tout de placer un projet d'écriture à l'aune du mouvement, de la quête comme lieu du *déplacement*. Dans la mesure où la pièce maîtresse est depuis sa conception l'ouvrage sur Melville, le cycle a été conçu comme une relance, par le détour d'une nouvelle « lecture-fiction », de *La grande tribu*, la baleine pourchassée par Achab servant de métaphore au Livre poursuivi par Abel/Beaulieu. S'accaparant l'univers symbolique du grand écrivain étatsunien, Beaulieu crée un cycle où le personnage principal, Job J, océanographe de formation, se veut l'héritier d'une famille de pêcheurs de baleine, et ce, depuis des générations ; et qui à travers la préparation de son documentaire, entremêle dans ses carnets considérations techniques sur la pêche et envolées lyriques et métaphysiques. Le cycle, toutefois, à l'égal du roman *Sagamo Job J*, fait progressivement abstraction de ces données initiales pour se tourner vers les conditions rattachées à l'écriture déjà nommées et explorées (dans *Don Quichotte de la démanche*, notamment) à travers la famille Beauchemin.

Comme toujours, chez Beaulieu, il n'y a de suite romanesque qu'en complexifiant les données narratives initiales. Il ne s'agit donc pas tant, avec *Sagamo Job J*, de poursuivre la diégèse entamée dans *Blanche forcée* que d'ajouter un niveau narratif supplémentaire, ce que *Monsieur Melville* et *Discours de Samm*⁶ poursuivront chacun à leur manière en restituant la responsabilité auctoriale du cycle à Abel Beauchemin. Dans ce troisième volet, cela prend la forme d'un discours entièrement orienté par le mode du *conditionnel* : qu'adviendrait-il si Blanche était

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

morte? Certes, elle *est* morte, mais Beaulieu ajoute à la confusion en prêtant ce discours à un personnage, France, encore supposé l'ignorer : « Moi si désœuvrée alors qu'il y a quantité de choses que je devrais faire au lieu de perdre tout ce temps à m'imaginer ce qui pourrait se passer si Blanche n'était plus là avec toi et qu'à sa place il y avait Ruth » (*SJ*, 70). Ce passage est intéressant à plus d'un titre. Non seulement dévoile-t-il le fonctionnement du texte en confondant la suite attendue de *Blanche forcée* (mort de Blanche en conclusion) avec l'imagination de France (supposée ignorer une telle mort), établissant de ce fait la dimension fantasmatique de tout son discours, il donne surtout à voir le temps particulier de son énonciation, celui d'un conditionnel... déjà avéré. Qu'est-ce à dire? Le conditionnel, de par son caractère hypothétique, est le temps par excellence de l'utopie, voire de la *promesse*⁷. Or, qu'en est-il lorsque ce temps de la promesse est déjà accompli sans que la condition du sujet s'en trouve modifiée? C'est la question que pose l'ensemble des « Voyageries » et de son oscillation perpétuelle entre promesse et « désenchantement ». Roman préparatoire à *Monsieur Melville*, ou, si l'on me passe l'expression, roman où l'écriture du maître ouvrage (*Monsieur Melville*, livre lui-même préparatoire à la rédaction de *La grande tribu*) se veut toujours conditionnelle, *Sagamo Job J* incarne ainsi jusque dans la forme de son discours l'*incertitude* prêtée au fait de l'écriture dans l'œuvre de Beaulieu.

Ce temps particulier du *fantasme déjà avéré/insu* propre à *Sagamo Job J* semble ainsi nous donner accès à

7. Au sein du judaïsme, la Rédemption est directement rattachée au « si » de la condition éthique d'Israël, pour donner un exemple évident.

quelque chose comme l'*atelier du roman*. Qu'on y songe : ce que le roman nous donne à lire, à travers cette parole solipsiste, promise à une réfutation qui ne viendra qu'à sa dernière extrémité, c'est une forme d'esquisse, un discours condamné à être corrigé par le réel ou si l'on veut conditionnel à l'existence de certaines garanties offertes par celui-ci – ici, la mort de Blanche. Ce faisant, c'est toute la poétique du Livre à écrire qui se trouve figurée en creux dans ce « cantique » fantasmatique promis, au fil du cycle, à une réalisation qui tient du mystère. Dans un texte récemment paru, *Le feu et le récit* (2015), Giorgio Agamben reprend la question du statut des esquisses préparatoires à l'œuvre que Roland Barthes, dans son cours au Collège de France consacré à « La préparation du roman », devait chercher à élucider. Réfléchissant au rapport entre « fantasme du roman » et notes préparatoires et autres esquisses (2015 : 97), Agamben vise à souligner le caractère contingent de l'état définitif de toute œuvre dans la mesure où la « décision » de la considérer comme achevée est elle-même rattachée à diverses conditions extra-littéraires (contingentes)⁸. Il est ainsi possible de mesurer la distance entre l'œuvre fantasmée – toujours inatteignable –, celle qui surgit à même le travail de la lettre et les esquisses diverses qui en permettent la réalisation. Qu'est-ce qui décide l'auteur à juger telle version satisfaisante ? S'agit-il toujours d'un

8 « La césure, qui met un terme à l'accomplissement de l'œuvre, ne lui accorde pas un statut privilégié d'achèvement : elle signifie simplement que l'œuvre est dite finie quand, à travers l'interruption ou l'abandon, elle se constitue comme le fragment d'un processus créatif potentiellement infini, par rapport auquel l'œuvre qu'on dit achevée ne se distingue qu'accidentellement de l'œuvre inachevée » (Agamben, 2015 : 103-104).

jugement reposant sur les qualités intrinsèques d'un texte ou s'il s'y glisse des considérations d'un autre ordre (fatigue, « désenchantement », pulsion destructrice, etc.) ?

On trouve l'un des exemples les plus évidents du caractère contingent de la décision de publier une œuvre en l'état avec la parution de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, que la critique qui s'intéresse à Beaulieu se doit de constamment distinguer du projet de *La grande tribu*, promis pendant nombre d'années aussi bien par l'auteur que par le personnage fictif d'Abel Beauchemin. Y a-t-il quelque chose de moins définitif que le roman de 2008 ? Malgré l'ambition maintes fois répétée d'écrire un livre qui serait le « gonflement du collectif » par lequel « l'avenir pourrait entrer » (NP, 112 et 60), il ne pouvait sans doute en être autrement, pour des raisons que Michel Biron a récemment rappelées : « C'est l'échec même du projet qui [...] donne son unité, son sens, sa grandeur » au désir « anachronique » de « la grande épopée nationale » (2008 : 39 et 27). Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans l'une des versions préliminaires de cette *Grande tribu* archivée à la BANQ, cette œuvre en cours d'écriture se donne pour déjà abandonnée, puisqu'elle est précédée d'une préface signée Steven Beauchemin qui explique le contexte qui l'a conduit à hériter des six caisses contenant le manuscrit inachevé d'Abel, alors donné pour mort. Il y décrit alors *La grande tribu* d'Abel comme une « masse de documents, des bribes de textes qui se fractionnent pour ainsi dire à l'infini, qui sont tout à la fois l'œuvre elle-même, son impossibilité et, en même temps sa genèse⁹ ».

9. Voir le fonds Victor-Lévy Beaulieu, BANQ, MSS 408, 2006-10-001/3210, chemise 5.

On ne saurait mieux décrire à la fois le projet même de Beaulieu et sa réalité matérielle indéniable (plusieurs caisses de manuscrits sont dûment consignées sous ce projet); et sans doute que la seule manière de mettre fin au «fantasme du roman» consistait à en livrer publiquement une «grotesquerie», comme le veut la mention générique du roman de 2008, soit une contrefaçon dérisoire qui en soit à la fois la fin définitive et l'aveu d'impossibilité.

Si l'on en croit la chronologie du cycle et divers éléments permettant la datation de certains manuscrits préliminaires de *La grande tribu* contenus dans le dossier de la BAnQ (demandes de subventions, entre autres), *Sagamo Job J* nous donne à voir une version condensée et allégorique du problème de rédaction qui attend Abel/Beaulieu dans son projet de Livre avant même que cette rédaction à proprement parler ne débute, à savoir un discours suspendu à la réalisation d'une condition qui lorsqu'elle se réalise, à la fois confirme et annule ce qui précède, c'est-à-dire sa dimension fantasmatique fondamentale. Et c'est bien ce qui, à travers la lecture de ce roman généralement passé sous silence, me presse à évoquer ici le destin de *La grande tribu*. En fait, peut-être encore davantage que Miron et ses éditions successives et inachevables de *L'homme rapaillé* – mais dans un sens évidemment opposé –, c'est tout le corpus monstrueux de Beaulieu qui met en question le statut d'*œuvre*. Il est d'ailleurs symptomatique qu'il ait non seulement publié sa propre *Œuvre complète* à travers les éditions Trois-Pistoles qu'il a fondées, mais qu'il l'ait laissée inachevée, l'œuvre continuant de s'écrire. En effet, jusqu'à 1978, toute l'œuvre se présente comme le «gigantesque prologue» (*NP*, 151) à l'épopée de *La grande tribu*, pour reprendre l'expression qu'il utilise

pour désigner *Le ciel de Québec*, dont il serait ainsi l'héritier. On peut penser que dès le début des années 1980, la chose est entendue : *La grande tribu* n'existera qu'à l'état de « débris » (terme utilisé pour désigner les extraits du manuscrit abandonné dans *Le carnet de l'écrivain Faust*) et l'œuvre, dès lors, s'écrit à l'envers : réécriture du premier roman publié, *Mémoires d'outre-tonneau*, sous le titre de *Satan Belhumeur* (1981) ; publication d'une version ambiguë de *Steven le hérault* (1985), puisque le roman n'annoncera pas, suivant la définition du « hérault », Ce qui doit venir (*Grande tribu*), mais en signera plutôt la déroute¹⁰ ; réinvention, enfin, du passé d'Abel et de Judith à travers *La jument de la nuit* – qui se verra prolongé à travers *Bibi* et *Antiterre*¹¹. Dans ces conditions, la publication de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* ne fait que confirmer que le Grand Œuvre n'existera jamais (puisque'il devient impossible de continuer à y travailler). Que signifie, dès lors, le fait de classer ses livres en différents

10. Dans les versions manuscrites que j'évoquais plus tôt, la geste des Beauchemin nous est livrée à travers la lecture du manuscrit d'Abel par Steven. On sait que dans la version publiée de *Steven le hérault* – qui n'est donc qu'un « débris » de plus de *La grande tribu* abandonnée ayant acquis son autonomie, ce qui me conduit à parler d'une version ambiguë –, le manuscrit d'Abel ne contient plus les fragments de cette geste, mais une copie dactylographiée de *L'avalée des avalés*.

11. Dans une excellente lecture de *Discours de Samm* et de son « autochtonie fantasmée », Michel Nareau a souligné la récurrence de ce procédé qui vise à réinventer l'histoire d'un personnage d'un roman à l'autre. C'est le cas de Samm, de la mère Beauchemin et de Judith, entre autres. Une lecture minutieuse des références à Steven depuis son départ pour Paris, de *Don Quichotte de la démanche* à *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, serait à cet égard instructive, étant donné sa fonction au sein de l'œuvre liée à représenter les conditions de l'écriture. Voir Nareau (2014 : 120, note 8).

cycles? À l'image du fragment chez les écrivains de l'*Atthe-naeum*, chaque cycle, condamné par sa constitution même à demeurer incomplet, se veut le miroir de l'œuvre entière. C'est avant tout ce que *Sagamo Job J* cherche à rendre visible par la déchirure de sa trame et l'irruption du discours de Jos¹². Les deux cycles, ici, se retrouvent nez à nez, l'un l'autre se renvoyant une image déformée comme s'ils faisaient face à un miroir truqué. Qui s'intéresse encore, rendu à ce moment du cycle, à l'histoire de Job J? Ce n'est pas lui, bien sûr, que l'on voit en train de se gratter les plaies à l'aide de tessons de verre sur son tas de fumier, écoutant indifférent les injonctions morales de ses amis, mais Abel, contemplant ses divers personnages et s'apprêtant à demander rageusement des comptes sur les raisons de son échec.

DISCOURS DE FRANCE : LOGIQUE AMBIVALENTE DU FANTASME

Revenons maintenant en arrière et intéressons-nous à la matière même du discours de France : le fantasme. Dans la mesure où Blanche, par analogie avec la blancheur de Moby Dick autant que par sa fonction dans l'économie du cycle, incarne le signifiant du désir, il faut se demander ce que signifie le fait de confier la parole à France dans *Sagamo Job J*. Car ce « chant d'amour hallucinant » (*SJ*, 4^e de

12. Il faudrait imaginer le mouvement inverse de ce que donnait à voir l'émission pour enfants *Fanfreluche* : plutôt que celle-ci descende à même l'histoire, issue de son grand livre, c'est la figure inquiétante de Jos qui en émerge, traversant littéralement l'épaisseur du papier contenant le discours de France. L'ensemble de cet article, avec ses approximations et ses reprises, se veut la traduction maladroite de cette image tenace née de la lecture du roman et de son interruption.

couverture) adressé à Job J se trouve lui aussi à inverser la course de ce désir qui, de Blanche, devait se rendre jusqu'à la quête d'appropriation de l'objet littéraire de Melville par Abel, lui ouvrant ainsi la voie vers la rédaction de *La grande tribu*. Ainsi, tout semble aller de reculons dans ces « Voyageries », et ce, dès le début du cycle. Les premières pages de *Blanche forcée*, par exemple, se donnent à lire comme une répétition, puisque Blanche et Job J se retrouvent à « Gespeg¹³ » trois ans après le voyage où ils se sont connus, au moment précis où Job J « ne croi[t] pas qu'[ils vont] maintenant aller très loin ensemble » (BF, 16). Confier la narration du troisième volet du cycle à France, mère d'Una et amante du temps des « amours louches » (BF : 50) dans la maison de chambres qu'ils habitaient avec Dieudonné, Mina et Antonin, bien avant de connaître Blanche, va dans le même sens. Comment interpréter cette stagnation de l'univers diégétique des « Voyageries » alors que *Monsieur Melville* cherchera au contraire à relancer Abel vers l'écriture de *La grande tribu* ? J'ai évoqué ailleurs l'importance des parenthèses dans le cycle, en particulier du livre-parenthèse que constitue le second livre du cycle, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, parenthèses méta-textuelles qui visent aussi surtout à prolonger le temps suspendu au sein duquel opère l'opération proprement messianique de l'énonciation beaulieusienne et son inachèvement foncier (Inkel, 2005 : 113). La parole de France semble miser sur ce temps suspendu pour déployer des images qui se juxtaposent et s'annulent, voire se renversent pour laisser voir leur

13. Beaulieu veut-il désigner Gaspé ? Il s'agit du nom d'un village Micmac situé dans la baie de Gaspé au XVII^e siècle.

envers. Ainsi, après une brève description de ses conditions d'existence, France, veillant le sommeil d'Una en buvant vodka après vodka, instaure très rapidement (10^e page) les coordonnées de son discours fantasmatique : « Je te vois comme ensanglanté et criant Blanche est morte ! Blanche est morte ! [...] Je ne sais pas comment t'expliquer ça, mon Job J. Depuis que c'a commencé, ça n'arrête plus, bien pire qu'un vice, et je me demande ce qui m'arrive [...] » (*SJ*, 22). Si le fantasme, dans le roman, s'appuie surtout sur un jeu de substitution permettant à France d'assouvir son désir sur le plan de l'imaginaire en prenant la place de Ruth ou de Flô, on voit bien qu'il repose sur une logique d'association potentiellement infinie qui apparente la parole au travail du rêve. Lise Rochette a déjà relevé la prégnance du champ visuel dans *Sagamo Job J*, justifiant la présence massive des « effets picturaux » dans son discours par le fait que France soit peintre et qu'elle mette « en œuvre tous ses moyens d'expression pour arriver à ses fins » (*SJ*, 61-62), c'est-à-dire reconquérir Job J. Or, indépendamment du fait qu'il y ait un personnage de peintre ou non, on connaît l'importance du fantasme chez Beaulieu, et donc de l'image, logique discursive le plus souvent entée à celle du *délire*, et qui a nourri en tout ou en partie la trame des plus grands romans de l'auteur, de *La nuitte de Malcomm Hudd* ou *Don Quichotte de la démanche* à *Bibi*, en passant par la conclusion hallucinée du *Joyce*. Dans *Sagamo Job J*, c'est tout le discours autodiégétique de France qui se donne à lire comme un fantasme, laissant par le fait même entrevoir par intermitte des morceaux d'un réel plus inquiétant.

Ce n'est évidemment pas sans raison que le fantasme occupe une place aussi fondamentale chez Beaulieu. Au-

delà de la similitude du dispositif de l'association entre la logique inconsciente du rêve et celle de l'écriture que je viens de rappeler, le fantasme met avant tout en scène la difficulté de l'inscription du sujet dans l'ordre symbolique. Alexis Lussier, dans une lecture exemplaire de l'un des romans les plus difficiles du corpus beaulieusien, *Un rêve québécois*, a bien montré « l'enlissement dans l'imaginaire » (Lussier, 2013 : 22) qui se produit lorsque s'énonce un « refus de la métaphore paternelle » (2013 : 39) directement lié aux événements dont le roman se veut l'écho¹⁴. Or, ce qui se joue dans la correspondance mise en lumière par Lussier entre le « signifiant-os » (2013:32) de la Jeanne-D'Arc et l'harmonica du père soigneusement conservé dans sa « petite boîte de velours » (*Un rêve québécois*, cité par Lussier, 2013 : 37), c'est précisément l'échec de la convocation multiple des pères symboliques, chez Beaulieu, figure du Père réduite à se voir « retournée sur son envers » (39), soit l'horreur d'un morceau de réel qui se confond avec l'éternité d'une origine indépassable (la « mère reptilienne » du *Joyce*, par exemple) et de sa jouissance. C'est à une même forme de retournement que l'on assiste à travers la parole fantasmatique de France, même si la question de l'inscription du sujet dans l'ordre symbolique s'y trouve différée, comme si le discours de France n'était que la face diffractée des enjeux qui trouveront à venir au jour dans la parole de Jos, qui, comme on le sait, a fait de la rivalité avec le Père l'enjeu même de son existence.

14. « Il apparaît [...] que le roman ne fait que rabattre sur son propre échec toute la question de l'impasse symbolique dont relève aussi l'historicité québécoise » (Lussier, 2013 : 39).

Cette logique ambivalente du fantasme est d'emblée mise en évidence dans les identités successives dont France se pare en vue de répondre à l'énigme du désir de l'Autre, jeu de masques qu'elle désigne elle-même à travers un dialogue qu'elle attribue à Job J et à Flô :

Tu dis Il y a deux mois j'étais dans Gespeg avec Blanche [...] Maintenant, il y a Ruth que j'ai laissée en Mattavinie pour venir embrasser ma fille Una et ne rien renouer avec France. Et maintenant encore, il y a toi [Flô], comme une sœur jumelle d'elles toutes, qui allumes comme elles ma pipe et me demandes comme elles de parler des baleines. Pourquoi? (*SJ*, 151)

C'est au sein même de la répétition, c'est-à-dire de scènes « jouées » jusqu'au désastre suivies de reprises que le réel peut faire de subreptices apparitions. Le meilleur exemple de cette ambivalence qui fait se retourner les objets de désir en leur envers déceptif concerne le lieu presque mythique, dans « Les Voyageries », où se sont réfugiés Ruth et Job J après la mort de Blanche : la Mattavinie. On tend parfois à oublier, aujourd'hui, qu'entre le pays perdu de l'origine, Saint-Jean-de-Dieu, et le pays du père, Trois-Pistoles, qu'Abel – et Beaulieu lui-même – a cherché à reconquérir, la Mattavinie a servi de réservoir fantasmatique permettant de s'évader du grand Montréal (de « Morial-Mort » au « souterrain » de Terrebonne). Lieu d'élection du « gros arbre sacré » (*SJ*, 52) et traversée d'infinis champs de framboisiers, la Mattavinie et « l'Habitanaserie » qu'investira Abel dans *Monsieur Melville* en viendront à se confondre avec Arrowhead dans le jeu d'identification avec la tribu Melville. Or, se souvient-on de l'histoire de ce lieu ? Comme je l'ai précédemment rappelé (Inkel, 2013),

Les « Voyageries » de Jos au pays de Job J

la « Mattavinie » (l'orthographe utilisée par Beaulieu situe le caractère imaginaire du pays, le distinguant de la Matawinie réelle) est un ancien pays de colonisation qui a en partie été sacrifié, englouti par les eaux du réservoir Tau-reau, au moment de la construction de barrages servant à réguler le débit du Saint-Maurice, au début des années 1930. Ce serait Jacques Ferron, selon ses propres dires, qui aurait donné l'idée à Beaulieu d'en faire un lieu mythique, qualifiant cette terre issue de l'utopie de la colonisation de « Terre promise perdue » (Ferron, 1997 : 248)¹⁵. Dans « Les Voyageries », Beaulieu ne semble retenir du récit de Ferron que la première partie, s'en tenant à la dimension de la *promesse*, dans la mesure où elle devient le lieu à partir duquel *La grande tribu* pourra s'écrire, sans évoquer l'échec que lui a opposé le réel. Or, la logique fantasmatique du discours de France (ou les contes cruels d'Una) laisse parfois affleurer sous les évocations des « familles nombreuses déboisant jusqu'à flancs de montagnes [...], harnachant les eaux [et] brûlant les écorces pour que pousse l'avoine sacrée » (*SJ*, 52) l'envers de ce portrait pastoral, notamment par l'entremise de l'image biblico-dérisoire du « gros arbre sacré » montant dans une « machine volante¹⁶ » afin de « voir d'en haut ses peuples » (*SJ*, 53) :

Le gros arbre sacré de Mattavinie ignorait qu'il pouvait être si mal en point, son paysage tout viré à l'envers, ses terres vendues par morceaux, rien que du repoussis et

15. Voir, sur cette utopie de la colonisation, l'ouvrage de Gabriel Dussault (1983), *Le curé Labelle. Messianisme, utopie et colonisation au Québec (1850-1900)*.

16. On peut penser à la célèbre vision du char emportant dans les airs la gloire divine au début du livre d'Ezéchiel.

des touristes ventripotents, avec les digues de cailloux dans leur démente et les toits des granges emportés et les noires carcasses des moteurs polluant les rivières et les montagnes de bran de scie comme des pyramides de mort aux quatre coins de la Mattavinie ! Quelle tristesse, quelle tristesse ! Bien assez pour que le gros arbre sacré de Mattavinie demande au pilote de poser sans plus sa machine volante, dans cette éclaircie où ça tombe avec brusquerie, comme au milieu d'une bordée de choses obsènes. Affolé, le gros arbre sacré de Mattavinie se dévêt. Il prend son énorme ventre à deux mains et serre fort pour l'amaigrir et le faire devenir à l'image de ses peuples [...] c'est-à-dire un misérable arbre femelle, platement stérile, réduit à la grosseur de ses peuples, incapable de provoquer quelque dessein que ce soit [...] (*SJ*, 53-54).

Ce passage, représentatif à plus d'un titre de la rêverie de France, s'inscrit dans un épisode des plus curieux qui verra, à sa suite, le « gros arbre sacré » prendre les traits de Blanche et se réfugier dans la « chambre mauve » de l'Habitanserie pendant que Job J retrouvera Ruth. Figure par excellence de l'engendrement (de la forêt de Mattavinie, de « ses peuples », des différents doubles métaphoriques de Blanche), le « gros arbre sacré » non seulement se retourne en un arbre « platement stérile », mais se fait le témoin d'un réel qui fait irruption à travers le lieu fantasmatique qui sert de cadre aux « Voyageries ». Faut-il n'y voir qu'un égarément supplémentaire dans la dérive de France ? Ce retournement du lieu mythique en son envers repoussant ne représente-t-il pas, au contraire, le fonctionnement du fantasme chez Beaulieu et son ambivalence fondamentale ? Dans l'un des nombreux moments de désespoir qui ponc-

Les « Voyageries » de Jos au pays de Job J

tuent la confrontation d'Abel avec le géant américain dans *Monsieur Melville*, une scène nous donne à lire une autre traversée du fantasme qu'est la Mattavinie, associée à un retournement tout aussi curieux affectant cette fois la différence sexuelle :

Depuis il y a cette chute dans l'horizontalité, moi comme pris en souricière entre *Arrowhead* et l'*Habitanaserie*, n'arrivant plus à être ni dans l'un ni dans l'autre, mal à l'aise partout. Peut-être devrais-je sortir d'ici, dans ce lieu désormais immobile, pour courir vers Père et retourner avec lui dans sa maison, ce qui serait, pour parler net, une reddition : je n'appartiens pas davantage au monde de Père qu'à celui d'*Arrowhead* ou qu'à celui de la Mattavinie (*MM*, 3, 130-131. Je souligne).

Peut-être Samm n'est-elle pas une femme, mais quelque chose comme mon double, ce glorieux garçon que je crois être parfois, tout en muscles et tout en odeurs parce qu'amoureux de son propre désir. Si Samm se dévêtait, serais-je seulement surpris de voir son sexe, pareil au mien, dressé comme phallus d'étalon, en attente d'être caressé? (*MM*, 3, 132-133)

Le fantasme, faut-il le préciser, ouvre chez Beaulieu un espace atemporel permettant d'échapper, temporairement, aux vicissitudes de l'histoire. Aussi n'est-ce pas un hasard si le lieu d'écriture privilégié des « Voyageries » est un pays jadis utopique qui n'existe plus, ce qui indiquait déjà de manière limpide le sort promis à *La grande tribu* qui devait en être le terme. Qu'Abel, après la lecture de *Moby Dick*, s'imagine expulsé à la fois de la maison du Père et de sa Mattavinie, « immobile », c'est-à-dire suspendu, livré à l'ultime retournement de celle qui, dans *Monsieur Melville*,

incarne le signifiant du désir (mais imaginer Samm « dressé comme phallus », n'est-ce pas la renvoyer à ce statut de signifiant?), c'est peut-être, après tout, l'assomption de la littérature comme lieu d'un présent ouvert à tous les renversements.

DISCOURS DE JOS ET AUTRES MASQUES
D'ABEL BEAUCHEMIN

Sagamo Job J, disais-je, apparaît de plus d'une manière comme la mise en abyme de l'ensemble des « Voyageries ». Aussi sans doute n'est-il pas étonnant si le cycle se termine avec *Discours de Samm*, qui donne à lire, au même titre que l'« intermède » du troisième volet, ce qui s'apparente à un effet de réel. Ce réel, chez Beaulieu, s'est depuis les débuts de l'œuvre incarné dans l'univers parfois sordide de la famille Beauchemin, que Jos et Abel personnifient mieux que quiconque, le premier par le recours à la violence à laquelle il est réduit et le second par l'entremise de son corps malade. *Sagamo Job J* permet ainsi de confronter non seulement deux univers diégétiques distincts, mais deux logiques discursives opposées. D'un côté, donc, le discours de France a la structure mouvante (ouverte) du fantasme qui donne à voir l'énigme même du désir de l'Autre (dont la forme, pour le sujet, se résume à la question Qui veux-tu que je sois?); de l'autre, on retrouve le discours, familier chez Beaulieu, du *délire* qui confine à la folie et où l'objet de désir se trouve au contraire forclus, forclusion poussant ici le sujet à vouloir occuper la place du père.

Arrêtons-nous brièvement à ce discours de Jos énoncé à la deuxième personne du pluriel (« Vous n'aviez plus

droit au je depuis que vous l'aviez expulsé de vous» – *SJ*, 176), puisqu'il s'agit de l'une des très rares occurrences dans l'œuvre où l'on a accès directement à sa parole (avec *Jos connaissant*), plutôt qu'il ne soit représenté grossièrement de l'extérieur comme un fou délirant et agressif (*Don Quichotte de la démanche*; *Satan Belhumeur*; *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*). Deux énoncés, déclinés de différentes manières, assurent la cohérence de son discours : la volonté d'usurper la place du père et le sacrifice de la mère. Recourant une fois de plus à Jacques Ferron, qui évoquait volontiers sa « mère cadette » après avoir dépassé l'âge de sa mort et qui, dans *Le Saint-Élias*, faisait prononcer à l'abbé Lupien ce dogme d'inspiration gnostique : « C'est le Fils qui a engendré le Père » (1993 : 54), Beaulieu plie adroitement les deux formules dont il fait l'amalgame à la rivalité qui définit les rapports familiaux chez les Beauchemin :

Vous disiez à France [...] [e]n un sens, je suis même l'aîné de mon propre père et c'est pourquoi je ne le vois plus, que je fais comme s'il était mort. Mais je ne suis toujours que l'aîné et c'est le père qu'il me faut devenir. Ma mère est morte trop tôt : c'est par sa mère qu'on devient le père¹⁷ (*SJ*, 177).

17. Il est intéressant de noter que cette ambition de Jos d'occuper la place du Père est exprimée sur le plan biographique par Beaulieu lui-même à l'égard de son « père littéraire » Jacques Ferron au sein de leur correspondance : « Moi, je sais bien que je n'ai que du talent, mais un talent forcené, qui ne lâchera jamais, ne serait-ce que pour saluer le génie de mes pères, celui de mon géniteur et le vôtre [...] vous êtes ce qui nous est arrivé de mieux et, puisque vous ne semblez pas le comprendre, il faudra bien que nous occupions votre place, pour crier après vous » (lettre du 15 septembre 1983 – Ferron et Beaulieu, 2005 : 92-93).

C'est en fonction de ce dernier énoncé que France se trouve curieusement « élue » (*SJ*, 189), c'est-à-dire appelée à jouer un rôle dans le délire de Jos. Chez Ferron, l'inversion que l'abbé Lupien fait subir au dogme catholique vise surtout à souligner le renversement du rapport à l'origine qui accompagne l'atténuation de la tradition lors de l'émergence d'une nouvelle conscience de soi (Inkel, 2007b : 160). Mais dans le contexte de la diégèse, le recours à la Trinité vise surtout à convertir dans l'ordre symbolique une origine toujours déjà *perdue* (la mère, morte alors que l'abbé Lupien est tout jeune, se voyant relayée par toute une série de femmes, réelles ou fictives), voire à l'*inventer*. C'est ce rapport à la mère comme figure de l'origine insaisissable qui semble impliqué dans la suture qui unit l'usurpation de la place du père et l'élection de France à la place de la mère. On connaît, depuis *Race de monde !* et *Jos connaissant*, l'amour incestueux de Jos envers la mère Beauchemin. Or, il est intéressant de noter qu'un certain sentiment matricide fait ici son apparition, bien avant l'invention de la « mère reptilienne » du *Joyce* ; car s'il faut « arriver à la mère », c'est avant tout afin de « tuer définitivement tout ce qui en vous restait coria-cement femelle » (*SJ*, 188-189). Nous avons donc une fois de plus l'occasion de mesurer tout ce qui sépare le désir de filiation (littéraire) d'Abel du vœu d'usurpation de Jos, devant passer par la violence. Car la folie de Jos réside dans le fait de croire que la « caste des prêtres » (*SJ*, 189) qu'il croit devoir présider ne fera son apparition qu'après la « grande colère rouge » (*SJ*, 189) du feu terroriste de son ami Géronimo et de ses associés. À l'ambivalence du discours fantasmatique de France, misant avant tout sur l'*indétermination* du présent (de l'énonciation) et la

Les « Voyageries » de Jos au pays de Job J

nécessaire mise entre parenthèses du futur à travers le conditionnel, s'oppose ainsi le délire apocalyptique d'un *faux messie*, né de la forclusion et condamné à échouer. Que Beaulieu cherche-t-il à signifier par une telle opposition?

Avant de chercher à conclure quoi que ce soit sur la signification de cette double modalité discursive qui défigure *Sagamo Job J*, il est nécessaire, afin d'être en présence de toutes les données du problème de l'achèvement dans « Les Voyageries », de faire un très bref détour par *Discours de Samm*, qui met fin à cet univers diégétique. Les premières pages nous font voir, une fois de plus, Abel en pleine crise, la barbe maculée de « bile et de caillots verdâtres » (DS, 12), en proie à l'angoisse de sa propre mort, semblable en cela à l'introduction de *Don Quichotte de la démanche*, qui mettait déjà aux prises réflexion sur l'écriture et corps défaillant de l'écrivain, comme l'a noté Jacques Pelletier (1996 : 84). Geneviève Baril, à propos, encore une fois, d'*Un rêve québécois* – qu'elle interprète comme l'envers sacrificiel de l'Œuvre impossible d'Abel – s'est intéressée à cette figure récurrente du « corps malade parce que mal pris dans une parole déficiente » (Baril, 2000 : 44). Ainsi, dans cet ultime volet des « Voyageries », tout se passe comme si le corps malade d'Abel se substituait, une fois de plus, à l'œuvre à faire – et ce, au moment précis où Beaulieu s'acharne à multiplier les versions de sa *Grande tribu*. Deux ans plus tard, au moment de la parution de *Steven le hérault*, où Abel, au cœur du désespoir, s'apprête à se sacrifier sur les pages éparses de l'Œuvre abandonnée, la chose est entendue. Aussi, au-delà de l'idylle qui unit Abel à Samm, c'est le retour de Judith, qui coïncide avec la faillite de la maison d'édition d'Abel et

l'obligation de vendre la maison de la Mattavinie, qui a de quoi nous intéresser. Incarnant, une fois de plus, tout ce qui est sacrifié par l'écrivain – la vie même – au profit d'une œuvre vouée à demeurer inachevée, Judith, au même titre que le personnage de Jos, se tient du côté de la mélancolie d'Abel et de l'échec de son projet d'écriture. Y a-t-il quelque chose de plus dérisoire que de voir Abel trompé par Judith avec le « vieil ouvrier édenté » (*DS*, 244) à la fin de la petite fête organisée pour ses « filles sauvages » à Saint-Octave-sur-Mer? De la Blanche des « Voyageries » à celle avec laquelle Abel a vécu¹⁸, de Samm à Judith, le roman, une fois de plus, multiplie les renversements entre les niveaux de narration et entre le fantasme et son envers déceptif. À quel impératif ces dédoublements répondent-ils dans l'économie du cycle?

Nous sommes plusieurs à l'avoir souligné (Pelletier, Belle-Isle), le procès de l'écriture, chez Beaulieu, est indissociable d'une esthétique du masque qui l'inscrit dans le champ de l'hystérie. Dans une interprétation des « Voyageries » que l'on gagne à relire, Francine Belle-Isle a cherché à définir ce qu'elle appelle le « temps de l'hystérie », où la « différence est encore un défaut » et le corps, rappelé à sa « fragile nudité » (1992 : 29). Temps par excellence de la « genèse des textes », précise-t-elle, où l'on essaie de « faire quelque chose d'un rien insignifiant » (1992 : 29), le procès en est le plus souvent biffé, recouvert sous la forme maîtrisée de la réécriture. Or, on le sait, c'est précisément ce que nous donne à voir le texte beaulieusien, et en particulier ce cycle consacré à l'écriture : redite hystérique

18. « C'est bien vrai que j'ai vécu ici avec Blanche, mais ce n'était pas celle dont j'ai parlé par la suite [...] » (*DS*, 61).

Les « Voyageries » de Jos au pays de Job J

et silences assourdissants ; désarroi face à l'inachevable ; triomphe du conditionnel.

Dans l'acquiescement à la réalité d'un texte qui ne sera jamais « qu'un seuil, un possible et, sans doute aussi, un détour¹⁹ », Abel consent à l'inachèvement de son être et accepte que sa lettre reste en errance pour que s'invente sans cesse l'inquiète métaphore de son désir (Belle-Isle, 1992 : 36).

*
* *

L'irruption violente de Jos ne serait donc qu'un masque de plus au moyen duquel Abel vient mettre fin à la mascarade de France, à la mascarade de lui-même jouant à France qui joue son désir de Job J en s'imaginant en double de Blanche à travers le désir de Ruth. Irruption violente, car c'est du jeu infini de l'indétermination dont il s'agit de sortir, à travers une levée des masques qui vient nécessairement marquer le corps du texte – celui de France comme celui, littéral, du roman d'Abel – interrompu par le retour des coordonnées de son roman familial obsédant. Le caractère arbitraire de cette interruption, de même que le rappel du déficit symbolique pourtant nécessaire à cette quête frénétique du « passé plus loin que l'enfance » dont Jos et Abel sont les prétendants, viendraient ainsi remettre à l'ordre du jour, après le livre-parenthèse qu'est *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, l'inachèvement foncier

19. *MM*, 1, 13.

qui doit présider à l'élaboration de *La grande tribu*. Car ce n'est peut-être que dans une telle ouverture de l'œuvre que serait soluble, en son sein, l'indétermination du possible propre à l'histoire.

Si nous voulons vraiment comprendre cet objet curieux qu'est le livre, nous devons alors compliquer le rapport entre la puissance et l'acte, le possible et le réel, la matière et la forme, et essayer d'imaginer un possible qui a lieu seulement dans le réel et un réel qui ne cesse de se faire possible. Et seulement, peut-être, cette créature hybride, ce non-lieu où la puissance ne disparaît pas, mais se maintient et danse pour ainsi dire dans l'acte, mérite d'être appelée «œuvre» (Agamben, 2015 : 109).

Alors que l'œuvre de Beaulieu se donne, sinon pour achevée, du moins à l'heure du règlement des comptes (achèvement de la trilogie, longuement annoncée, composée de *La grande tribu* ; *Bibi* et *Le clan ultime*, ce dernier titre étant remplacé par *Antiterre*) et de l'écriture testamentaire (666. *Friedrich Nietzsche*²⁰), il n'est pas inutile de retourner au moment de constitution des cycles pour les découvrir constitutivement inachevables («l'œuvre commencée s'inachèvera» – *NP*, 124). Car depuis ses tout débuts, l'œu-

20. Si l'auteur donne la mention générique «Dithyrambe beublique» à son livre, il a à plusieurs reprises qualifié ce dernier de testament lors de sa tournée promotionnelle du printemps 2015. Voir notamment l'article de Johanne Fournier dans *Le Soleil*, où il qualifie le livre de «testament autobiographique, littéraire, politique, social et utopiste». «666. *Friedrich Nietzsche* : le testament de VLB», Publié le 29 mars 2015 à 5 h ; Mis à jour le 29 mai 2015 à 12h44. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/201503/28/01-4856438-666-friedrich-nietzsche-le-testament-de-vlb.php>.

Les « Voyageries » de Jos au pays de Job J

vre est *tendue vers le possible* – à la fois de ses propres réalisations et de celles de l'histoire. Que la « préparation du roman », pour reprendre le titre du séminaire de Barthes, coïncide avec l'œuvre elle-même jusque dans ses ultimes opus ne devrait pas nous étonner, mais nous rappeler à quel point celle-ci est ouverte comme nulle autre, au Québec, sur les contingences du devenir.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2015), *Le feu et le récit*, Paris, Bibliothèque Rivages.
- BARIL, Geneviève (2000), «L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture», *Voix et Images*, n° 76, p. 40-59.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de l'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976a), *Blanche forcée*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976b), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1977), *Sagamo Job J*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, tome 1, 2, 3, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1980), *Una*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1983), *Discours de Samm*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2015), *666. Friedrich Nietzsche*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, et Jacques FERRON (2005), *Correspondances*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles

Les « Voyageries » de Jos au pays de Job J

- BELLE-ISLE, Francine (1992), « Corps et langage dans *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où “la lettre volée” fait signe et hystérise l’écriture », *Voix et Images*, n° 52, p. 26-38.
- DUSSAULT, Gabriel (1983), *Le curé Labelle. Messianisme, utopie et colonisation au Québec (1850-1900)*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Sciences de l’homme et humanisme ».)
- FERRON, Jacques ([1972] 1993), *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo.
- FERRON, Jacques, et Pierre L’HÉRAULT (1997), *Par la porte d’en arrière. Entretiens*, Outremont, Lanctôt éditeur.
- 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 (2007a), « “Tout livre est une déchirure”. Visages de *La grande tribu* », *L’Action nationale*, vol. XCVII, n°s 5 et 6, p. 109-123.
- INKEL, Stéphane (2007b), « La voix du Fils. Le catholicisme au service d’une historicité de la langue dans *Le Saint-Élias* de Jacques Ferron », *Globe. Revue internationale d’études québécoises*, vol. 10, n° 1, p. 147-170.
- INKEL, Stéphane (2013), « La traversée à l’envers. Figures de l’origine et historicité du repli dans *Bibi et Antiterre* », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 3, p. 145-174.
- LEROUX, Jean-François (1997), « The end of America : Geology and cartography in Herman Melville’s *Pierre* and Victor-Lévy Beaulieu’s *Voyageries* », *Canadian Review of American Studies/Revue canadienne d’études américaines*, vol. 27, n°1, p. 93-118.
- LUSSIER, Alexis (2013), « *Un rêve québécois : les temps de l’écriture et du politique* », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 3, p. 19-42.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- MORENCY, Jean (1993), « Américanité et anthropophagie culturelle dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41, p. 54-68.
- NAREAU, Michel (2014), « Les discours de Samm. Traduction, métissage et prise de parole au féminin », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 4, p. 115-138.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Terre américaine ».)
- ROCHETTE, Lise (1983), « La narration filoutée : *Sagamo Job J* », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 59-65.

« ELLE DONNERAIT SA BLANCHEUR VIDE
À TOUT, À LA TULIPE COMME À LA ROSE » :
LA BALEINE CHEZ VICTOR-LÉVY BEAULIEU

François Gagnon
Université du Québec à Montréal

Le vent se lève, mais il n'est pas encore
arrivé dans mes plateaux. [...] Ho, pot
de colle ! Le plus haut des mâts est fait
pour le vent le plus violent et la pointe
de mât que j'ai dans ma tête a dressé
mes voiles jusque dans l'écume des
nuages.

Herman MELVILLE,
*Moby Dick*¹.

1. Paroles prononcées par le capitaine Achab, peu de temps après sa destruction rageuse du sextant, l'instrument technique devenu le signe-résidu de sa dépendance envers le ciel. Achab vocifère l'instant d'après ce qui pourrait bien être une prière gnostique : « Ô clair esprit, toute ton éternité n'est que le temps, toute ta puissance créatrice n'est que matière. [...] Ô toi, orphelin de feu, toi, ermite éternel, ton énigme aussi est inconnaissable, personne ne partagera jamais ta peine. Voici qu'avec une fière souffrance je déchiffre mon père. Saute, saute et lèche le ciel ! » (Melville, [1851] 2011 : 650-652). Dorénavant, les références à *Moby Dick* seront indiquées par le sigle *MD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Rendre compte de la force d'écriture qui attise chacune des phrases de *Moby Dick* constitue sans doute la quête principale de Victor-Lévy Beaulieu tout au long du cycle des « Voyageries ». Exposée de façon exemplaire dans *Monsieur Melville*, la fascination de Beaulieu envers la furie d'écriture d'Herman Melville instaure une problématique de la littérature dite totalisante, considérée non pas comme un savoir désincarné, mais plutôt comme un élan vital vers une connaissance intime, une nécessité intérieure, une tension éternelle entre le désir d'écrire et le refus d'écrire – « c'est-à-dire une création totalisante dont l'écriture pose la vraie question : le savoir peut-il se transformer en connaissance ? » (Beaulieu, [1978] 2011 : 241)².

Comme l'atteste Beaulieu en quelques passages décisifs, cette force irrésistible de la phrase s'écrivant à travers le corps de l'écrivain comme une spirale fiévreuse se nourrissant de papier relève d'un mouvement intemporel, d'un « mouvement, pour ainsi dire souverain » (*MM*, 11)³. Voilà ce qui intéresse Beaulieu dans l'œuvre de Melville : le souffle qui emporte Melville – « et bien plus que tenté, comme possédé par la chose à faire, vivant d'elle et étant vécu par elle, emporté par son souffle et pour ainsi dire perdu par ce souffle, avec ce sentiment d'urgence vis-à-vis

2. Dorénavant, les références à *Monsieur Melville* seront indiquées par le sigle *MM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3. Voir aussi l'ouverture de *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* : « rien n'est sûr, pas même le mouvement, ce mouvement de moi s'inscrivant sur du papier, dans quelle tentative mon dieu, et pour juguler quoi, ces viscères de mots que je ne sais pas toujours écrire... » (Beaulieu, 1976b : 11). Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *NP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

de l'œuvre à accomplir » (MM, 27). Beaulieu représente la démarche d'écriture de Melville comme une fièvre de connaissance. Ce sont encore

ces grands chavirements dans tout le corps, qui devaient clouer Melville à sa table, en travail de *Moby Dick*, presque inintelligent à force de pureté, c'est-à-dire des mots qui lui venaient, trop rapides pour sa plume et qu'il devait poursuivre, haletant, et craignant l'épuisement, et n'espérant qu'une chose : durer au moins jusqu'à la fin (MM, 28).

Avec acuité, Beaulieu parvient à déployer les différents niveaux d'interprétation de ces « grands chavirements » chez Melville. Sur le plan matériel, ce mouvement brownien est aussi bien le tracé du plomb sur le papier, que celui que se fraye dans les profondeurs le front blanc de Moby Dick, alors que sur le plan immatériel, il s'agit du mouvement nerveux vers la connaissance métaphysique, comme un tremblement ontologique ou une quête spirituelle. En ce dernier sens surtout, et à l'image du voyage furieux du capitaine Achab à la poursuite de la grande baleine blanche, les écritures de Melville et de Beaulieu témoignent d'une véritable quête de la gnose. Du grec *gnôsis*, la gnose signifie effectivement « connaissance », ou plus précisément « connaissance transformatrice ».

C'est dans le tome central de *Monsieur Melville*⁴ que Beaulieu dévoile le « secret » herméneutique de la baleine :

4. D'ailleurs intitulé *Lorsque souffle Moby Dick* – le souffle, ou *pneuma*, le vent qui se lève dans « le plus haut des mâts », constitue le troisième principe de l'être selon l'ontologie gnostique. Il s'agit de l'élément spirituel, suivant une tripartition commune à différentes traditions religieuses : *hylé*, *psyché* et *pneuma*, soit le corps, l'âme et le « souffle »

la «duplicité du blanc» (*MM*, 345). Autrement dit, la couleur blanche s'entrevoit comme le signe ambigu de la plénitude et de l'absence de plénitude. La gnose est cette théophanie de la blancheur, cette impulsion intemporelle à l'œuvre chez Melville, que Beaulieu tente de saisir : «la grande baleine est la magie souveraine que rien ne peut faire mourir, elle est ce qu'Ishmaël appelle l'omniprésence dans le temps» (*MM*, 341 ; cf. *MD*, 259). C'est pourquoi, pour décrire le voyage du *Péquod* à travers le globe, Beaulieu n'hésite pas à parler d'une «navigation sacrée», d'une «création hallucinante parce qu'initiatique» (*MM*, 330) : «alors on atteindrait un autre état, enfin non linéaire, qui ferait éclater la phrase et l'ouvrirait comme un ventre femelle, de quoi féconder le livre ou ce que serait devenu le livre, c'est-à-dire une prodigieuse énergie intemporelle» (*MM*, 87).

Si la recherche d'un tel dynamisme «souverain» s'inscrit parfaitement dans le dispositif littéraire de l'œuvre entière de Beaulieu (soit le refus de la clôture du texte et la rédaction de «livres-parenthèses» s'élaborant comme lieux d'ouverture et d'inachèvement entraînant la relance perpétuelle du projet de «La grande tribu»⁵), nous serons davan-

spirituel (souffle ou vide indéfinissable : écriture du Livre ou le désir de Blanche...).

5. Sur cette dynamique qui transcende l'œuvre entière de Beaulieu, voir Jacques Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu, L'homme écriture* : «l'écriture, comme pratique circulaire et spiraloïde – piétinement, course sur place, danse dans un cercle prédit, mouvement incessant de reprise et de relance à travers les mêmes anneaux, les mêmes boucles [...]» (2012 : 139; cf. 91-92); voir aussi l'article déterminant de Stéphane Inkel, «Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu» (2005 : 110-113); et du même auteur, suite à la publication de *La grande tribu*, voir, sur la «temporalité du repli»

tage attentif, dans le cadre de cet article, à la dimension spirituelle qu'une telle écriture implique. Cette dimension déterminante est ce que Jacques Pelletier a interprété comme étant la « tentation religieuse » de l'œuvre de VLB, c'est-à-dire « concevoir l'écriture comme un geste sacré, comme une ascèse permettant de parvenir à la sainteté et exigeant un engagement total et définitif » (Pelletier, 2012 : 152).

La gnose s'avère alors une clé utile et négligée pour déchiffrer certains passages décisifs des « Voyageries ». Mais la « gnose », terme certainement par trop galvaudé, ne sera pas ici considérée d'un point de vue strictement historique, comme un moment particulier de l'Église chrétienne du II^e ou III^e siècle, ou comme l'une de ses vagues réminiscences à l'époque moderne. Elle sera plutôt envisagée comme l'expérience forcément anachronique des archétypes religieux (soit la rencontre avec la divinité, interprétée ici par la Baleine), autrement dit comme un drame sotériologique en puissance. Ainsi, suivant une définition savante, la gnose constitue avant tout une délivrance apportée par une certaine connaissance : « "gnose" – toute doctrine ou toute attitude religieuse fondée sur la théorie ou sur l'expérience de l'obtention du salut par la Connaissance » (Puech, 1978, vol. 1 : 185). La délivrance par la connaissance, tel serait également le but avoué de la recherche totalisante de Beaulieu :

qui prolonge (ou « renverse ») ce « temps suspendu » propre au dispositif beaulieusien, « La traversée à l'envers : figures de l'origine et temporalité du repli dans *Bibi* et *Antiterre* » (2013 : 161).

la réalité est sombre : rien de tout ça n'existe⁶, il n'y a que la démangeaison de l'œuvre, que ce qui court à fond de train dans les sentiers de la création, dans le ça éclaté du réel et de ce qui ne peut être réel, sur les traces du Melville comme à la poursuite d'une armée de débandant. Je m'appelle Baroque et Rococo, à la fois spectateur et spectacle dans la grande question inachevée : comment sortir de tout ça pour produire l'or d'alchimie? (*NP*, 86)

« QUESTE » DU SACRÉ

Sur la question du religieux, l'œuvre de Beaulieu s'avère d'une richesse incontestable. Que ce soit vécu à travers le désir amoureux de Blanche ou par l'épreuve de l'écriture du Livre (deux des thèmes majeurs qui s'entrecroisent dans « Les Voyageries »), les personnages beaulieu-siens errent dans l'ignorance et la poussière du monde, dans l'irréductible bassesse du monde pour rendre compte d'une réalité qui leur échappe : « Je sais pas toujours quoi faire de Blanche, c'est ce qui me manque d'elle qui m'irrite et m'intrigue » (*BF*, 26). Cette quête, ou « queste », comme l'a écrit souvent Beaulieu, soulignant par-là l'aspect chevaleresque, épique et dérisoire d'une telle expérience⁷, s'éprouve selon une ambiguïté fondamentale. Représentatif d'une certaine tendance de la littérature québécoise des années 1960 et 1970 à revisiter les lieux traditionnels et

6. Il s'agit d'une pensée récurrente de la gnose : le monde est une illusion néfaste engendrée par le Démon.

7. « Tout comme *Mardi* et *Moby Dick*, ce poème [*Clarel*, du voyage de Melville en Terre sainte] est encore la quête du Saint-Graal » (*MM*, 512 ; cf. *NP*, 85 ; 168).

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

institutionnels du sacré, l'auteur passe allégrement d'un registre prophétique sacralisant aux imprécations blasphématoires et profanatoires, élaborant au fil de ses ouvrages une véritable tour de Babel des archétypes religieux. Beaulieu positionne son œuvre entière dans une tension entre « sainteté » et « terrorisme ». Il précise ainsi, dans le bref article « La tentation de la sainteté », la nature de la fièvre qui s'empare de ses personnages :

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

Plusieurs critiques ont relevé avec pertinence cette dialectique du sacré où alternent rédemption et violence. Caroline Rouleau, par exemple, place sous le signe « de la transgression » la recherche du sacré qui s'élabore dans *La nuitte de Malcomm Hudd* et *Un rêve québécois* (Rouleau, 2003 : 163). Pour sa part, Manon Lewis effectue l'analyse de *L'héritage* (1987-1990) et y voit l'illustration d'une mosaïque religieuse œcuménique, c'est-à-dire une histoire sainte, complexe et syncrétiste, qui rapporte les tribulations d'un clan en attente de la « réconciliation universelle » :

Le vaudou, le bouddhisme zen et le paganisme côtoient en effet le protestantisme notoire d'un Xavier Galarneau. Aux récits bibliques se mêlent encore les mythologies amérindienne et grecque. De plus, à travers la guerre de succession à laquelle se livre impitoyablement la tribu des Galarneau, c'est à une étonnante histoire sainte où perce l'antique sagesse grecque que convie le téléromancier (Lewis, 1993 : 95-96).

Plusieurs romans de Beaulieu présentent donc des affinités avec une expérience transfiguratrice du sacré. Aussi, Jacques Pelletier n'hésite pas à parler d'une « voie de l'illumination mystique » comme « mode privilégié pour parvenir au salut » qui formerait le thème principal de *Jos Connaissant* et de *Satan Belhumeur* (Pelletier, 2012 : 80). De fait, dès *Mémoires d'outre-tonneau*, une dimension métaphysique est présente dans l'œuvre de Beaulieu, bien que toujours sous couvert d'ironie, notamment à travers le personnage de Lucio di Fulcanelli, dont la foi éclectique provient d'un « amalgame hétéroclite de morceaux de taoïsme, de tantrisme, de pythagorisme, de cabale et même de judéo-christianisme revu et corrigé par un esprit échevelé et égaré » (Pelletier, 2012 : 29).

Quelques autres études critiques confirment également l'importance du discours messianique, voire apocalyptique (Baril, 2003) dans les ouvrages de Beaulieu. Stéphane Inkel, notamment, met finement en lumière la distinction entre le messianisme canadien-français relié aux figures de la « fin de l'histoire », et le messianisme juif qui se conçoit plutôt comme un principe d'inachèvement, un temps d'ouverture à « d'infinis recommencements » (Inkel, 2005 : 121). En reliant l'œuvre de Beaulieu à cette deuxième conception du messianisme, Inkel fait basculer le « Grand

Œuvre» de Beaulieu, le Livre sans cesse promis et repoussé, dans «un temps suspendu», formidable contraction du temps «qui lie attente et rédemption» (2005 : 120). À l'intérieur même du projet des «Voyageries», la «Grande tribu» serait ainsi «la *figure de ce temps en arrêt* [...] dont la perpétuelle mise à distance crée l'espace de l'écriture» (2005 : 122 ; l'auteur souligne). Or, maintenant que ce Livre promis est effectivement venu (*La grande tribu*, publié en 2008), mais qu'il n'y a toujours pas de pays, que l'histoire n'est toujours pas advenue, force est de constater l'échec de l'annonce messianique... Il n'y a, toujours, rien d'autre qu'une fuite du temps dans la longue nuit de l'hystérie qui s'évide par tous les trous du crâne d'Habaquq Cauchon...

Le pari du présent article serait de considérer ce «temps en arrêt» non d'un point de vue messianique, mais plutôt dans la perspective de la gnose, ouvrant ainsi l'œuvre de Beaulieu au temps de la «Chute», qui est, nous le verrons, l'un des mythes essentiels des écrits gnostiques. Car force est d'admettre que dans toute cette mosaïque religieuse souvent relevée, la notion de gnose s'avère discrète. Presqu'oubliée par la critique, elle passe inaperçue⁸.

8. Au fil des lectures, nous n'avons trouvé dans la critique que deux références explicites à la gnose. La première est de Geneviève Baril : «Faisant œuvre de dévoilement et d'appréhension gnostique, Abel se présente donc comme un témoin de l'Apocalypse qui, dans une même contraction et accélération du temps, reçoit l'annonce impromptue de la fin [...], en éprouve le châtiment et demeure dans l'attente d'une possible rédemption» (2003 : 234). La seconde provient de Jean-François Bourgeault : «S'il advient qu'il [Beaulieu] sollicite le silence, "le plus bavard de tous les mots" selon l'aphorisme d'Edgar Poe, c'est toujours dans l'angle du gnosticisme messianique qui a dominé une bonne part du dernier siècle littéraire» (2007 : 109). Ces mentions ne précisent toutefois pas la teneur du terme «gnostique», utilisé semble-t-il comme

Or, dès les premières pages de *Blanche forcée*, Job J Jobin énonce un vœu qui a tout d'une prière gnostique :

J'ai besoin de toi. Blanche, j'ai besoin de toi. Au centre des eaux tumultueuses, il y a cette île avec le petit lac au milieu, et c'est ça que je veux atteindre, c'est là-dessus qu'il y a la beauté et la grandeur d'être. Blanche ! j'ai besoin de toi (*BF*, 36).

En deux mots, la gnose est réminiscence et ascension : réminiscence de notre nature première, divine, d'avant la création du monde ; et aspiration d'y faire retour, en une remontée dissolvante et salvifique au sein du Plérôme, lieu de la plénitude et du repos⁹. Dans l'extrait précédent de *Blanche forcée*, le lieu d'un tel repos, ce retour au Plérôme si ardemment désiré, se situerait sur un lac en Mattavinie, lac lui-même situé sur une île, celle-ci à son tour posée « au centre des eaux tumultueuses » – au « centre tranquille du malheur », disait Melville (*MD*, 508) – d'un autre lac rappelant ainsi les multiples anneaux concentriques des élaborations cosmogoniques gnostiques les plus complexes dont

vague synonyme de « mystique » ; la locution même de « gnosticisme messianique » peut passer pour un oxymoron ontologique dans la mesure où la figure « christique » ou « messianique » est le plus souvent suspecte pour les gnostiques des premiers temps : « d'où cette autre différence avec la gnose et la doctrine chrétienne du salut : aucun Sauveur ou Intercesseur n'est nécessaire entre nous et le divin [...] au reste, le Jésus historique n'était pour la Gnose qu'un fantôme, l'essentiel était le Sauveur préexistant » (Puech, 1978, vol. 1 : 70 ; 175).

9. Le terme grec *plérōma* appartient d'abord à la conception sotériologique du messianisme issue de la pensée de saint Paul (cf. Agamben, 2004 : 132), avant d'être repris par les conceptions gnostiques qui opposent radicalement à ce terme, désignant la plénitude de l'état originel premier, le monde actuel qui n'est qu'une corruption du Demiurge.

le « centre » spirituel n'est ni intérieur, ni extérieur, mais repose en état de non-dualité, là où se trouvent la « beauté et la grandeur d'être » selon Beaulieu.

Ceci dit, Beaulieu déjoue toutes représentations conventionnelles du sacré. Il manipule habilement les masques et les simulacres du religieux, et semble même devenir de plus en plus cynique au fil des « Voyageries ». « Tout lieu de méditation est une rôtisserie », affirme Jos Beauchemin lors de son intervention brutale à la fin de *Sagamo Job J*¹⁰, avant d'évoquer les « hommes de grande sainteté » qui lui ont permis de « franchir le seuil du profane » en une longue suite de noms qui verse davantage dans le baroque que la sainteté : Parasecle, Étienne Binet, Scot Érigène, saint Brendan, les Pères du Désert, Jean d'Ocam, Blaise Valentin, jusqu'au Révérend Jean de Brébeuf... et de conclure à la « stagnation spirituelle », à la « croix du dérisoire » que seul le « pouvoir druidique » serait en mesure de revitaliser (*SJJ*, 187-188). L'approche du sacré de Beaulieu est certainement déroutante, non orthodoxe, hérésiarque pourrait-on dire. À ce titre, les différentes écoles gnostiques des premiers siècles du christianisme partagent avec Beaulieu une place en marge des canons de la religion officielle, les maîtres gnostiques étant constamment poursuivis pour hérésie, car jugés dangereux pour la morale et l'ordre public...

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

GNOSE SALVIFIQUE, LOI DE PERDITION

Il serait certes abusif de vouloir lire intégralement les préceptes de la gnose dans les écrits de Victor-Lévy Beaulieu. Cependant, plusieurs phrases importantes des «Voyageries» semblent converger vers une vision gnostique du monde et, inversement, certains des plus importants mythes gnostiques peuvent jeter un nouvel éclairage sur l'entreprise littéraire de Beaulieu¹¹. Toutefois, le terme «gnose» lui-même dans son acceptation historique pose problème, et de même la distinction entre «gnose», «gnostique» et «gnosticisme». Si certains accordent une valeur universelle au premier terme, on reconnaît surtout dans le second un ensemble hétéroclite d'enseignements parfois contradictoires dont les exégètes s'évertuent à retrouver les origines ou les «traits invariants» (Palumbo, 2012b : 13-16). Le dernier terme est le plus souvent perçu de façon péjorative. Il est vrai que la gnose apparaît dans les trois premiers siècles du christianisme dans un contexte de crise et de foisonnement dogmatique, dans un syncrétisme dif-

11. À l'instar d'une étude récente des plus innovatrices sur l'œuvre d'Hubert Aquin par Filippo Palumbo, *Saga gnostica*, qui reconsidère la notion de sacré chez Aquin par une lecture gnostique : «le sacré qui la travaille [l'œuvre d'Aquin], incognito, prend racine non dans la dogmatique chrétienne, mais dans la gnose, c'est-à-dire dans la connaissance ("par contact") de la vie anonyme qui coule, imperturbable, derrière les barreaux du Moi. "Partisan de Cybèle, je mesure l'abîme qui sépare mon culte de la tradition catholique-romaine!", écrit Aquin» (2012a : 15). Pour Palumbo, la gnose est avant tout un exercice de désubjectivation, une «anamnèse hallucinatoire» (2012a : 94) qui favorise la «propagation graphique du vide» (2012a : 245). La poétique aquinienne et l'attitude gnostique seraient ainsi fondées sur un même principe : «considérer la chute comme un élan vital, comme une poussée rédemptrice» (2012a : 145).

fus avec les cultes helléniques, babyloniens, égyptiens et iraniens qui favorise la multiplication de maîtres (Valentin, Basilide, Satornil, Carpocrate, Marcion, etc.) et de sectes diverses (Marcionites, Carpocratiens, Séthiens, Dosithéens, Nicolaïtes, Caïnites, Naassènes, Pérates, Ophites, etc.); mais il existe également une gnose juive préchrétienne, tout comme une gnose païenne hellénistique, alors que les différents mouvements gnostiques présentent des affinités avec le néoplatonisme, l'hermétisme et la Kabbale...

Il y a certainement un risque à utiliser le terme « gnose », suspect chaque fois d'« amalgame et d'identification implosive » (Depraz, 1996 : 626). Comme doctrine, il s'agit essentiellement d'une connaissance ou d'une métaphysique expérimentale, non duelle, qui s'approche davantage du vertige que de l'intellection. Il semble y avoir, à la base de toute recherche gnostique vers une « connaissance supérieure », un désir inépuisable de symboles plus ou moins intelligibles. La gnose se confond ainsi avec les archétypes religieux, les divinités : les forces poétiques ou les corps pneumatiques. C'est pourquoi la symbolique gnostique, parfois utilisée par les auteurs modernes (ou que les commentateurs se plaisent à retrouver chez les modernes : Baudelaire, Blake, Faulkner, Husserl, Jung, Kafka, Melville, etc.)¹², s'avère un réservoir intarissable de

12. Indice : le dernier des « Extraits » (les fragments encyclopédiques sur la baleine qui ouvrent *Moby Dick*) porte comme attribution la simple mention anonyme « Whale song », ce qui signifierait, lu à l'envers, « Gnose law » (Sachs, 1975 : 49). Dans ce dernier ouvrage fascinant, Sachs dévoile l'encryptage kabbalistique omniprésent dans le roman de Melville, véritable labyrinthe symbolique codé et dissimulé constituant une contre-Bible, « double invisible » de l'œuvre que les traductions françaises ne peuvent rendre à sa juste valeur.

simulacres et de fantasmes du sacré, une « dérive schizoïde au milieu d'un océan de fragments effilochés » (Palumbo, 2012b : 22). Contre l'envahissement incessant des obsessions monstrueuses (les Puissances néfastes que les gnostiques dénomment Archontes, et les chrétiens, vices), il ne faut pas chercher à lutter, selon la gnose, mais plutôt y adhérer pleinement. Pour (re)trouver le salut et le Repos, il faut consentir à la Chute, à l'échec et à la perte : voilà une leçon de connaissance gnostique qu'illustre le sauvetage d'Ishmaël.

Or, on le sait, les différents volumes des « Voyageries » sont rédigés sous le sceau de Ventre-de-Soufre, double beaulieusien de la baleine Moby Dick, figure de l'irreprésentable par excellence. Faut-il s'étonner alors si ces volumes dénotent une affinité troublante avec la recherche d'une « connaissance » gnostique ? On peut ici penser à ce passage crucial du *Discours de Samm*, où Abel constate l'abandon et le départ de Judith et de leurs deux filles :

Et s'imaginer qu'après son écriture, l'on pourra, délesté enfin de tout, s'asseoir sur le pas de sa porte et fumer sereinement sa pipe, n'est-ce pas la pire des aberrations, celle qui voudrait qu'il y ait satisfaction de soi dans le fait d'écrire, et bien davantage, la traversée lumineuse des apparences, aussi bien dire la réconciliation ? (1983 : 143)

Cette « traversée lumineuse des apparences » et la « réconciliation », bien qu'elles soient ici posées ironiquement, s'accordent étonnamment avec les principes gnostiques. Elles correspondent précisément aux aspirations spirituelles les plus hautes, soit le déchirement de l'illusion et la réintégration dans le Plérôme (réminiscence et ascension). Effec-

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

tivement, dans la terminologie gnostique, la « traversée lumineuse des apparences » (réminiscence) est le voile de l'illusion qui se dissipe grâce à la Connaissance ; alors que la « réconciliation » (ascension) est la réintégration au sein du Plérôme, c'est la montée finale du souffle : « la fin des temps qui sera réintégration définitive de tout dans le Plérôme, reconstitution du Plérôme original et anéantissement du reste » (Puech, 1978, vol. 1 : 168). Jacques Pelletier a d'ailleurs très bien noté cette double nécessité dans le passage précédent du *Discours de Samm*. Il relie précisément ce passage à la « tentation religieuse » de l'écriture de Beaulieu, sans toutefois se référer spécifiquement à la gnose :

ce passage [...] condense admirablement les deux désirs, sans doute les plus profonds, des héros beaulieu-siens ; « traverser les apparences », c'est retrouver l'essentiel, le fondamental, derrière l'accessoire, derrière les masques que revêt trop souvent le réel ; parvenir à la « réconciliation », c'est obtenir réparation du mal originaire, de la coupure d'avec les autres et à l'intérieur de soi (Pelletier, 2012 : 94).

En lecteur averti, Pelletier découvre donc chez Beaulieu une pratique d'écriture envisagée comme une « quête forcenée de réparation, de récupération d'une intégrité » (2012 : 95). Cependant, cette quête s'avère inachevable et dérisoire. Si elle atteint parfois le grandiose, elle se sait vouée à l'échec et la perte, « comme une illusion, toujours à reprendre, à recréer car essentiellement décevante » (2012 : 93). Tout comme la philosophie gnostique, qui fonctionne par « identification sacrificielle » ou initiation suicidaire (Palumbo, 2012a : 20), l'écriture chez Beaulieu

est une expérience de dessaisissement : le salut se trouve dans la perte, et l'accomplissement, dans l'échec. C'est d'ailleurs la leçon finale de Melville dans ses derniers contes, tels *Bartleby le scribe* ou *Le bonheur dans l'échec*. Selon Beaulieu, c'est la « fascinant fermeture » (MM, 409), le grand échec de Melville qui est sa plus grande réussite. La souveraineté de son refus... voilà un autre dénouement gnostique, qui expliquerait le « grand refus » de l'écrivain américain : « l'échec est la véritable pierre de touche de la grandeur » (MM, 317).

Dans « Les Voyageries », c'est précisément cette dynamique de la perte et du salut qui entremêle de multiples chaînes de réincarnations – Melville/Beaulieu ; Moby Dick/Ventre-de-Soufre ; Ishmaël/Job J Jobin ; Arrowhead/Mattavinié ; Augusta/Samm ; Blanche/France/Ruth/la Grande actrice rousse – comme autant de permutations métamorphiques qui s'élaborent à partir du « blanc laiteux qui est toute œuvre » (NP, 23). De cette blancheur découle (c'est notre hypothèse) la fascination discrète de l'auteur des Trois-Pistoles envers les enseignements de la gnose. Il s'agit alors, pour la suite de cet exposé, de relire quelques lignes des « Voyageries » à l'aune des mythes gnostiques. Je n'en retiendrai que deux : la Connaissance et la Chute¹³.

13. La lettre majuscule désigne moins un principe supérieur, un « dieu » abstrait, qu'elle dénomme des personnages « réels » qui sont les Puissances innombrables, « des Entités mi-abstraites, mi-concrètes, mi-personnelles, mi-impersonnelles, des "Éons" – des fragments de durée ou des périodes de temps spatialisés et hypostasiés » (Puech, 1978, vol. 1 : 268).

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

SE (RE)CONNAÎTRE BALEINE, ET PLEINEMENT

La connaissance du vide par le vide, tel serait l'enjeu majeur de la gnose salvifique. Cette connaissance n'est jamais que spéculative, elle est surtout pragmatique. En aucun cas, elle ne peut se résumer en un « savoir » littéraire. *Gnôsis* désigne effectivement une connaissance opérative, « par contact », par connexion directe avec la source de l'Intuition (le Plérôme) qui transforme l'être en souffle. La quête de la gnose s'avère ainsi, avant toute explication intelligible, l'épreuve concrète que traverse le corps pneumatique, étincelle divine chutée ici-bas en ce monde gouverné par les Jalousies et les hommes matériels, les hommes hyliques qui vivent dans l'ignorance et se réjouissent de la stagnation cannibale : « ce sont des mangeurs d'hommes, ceux qui nous saisiront et qui nous engloutiront avec joie » (*Authentikos Logos*, Ménard, 1977 : 23). Dans ce combat contre les sphères de la Domination, la seule possibilité de survie est l'éveil à la connaissance supérieure que délivre la gnose, soit l'abolition de la dualité (de la séparation d'avec le Plérôme). En bref, le paradigme de toute gnose est une connaissance déroutée qui révèle de façon paradoxale la véritable essence universelle : rien, un souffle vide – le *pneuma* délivré du cortège des passions et des morts particulières.

La fin de la dualité, selon Beaulieu, c'est tout l'enjeu de l'« ambigüité » de la baleine, blanche seulement en apparence, n'étant en fait d'aucune et de toutes les couleurs : « Blanche n'est pas si blanche » (*NP*, 131). Beaulieu analyse ce mécanisme complexe dans les pages cruciales de *Monsieur Melville* où Abel expose l'herméneutique de la blancheur à l'œuvre dans *Moby Dick* :

la grande Baleine n'est blanche qu'en apparence et Achab n'est noir que de tout le blanc accumulé en lui. Ils sont le combat de ce qui est identique, l'un cherchant l'autre parce que se cherchant, et l'autre étant cherchée parce que le cherchant – c'est la fin du manichéisme, l'un se retrouvant non dans le tout mais dans l'un même, étant à la fois sa vérité et sa contre-vérité et tout ce qu'il y a encore entre leur espace, c'est-à-dire l'aveuglement venu du fait que cela se vit, *mystère et absence du mystère* (MM, 356)¹⁴.

Or, selon les enseignements contenus dans les textes gnostiques, pour parvenir à saisir pleinement une telle dialectique négative, il faut d'abord «approfondir l'aliénation de l'homme» (Jonas, 1978 : 429). Il faut se reconnaître vide et déchu, creuser l'écoeurement et le nihilisme. Certains aphorismes gnostiques éprouvent ainsi la déchéance et la corruption – tels ceux de Basilide : «l'angoisse et la misère accompagnent l'existence comme la rouille couvre le fer» (cité dans Puech, 1978, vol. 1 : 200) – au même point que certains des énoncés les plus pessimistes de Beaulieu : «Ne pouvant être rien, c'est-à-dire ne pouvant être que de la résistance inefficace, il ne me reste que l'atrocité» (MM, 461).

La Connaissance «par contact», propre à l'épistémologie gnostique¹⁵, fonctionne par adhésion aux archétypes :

14. Je souligne cette formule qui réapparaît constamment, comme une mécanique du vide, à travers «Les Voyageries» : «une fois le livre terminé, ça ne se sera pas écrit, le secret s'éluant de lui-même du secret» (NP, 51) ; «Rien que ce langage qui s'entraîne dans son propre langage, à lui-même son affirmation et sa négation [...] même le vide [et] la privation sont plénitudes» (NP, 187) ; etc.

15. Plotin comparait la gnose à l'*épaphé*, c'est-à-dire au «contact», signifiant avant tout une adhésion, une identification intime avec les archétypes numineux – «l'adhésion à l'archétype permet alors de se

c'est en s'associant intimement avec les êtres pléromatiques que nous parvenons à l'éveil, c'est-à-dire à l'annihilation de la forme individuée. Cette dynamique transformante fonctionne donc par permutations métamorphiques comme ceux notés plus haut (Melville/Beaulieu ; Moby Dick/Ventre-de-Soufre ; etc.) : l'être s'identifiant au souffle, devient le souffle lui-même. Ce qui est clairement établi par Beaulieu dans *Monsieur Melville* : s'identifiant à Melville, il devient Melville lui-même – « ce n'est pas Melville qui se vide de sa substance mais moi qui commence à lui ressembler » (*MM*, 346).

Cette dynamique transfiguratrice constitue l'apprentissage même de la gnose... et c'est l'un des dispositifs littéraires les plus souvent relevés chez Beaulieu. La critique beaulieusienne entrevoit effectivement ce processus transcendantal, mais l'exprime le plus souvent dans un vocabulaire profane : « anthropophagie littéraire » ou « parasitage » (Morency, 1993b ; Nareau, 2002), « ventriloquie » (Biron, 2009 : 30) ; intertextualité généralisée et « désir d'identification » (Pelletier, 2012 : 142). Il est bien connu que l'« ogre » des Trois-Pistoles dévore des bibliothèques entières et les régurgite sous forme de roman-fleuves et de cycles inachevables qui traduisent en réalité une seule et même quête effrénée : « et je fouille dans ces vies, et je fouille dans ces œuvres, et je fouille partout et je n'arrive pas à faire une connaissance de mon savoir. C'est pourtant tout ce qui donne son sens à l'écriture » (*MM*, 18). De même, Jean-François Chassay, dans un article fort bien

libérer paradoxalement de toute forme, de se retrouver nu, au milieu de la roue pléromatique, libre de s'accorder à tous les rythmes, à tous les affects, à tous les êtres sans jamais être prisonnier ou esclave d'une identité quelconque » (Palumbo, 2012a : 301).

titré, «L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville)», relève avec justesse cette «quête de la connaissance, quête quasi alchimique» qui se déploie sans cesse entre «connaissance et reconnaissance» (1993 : 82). Selon Chassay, face au foisonnement symbolique de l'œuvre, le «sens» serait à trouver dans une «permanente entropie qui permet au narrateur d'écrire qu'il se voit comme le "maître de l'énergie"» (Chassay, 1993 : 74).

C'est que chez Beaulieu, la «permanence de l'épiphanie» ou la «curieuse force centrifuge» qui jaillit avec force «dans le cercle de soi-même» sans qu'on puisse la retenir (*MM*, 29) représente ce déferlement d'énergie qu'est la connaissance gnostique. C'est bien d'une telle démarche dissolvante dont il est question dans *l'Évangile de Thomas*, texte apocryphe de la fameuse bibliothèque copte gnostique de Nag Hammadi extirpée du sable et de la terre ocre en 1945 : «Jésus disait : Que celui qui cherche, soit toujours en quête jusqu'à ce qu'il trouve et quand il aura trouvé, il sera dans le trouble, ayant été troublé, il s'émerveillera, il régnera sur le Tout» (logion 2 ; trad. Leloup, 1986 : 50).

Il y a une phrase terrible de *l'Évangile de Thomas* qui résume à elle seule le projet libérateur paradoxal de la gnose : «Celui qui connaît le monde découvre un cadavre, et celui qui découvre un cadavre, le monde ne peut le contenir» (logion 56, trad. Leloup, 1986 : 159). Voilà encore une leçon qui se dégage de même des «Voyageries» : la terre est un cadavre irrévocable qui engloutit tout en une immense «spirale fiévreuse» (*NP*, 11). Annoncée dès *Blanche forcée*, cette vérité crue du dépeçage mondial ne peut que s'éprouver depuis le ventre de la baleine, Ventre-de-Soufre, figure de l'Incompréhensible et de l'Immonde :

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

« Je crains l'homme d'une seule baleine » disait le vétuste Ferland. La première fois, j'ai ri en lisant cette curieuse de phrase. Je pouvais pas comprendre ce que ça signifiait et quelle vérité se cachait dans le ventre de cet énoncé. Mon énorme tableau a fini par me l'apprendre : *celui qui connaîtrait parfaitement le monde de Ventre-de-Soufre, son organisation, son fonctionnement et sa mort, celui-là saurait tout, aurait envalé tout l'Univers par sa grande bouche et serait pris avec ça dans la gorge* (BF, 126 ; je souligne¹⁶).

La fascination de Beaulieu pour la baleine de Melville, en tant qu'elle représente la monstrueuse épreuve du signe, à la fois « d'une absence constitutive et d'une surcharge inextricable » (Vidal, 2003 : 79), réside précisément en un paradoxe gnostique : « il est impossible que quelqu'un voie la réalité immuable et qu'il ne devienne comme elle » (*Évangile de Philippe*, cité dans Leloup, 1986 : 62).

Au cœur du projet littéraire de *Monsieur Melville*, il y a donc cette « duplicité du blanc » (MM, 344) qui enchevêtre la connaissance gnostique au « démonisme du monde » (MD, 268). De là découle le « secret », qui est la « pâle horreur » du Léviathan :

16. Beaulieu connaissait-il la phrase de l'*Évangile de Thomas*, dont la construction syntaxique est curieusement similaire à la sienne? Nous ne pouvons l'établir bien sûr et ce n'est pas l'essentiel. Quelques pages plus loin, Beaulieu semble reprendre le thème de la connaissance gnostique, sous couvert de « confucianisme » : « J'expliquais à Blanche l'art du confucianisme, celui de la diversion et de la dispersion, pas plus québécois qu'il faut, aimant mieux le cachalot de mer, haut en ventre, plein de secrets à percer, ajoutant : "Quand je saurai qui est vraiment Ventre-de-Soufre et ce qu'il y a vraiment dans la cale de *La Doris*, ma connaissance du monde sera complète et je serai content de m'en aller" » (BF, 131).

Moby Dick est une plénitude de sens et son absence même, à la fois dieu et diable, pureté et déraison, tous les désirs : la grande baleine est ce qui est, secret et connaissance du secret, connaissance du secret et ce que, indéfiniment, secrète le secret, c'est-à-dire le secret même. Elle est tout à la fois la démocratie et son envers, l'évolution même du monde blanc, sa monstrueuse machinerie – et bien autre chose encore : ce qui ne peut se dire, ce qui ne peut être nommé et ce qui ne peut que rendre la chasse encore plus féroce (*MM*, 344).

La jouissance plérômatisante offerte par la gnose coïncide avec un état de vide fécond : « or, penché sur son grimoire, œuvrant comme un forcené afin de faire venir la connaissance, que découvre Pierre ? Cette simple petite chose que “l'âme de l'homme est un vide immense et terrifiant” » (*MM*, 388). C'est également ce que révèle l'analyse de *Bartleby* [sic] par Beaulieu. La célèbre réplique « I would prefer not to », liée au « grand détachement bouddhique », refléterait « le double blanc de lui-même [de Melville] [...] c'est-à-dire le refus de lui-même [...] négation et omniprésence du langage [...] la peau et le cœur même de Bartleby, c'est-à-dire encore et toujours que ce rien, que ce qui se refuse au dévoilement » (*MM*, 403-404).

Or, de l'impossibilité de parvenir à la connaissance par le roman, ou de l'échec de faire advenir la « poésie souveraine », Beaulieu en retire chez Melville une leçon de « fascinante fermeture », d'un « prodigieux refus » – une vie entière à gruger « rien de plus que cette fureur de connaissance » (*MM*, 409). Car si la connaissance de la gnose est une « participation » à l'être acosmique, il s'agit également d'une exclusion radicale du monde séculier, une sortie de soi et l'abandon de la poussière du siècle. Ce en quoi

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

consiste précisément le grand « refus » de Melville. C'est pourquoi « l'échec définitif et l'absolue liquidation » (MM, 386) de l'écrivain américain agissent comme des forces magnétiques et séduisent Beaulieu, jusqu'à lui faire dire « ce n'est pas le commerce de la guerre qui me fascine mais le refus d'Achille » (MM, 350). C'est par ce « rien » ou ce « refus » qu'Abel peut se perdre en Melville, ce qui le fait pleurer devant la grâce de « l'écriture des autres » et qui lui fait écrire, exalté et aveuglé par les larmes : « *Pablo Neruda ne sait pas qui je suis parce que moi-même je l'ignore, parce que moi-même je suis le Melville de Melville, un golem, c'est-à-dire l'énergie de l'autre, sa contrefaçon mais en même temps sa terreur* » (MM, 411 ; Beaulieu souligne en italique ce passage, cas unique dans « Les Voyageries », c'est l'ultime aboutissement du vide.).

Cette connaissance initiatique qui perce les yeux et trouble irrémédiablement la langue – « dès qu'on comprend tout cela, on voit alors la peau lépreuse de l'univers » (MD, 276) – amorcée dès *Blanche forcée* (1976), donc, et portée au sublime dans *Monsieur Melville* (1978), n'est nullement statique. Au contraire, il s'agit d'une quête qui creuse toujours plus loin l'inconnaissance. Notamment à travers la démarche d'écriture dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* (1976) – « le Melville – ce squelette pour la mise en page, tout dans les blancs de pied et de tête, sans aucune justification, pour ainsi dire à marge perdue » (NP, 76) – et le désir amoureux ou la passion dévorante dans *Saga-mo Job J* (1977) :

Tout ce qui reste du savoir une fois que sorti de soi il ne ressemble plus à rien, l'unité désintégrée, fragments

de connaissance, des liens rompus, cette dislocation haletante. Blanche dit Des baleines? Mais mon pauvre Job J, il n'y en a jamais eues en Mattavinie! Blanche rit, sa grande bouche ouverte comme pour t'envaler (*SJ*, 59).

C'est dans *Sagamo Job J* que Beaulieu semble parvenir aux réflexions les plus poussées sur la cétologie : « en exploitant, jusqu'à la limite du supportable, la parabole de la baleine blanche » (Morency, 1993a : 48). On retrouve en effet dans ce volume une pensée qui voit l'intégration totale du monde par et dans la baleine : « nous habitons tous le grand cachalot, puisque la terre sur laquelle nous marchons est son ventre, avec ce nombril ouvert pour que la lumière des étoiles y descende, jetant son prisme pyramidal de clarté sur les choses » (*SJ*, 67). On retrouve également l'abolition des oppositions et le dépouillement de toutes les possessions par l'identification totale à la baleine (ce qui correspond encore à la mystique transformante de la gnose) :

Tu as dit Parvenir à cet état qui ferait que plus rien ne saurait être possédé, défabriquer sa mémoire, virer à l'envers toutes les données. Autrement dit, ne plus être celui qui poursuit les baleines mais *se concevoir soi-même comme baleine blanche creusant le lit du golfe*, peut-être seulement pour renouveler la vie d'eau du fleuve, la recréer, peut-être seulement pour comprendre qu'il n'y a ni bien ni mal et pas davantage de culpabilité ni de remords, pas plus de honte que de dignité, qu'une prodigieuse vitalité, que ce qui se meut dans de la contradiction (*SJ*, 78-79 ; je souligne cette phrase clé d'une conception de la connaissance « par contact »).

Après ce constat terrible, il n'y a plus de retour possible. Il n'y a qu'un « déluge blanc et définitif » (*SJJ*, 82), une plongée dans la nullité marine, un temps « souverainement vide » (*SJJ*, 85), fuite installée au cœur même de la fuite : « du texte vide pour masquer une vie vide » (*MM*, 115).

Avec *Una* (1980), cinquième volume du cycle, l'univers des baleiniers plonge dans le monde parodique de l'enfance. Una, le personnage éponyme du « romaman », naît ainsi avec « dans la main gauche un vieux harpon tout rouillée et, dans la main droite, une petite baleine en caoutchouc ». Symboliquement, la petite fille habite une chambre « dans le ventre d'une baleine, tout rose, avec des tas de pendrioches bizarres qui brillent dessus les murs » (1980 : 14). À sept ans, à l'« âge de raison », Una connaît l'Éveil – une véritable (re)naissance par l'identification suicidaire avec la Baleine : « hier je suis née lorsque je me suis jetée dans le ventre de la baleine » (1980 : 16). Enfin, avec *Discours de Samm* (1983), dernier volume des « Voyageries », la présence de la baleine s'estompe largement, notamment avec la substitution de Melville par Virginia Woolf comme figure tutélaire.

Finalement, au terme des « Voyageries », et au-delà, après la révélation tant attendue de *La grande tribu*, l'archétype de la baleine ne s'avère guère plus qu'un simulacre grotesque. Moby Dick, la grand divinité blanche, tournée en dérision, devient la grosse Baleine-Mère au « grand gousier velu » qui fornique sans arrêt jusqu'à ce qu'elle termine « débit[ée] en tranches comme du jambon à sandwich » (Beaulieu, [2008] 2011 : 94). Ainsi, la Connaissance de la gnose est une carcasse, Baleine dérisoire aux mains de « pauvres rastaquouères en haillons ».

CHUTE

Au cœur des écrits gnostiques, il y a le récit complexe de la Chute. C'est le récit d'une âme atemporelle, d'une étincelle qui se détache du Plérôme des Éons et qui désire, par envie ou par ignorance, créer un monde qui lui soit propre. Or, inévitablement, ce monde ne s'avère rien de plus qu'une contrefaçon de l'Éternel et sombre aussitôt dans le domaine de la séparation, de la déficience et de la souffrance, c'est-à-dire dans ce monde-ci, gouverné par les passions néfastes et égotiques (le « moi », ne manquent pas de préciser les textes gnostiques, est une maison de prostitution pour les Archontes). Ce récit est celui de la *Sophia* dans l'*Apocryphon de Jean*, ou de la « Pensée » du Père dans d'autres textes gnostiques, ou plus fréquemment de l'*Adam*, de l'homme « originaire » (cf. Ménard, 1977 : 5), bref il s'agit à chaque fois de l'étincelle déchue (*pneuma*, le « souffle ») qui se disloque et se disperse en chaque homme et femme. C'est pourquoi ceux-ci éprouvent la déchéance à leur tour et ne peuvent s'en libérer qu'à la condition de (re)connaître cette chute et de l'épouser de leur mieux (par une ascèse ou la débauche, peu importe, car le véritable gnostique possède l'*adiaphoria*, l'indifférence ontologique).

Pour les gnostiques, le temps ouvert par la chute est une souillure, une décomposition, une condamnation à vivre dans le dégoût et l'incomplétude. Tout semble indiquer que Beaulieu partage un tel point de vue, du moins lors des plus sombres moments de désespoir vécus par ses personnages. Effectivement, au creux « du souterrain », la vie est un cancer proliférant, « un grand fleuve pollué marchant vers sa mort de fleuve » affirme Abel en final de

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

Monsieur Melville (MM, 460). C'est que la chute est une catastrophe pré-cosmique, et la corruption temporelle, sa conséquence :

il [le temps] est né d'un manque, d'une faute ou d'un défaut, de l'effondrement et de la dispersion dans le vide, dans le *kénomâ*, d'une réalité qui existait auparavant, une et intégrale, au sein du *Plêrôma*. Lié au monde de la « déficience » et de l'absence, il dépend, dans son déroulement, de l'« Ouvrier » médiocre ou mauvais de ce monde (Puech, 1978, vol. 1 : 248).

C'est pourquoi le salut ou le « secret » de la Connaissance est lui-même atemporel, en chute hors du temps – c'est pour cette raison aussi qu'Achab s'adresse à l'Intempestif en ces termes, dans la « prière » gnostique citée en introduction : « Ô clair esprit, toute ton éternité n'est que le temps » (MD, 650). La sagesse gnostique ne consiste pas à s'accomplir dans le temps, mais à se retrouver libre au-delà ou en-deçà, dans l'inorientation du temps¹⁷. Il est des plus significatifs alors de retrouver une désorientation

17. Puech a très bien démontré comment la vision gnostique du temps s'oppose au temps linéaire chrétien aussi bien qu'au temps cyclique païen : « le mythe [de la gnose] n'est en soi ni éternité ou intelligibilité à la façon hellénique, ni histoire ou durée de type chrétien. Le mythe est de l'intemporel articulé » (1978, vol. 1 : 269). Puech rappelle aussi la condamnation par Paul, dans la II^e *Épître à Timothée*, des hérétiques gnostiques qui professaient l'abolition du temps messianique par la formule lapidaire : « la résurrection est *déjà* arrivée » (cité dans Puech, 1978, vol. 1 : 266 ; Puech souligne). La Chute, le temps de la gnose, advient lorsque précisément il ne reste plus de temps : c'est que l'Apocalypse correspond à la Création et la parousie est une futilité : « la résurrection s'identifiant ici avec l'éveil de l'esprit à la vérité et avec la régénération intérieure par la connaissance, le spirituel, une fois illuminé, se tient pour dès maintenant et désormais ressuscité » (266-267).

du temps semblable chez Beaulieu : « parce que rien ne dure jamais, parce qu'il n'y a pas de sens – qu'une pluralité de signes » (*NP*, 28). Il faut bien admettre, dans ce cas avec lui :

qu'il n'y a ni passé, ni présent, qu'il n'y a pas de dates, que le temps – et le langage qui est l'expression du temps – est une série de coïncidences, série générale pour toute l'humanité, les mots pénétrant les mots, les êtres les êtres, les incidents les incidents comme les ambiguïtés d'un calembour ou d'un rêve – bref, l'œuvre dans les sens que l'entendaient ça qui s'était appelé Joyce et ça qui s'était appelé le Cervantes [*sic*], c'est-à-dire toute la vie comme projet, toutes les vies comme projet de langage pour atteindre à l'énigme/enjeu suprême : la reconnaissance et ce qui, sans arrêt, pour ainsi dire vertigineusement, se crée en elle. Rien de moins (*NP*, 147-148).

Sous couvert d'un projet littéraire à vocation « totalisante », la visée profonde de *Monsieur Melville* n'est peut-être que l'envers de cette totalité, l'absence de tout savoir et la vacuité définitive – « je sombre et je n'arrive plus à nager. Je sombre et ce ne sera toujours que cela, une chute sans fin dans les eaux du non-être » (*MM*, 460). Il n'empêche que le temps mythique de la gnose (de la Chute) est bien celui que tente de retrouver Beaulieu en faisant advenir cette « prodigieuse énergie intemporelle » qui « ferait éclater la phrase et l'ouvrirait comme un ventre femelle, de quoi féconder le livre » (*MM*, 87) ; cette même « permanence de l'épiphanie où tout, en même temps, jaillit avec force et sans que ça arrive à se retenir. Il suffit de mourir pour que ça arrive » (*MM*, 29). Or, si la chute représente la perte, elle s'avère également une

impulsion. Pour l'écrivain, elle procure effectivement le dynamisme nécessaire, la force de l'élan qui permet le saut dans le vide... et la reprise de l'écriture. C'est tout ce mouvement qui se loge au cœur de la recherche totalisante des « Voyageries », cette énergie effroyable de la perte, le « ça s'écrit » : « après, ça se trouverait. Ça qui était en train de s'écrire et qui s'en allait vers on ne savait où, nourri par sa propre parole » (*NP*, 27). Lorsqu'il achève la lecture de *Moby Dick*, Abel atteint un état extatique, il est transporté hors de lui, hors de toute temporalité humaine : « je ne suis qu'un toit qui tient tout seul dans les airs. Je ne suis qu'un paratonnerre » (*MM*, 361). Ainsi, tant chez Beaulieu que pour les exégètes des religions, le souffle que représente la gnose s'avère une « force “bouillonnante”, effervescente, prête ou prompte à jaillir et à s'épancher, dans une sorte de transport extatique, hors de celui en qui elle est incluse et de qui elle sourd » (Puech, 1978, vol. 2 : 187).

C'est pourquoi il ne peut y avoir d'immobilité chez Beaulieu¹⁸, mais seulement une « chute prodigieuse vers le phantasme » (*MM*, 474). Le mouvement d'une spirale descendante figure bien chez Beaulieu la recherche de l'Œuvre par excellence, celle qui parviendrait à « résumer tout l'Univers et l'abolir » du même geste, comme il indique

18. Et ce, malgré certaines indications contraires de l'auteur quant à la recherche d'une « immobilité » idéale, peut-être le Repos de la gnose (« à dire vrai, tout était immobile quand on savait déconstruire le mouvement apparent et aller au-delà de ce qui paraissait l'agiter » ; *MM*, 58 ; cf. *BF*, 169), mais cette immobilité s'avère un leurre qui ne parvient pas à oblitérer l'essentiel : le mouvement souverain de la vie nue, intempestive, qui passe d'une forme à l'autre sans discontinuité, forçant ainsi le narrateur Abel à se ternir dans « l'apparente tranquillité alors qu'il lui fallait faire tant d'efforts pour se garder à flot, ne pas sombrer » (*NP*, 131-132).

à propos de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert (MM, 474). Le temps de la chute est celui d'un vide resplendissant (les textes anciens mentionnent l'ouverture d'une « fleur du vide »). Contre une vision messianique du temps linéaire propre à la Rédemption, et contre la conception païenne du temps cyclique de la nature, la chute gnostique évoque surtout une constellation cosmique : élévation et consommation répétée (*apocatastasis*) des étoiles. Stéphane Inkel a brillamment relevé le « temps suspendu » à l'œuvre chez Beaulieu, selon la perspective messianique juive où « la place du Messie est un espace vide », une « figure du temps, qui lie attente et rédemption » (Inkel, 2005 : 120). Selon un point de vue gnostique, toutefois, la promesse d'un Messie n'est pas à venir, elle s'est déjà accomplie : il s'agit de l'œuvre néfaste du Démiurge... Cela dit, là où la « suspension » du temps et la « Chute » se rencontrent, c'est dans la conscience de l'abolition « non pas de l'instant, mais de tous les temps, “tout à la fois son propre passé et son propre devenir” (NP, 142) » (Inkel, 2005 : 118). De la non-dualité fondamentale de la gnose, il ne découle aucune opposition entre temps suspendu et temps de la chute... d'où l'ambiguïté des « Voyageries » et de la blancheur de la baleine. Ainsi, à Job J Jobin qui philosophe...

C'est assez étonnant comme tout se renverse certaines fois, comme si ce qu'on appelle le temps, et la perception du temps qui est rien d'autre que l'accumulation de l'expérience de vivre, voulait plus rien dire, court-circuité par l'évènement et l'émotion, ce qui fait de soi tout autre chose que le soi, *une condensation d'être résumant tous les autres, en même temps sans âge et participant de tous les âges*. Je voudrais dire ça mieux

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

mais en parler c'est déjà tricher là-dessus. De sorte que ce qui compte vraiment, c'est l'espace qu'il y a entre les paroles, c'est ce que j'arrive pas à dire à Blanche bien que le lui disant tout le temps (BF, 152 ; je souligne).

... Blanche répond :

Je me sens terriblement menacée. Qui es-tu, Job J? Par toi, je suis comme cachée à moi-même. J'ai beau tout abandonner pour toi, j'abandonne rien, avec ce sentiment que *je suis suspendue*, sans rien à comprendre, seulement que je brûle à cause de toi et que je sais plus rien entreprendre. *Je verse*, Job J! (BF, 154 ; je souligne)

Nous retrouvons ici les deux mouvements, de suspension et de chute, qui forment les prémisses de la conception intime du temps pour les gnostiques.

Bref, l'idée de la chute se trouve ainsi disséminée à travers « Les Voyageries », en lien toujours avec les thématiques privilégiées de Beaulieu – comme l'écriture : « toute écriture ne fait que creuser le lit d'écritures autres, toute écriture ne fait jamais que se recommencer, montée de sa chute, et chute de sa montée » (NP, 111-112) – le désir des corps : « tu dois penser à ce jour où tu faisais ce dessin du globicéphale conducteur, Blanche toute nue sur le pouf, son ventre plat, ses mains ouvertes sur ses têtes, et la chute de ses reins, comme une glissoire blanche » (SJJ, 32) – et le délire schizoïde des identités :

ce cancer que je voudrais te voir devenir et que je stimule en se faisant multiplier les coïncidences. Cette grande chute dans du temps orageux. Mon pauvre Job J! Tes lunettes sont pleines de buée. Et ces énormes silences! Pareils à des vides dans ma résistance! (SJJ, 100)

TOMBEAU VIDE ET CERCUEIL EN BOIS DE ROSE

« Les Voyageries » s'avèrent une version gnostique (grotesque) de la théologie négative : désir de l'Irreprésentable incarné dans une dérive nautique et démultiplié par une épiphanie de la blancheur – désir du vide. À l'instar des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, « Les Voyageries » sont une quête du trou, une exploration géographique du manque et du vide : accroché d'une seule main à la paroi rocheuse qui tombe en à-pic, Arthur Pym ne peut s'empêcher de regarder vers le bas et sa perte :

une fois encore l'idée de mon salut possible flotta, ombre légère, à travers mon esprit ; un instant après, toute mon âme était pénétrée d'un immense désir de tomber, – un désir, une tendresse pour l'abîme ! une passion absolument immaîtrisable ! (Poe, [1838] 1975 : 277 ; Poe souligne¹⁹)

La clé de *Moby Dick*, aussi bien que celle de *Monsieur Melville*, est une prodigieuse fécondité du vide :

l'enduit mystérieux qui donne toutes ces couleurs, c'est le grand principe de la lumière, et il est à jamais blanc, sans couleur. Si la lumière frappait directement la

19. Il est étonnant que Beaulieu ne mentionne nullement les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* dans *Monsieur Melville*, car le récit de Poe (le voyage à partir de Nantucket, dérive sur un baleinier et l'exploration vers le pôle blanc de l'Antarctique) est pourtant bien connu pour être un prototype littéraire de *Moby Dick*. La fameuse dernière phrase « inachevée » de ce livre, qui se conclut par des points de suspension – « et la couleur de la peau de la silhouette était de la blancheur parfaite de la neige..... » (Poe, 1975 : 291) – contient à elle seule la potentialité et la clôture des « Voyageries », comme le symbole d'une abolition perpétuelle, déferlante...

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

matière des choses, elle donnerait sa blancheur vide à tout, à la tulipe comme à la rose (*MD*, 276).

Grâce à l'efficacité du blanc entre les phrases, et du ressassement du vide dans la phrase, la chasse/reportage à la baleine se mue en une « géodésie mystique » propre au « temps prophétique du déchaînement » (Haenel et Meyronnis, 2007 : 192-193). La « magie opérative » de la gnose réside précisément dans cet éclatement du temps, « quand la phrase s'ébranle et que rien d'autre qu'elle-même ne se cache derrière, que les mots sortent comme d'une boîte à surprise, pour former des chaînes de lettres baroques dans l'abolissement de tout temps » (*NP*, 95). C'est dire encore que la « démente des paysages du golfe » (*BF*, 35) pousse à son comble le corps de Blanche, et que la perte du corps de Blanche appelle au vertige. Le salutaire ne peut être que du naufrage dans « ce désespoir blanc » (*SJJ*, 83) qu'est toute écriture, dans le désert du manuscrit – « dans l'errance pour l'heure pacifique de Blanche prostrée » (*BF*, 49). *Blanche*, périphrase de la gnose.

Typologiquement, il n'y a pas une seule phrase des « Voyageries » qui ne soit aspiration à la Chute : écriture verticale, « illisible » parce qu'« elle ne respecte même pas l'horizontalité des lignes, se faisant courbes et pyramides renversées » (*SJJ*, 59). À cet égard, l'ouverture de *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* est remarquable : il faudrait pouvoir citer la page entière avec la disposition des sauts de paragraphe qui cisèlent l'intérieur même des longues phrases interminables trouées de parenthèses et de répétitions :

Des fois, il arrive que ça s'arrête, comme ça, avant même que la phrase ne vienne, ou parce qu'elle est

venue et qu'il ne servirait à rien de la détenir davantage pour lui imposer l'immobilité. Puisque

rien n'est sûr, pas même le mouvement, ce mouvement de moi s'inscrivant sur du papier, dans quelle tentative mon dieu, et pour juguler quoi [...] je ne sais pas sauf que je suis pris par ça, ce ça par quoi je suis constitué et qui se fuit dans ses propres devenir contradictoires et inquiets, à croire qu'il n'y a de vie que spirale fiévreuse... (*NP*, 11).

Chez Beaulieu, la « mystique transformante » de la gnose influence ainsi jusqu'à la structure syntaxique des phrases et la disposition des paragraphes – s'identifiant à la spirale, la phrase devient spirale... Telle est l'apprentissage de la loi gnostique « par contact », et c'est finalement la spirale typographique qui sauve la phrase du cimetière des lettres...

Inversement, Achab périt faute de n'avoir su s'identifier à la baleine. Il la pourchasse au contraire aveuglément jusqu'au bout de sa fureur et disparaît avec elle dans les profondeurs du maelström. C'est le cercle vicieux de la pensée « duelle » : ce sera elle ou moi... (Vidal, 2003 : 93). Cependant, l'abandon d'Ishmaël au mouvement du tourbillon le préserve de l'engloutissement. Son « vide » intérieur l'ajuste au vide extérieur du gouffre marin : « Ishmaël ne se débat pas ; au contraire, il se laisse engouffrer, et épouse le mouvement, au point de devenir le tourbillon » (Haenel et Meyronnis, 2007 : 187). Alors que tout sombre et périt dans les eaux profondes, du tourbillon lui-même émerge le miracle final : le cercueil vide, mais couvert d'hiéroglyphes, de son ami Queequeg (*MD*, 621). Le cercueil-Livre se révèle bouée de sauvetage... La gnose enseigne précisément cette conversion du regard, le renversement du « naufrage en résurrection » (Haenel et

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

Meyronnis, 2007 : 187). D'où la seule morale qui semble émerger des « Voyageries » : écrire à tombeau ouvert. Puisque la connaissance que délivre la gnose est un ravissement, point de fuite du vide, elle ne résout rien, elle ne fait qu'ouvrir à plus de vide encore : « le livre s'ouvre, un grand trou dans lequel je vois de misérables poupées de plastique, des capsules de Seven-Up, des bout d'anchets séchés et moi-même au milieu de tout ça, tenant le livre et étant au milieu du trou pour le creuser » (*NP*, 64).

Au terme des six volumes du cycle, « Les Voyageries » se révèlent moins un savoir accumulé sur Melville qu'une immense parabole dissolvante : « Un cercueil en bois de rose, cela se peut-il ? Un cercueil en bois de rose dont le couvercle à ressorts, meurtri d'hiéroglyphes sauvages, ne s'ouvre que sur lui-même, que sur de la senteur de bois de rose, cela se peut-il ? » (*SJJ*, 125).

BAS MATÉRIALISME

Sur la connaissance gnostique, de l'immonde et inhumaine vérité – « la futilité de tous les savoirs et l'impossibilité de toute connaissance » (*MM*, 268) – nous ne pouvons rien saisir, sinon adhérer à la débâcle radieuse que provoque l'irruption du sang au bout des lèvres. Que dans les corps insatiables se creusent des trous et des mémoires mutilées et que circule le Souffle entre ces vacuoles vides que nous nommons « tête », « cœur » et « âme », c'est là parmi les thèses fondamentales qui ressortent du « souterrain » de Beaulieu²⁰. Tel est, du moins, le vertige qu'Abel éprouve

20. Voir, selon une perspective psychanalytique, l'article de Geneviève Baril sur *Un rêve québécois* de Beaulieu, « L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture », où on retrouve la même leçon : « il faut

après sa traversée-lecture de *Moby Dick* alors que l'ouvrage de Melville lui tombe des mains et que lui-même chute avec le livre, étant *ce* livre : «écrasé, je suis écrasé, et c'est tout vide en dedans de moi, comme s'il n'y avait jamais rien eu, ni ma naissance ni l'écriture de ce qui a persisté à se dire en moi bien que se taisant» (*MM*, 358).

Force est d'admettre cependant que les aspirations gnostiques à la délivrance et à la réintégration au sein du Plérôme sont constamment contrées, chez Beaulieu, par l'inadéquation du langage, par l'inadéquation de soi à soi, par le morcellement et l'empilement diégétique qui est tout aussi bien l'«agitation répugnante et dérisoire» qui règne sur terre comme au ciel de la gnose, ce «Panthéon provocant et particulièrement immonde» des Archontes obscènes et des hommes bestiaux qui adorent le Dieu-à-tête-d'Âne (Bataille, [1930] 1970 : 224). La gnose s'achève ainsi par l'Irrévocable et la plongée dans le «bas matérialisme», selon le mot de Bataille. Et pour Melville, et pour Beaulieu, «condamné à vivre après *Moby Dick*» (*MM*, 358), à errer sur les quais comme un revenant calme, c'est être condamné à vivre après la «Création», l'œuvre déficiente du Demiurge.

plutôt penser l'immonde, y consentir, à la limite s'y livrer (au péril de ses mots ou au risque de s'y perdre), pour rencontrer cet espace de la perte où s'affole et s'abjecte un texte dont on ne sait trop que dire, sinon l'excès [...] Le roman reste en fait ouvert sur une faille (de sens) qui prend forme de trait de suspense ou de tiret de suspension, livré à cette perte qui, d'une manière ou d'une autre, se recompose sur chaque corps qu'elle entame et scie [...]» (Baril, 2000 : 47 ; 57).

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio ([2000] 2004), *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Payot & Rivages.
- BARIL, Geneviève (2000), « L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture », *Voix et Images*, n° 76, p. 40-59.
- BARIL, Geneviève (2003), « Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique », dans Jacques PELLÉTIER (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota bene, p. 221-254.
- BATAILLE, Georges ([1930] 1970), « Le bas matérialisme et la gnose », dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, p. 220-226.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976a), *Blanche forcée*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976b), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1977), *Sagamo Job J.*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1978] 2011), *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1980), *Una*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1983), *Discours de Samm*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([2008] 2011), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Montréal, Boréal.
- BIRON, Michel (2009), « VLB au pays des géants », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 25-40.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- BOURGEAULT, Jean-François (2007), « “Continuer et continuer à noircir des pages” : Victor Lévy-Beaulieu », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 14, p. 109-114.
- CHASSAY, Jean-François (1993), « L’obsession de connaître (Beaulieu face à Melville) », *Tangence*, n° 41, p. 69-85.
- DEPRAZ, Natalie (1996), « Le statut phénoménologique du monde dans la gnose : du dualisme à la non-dualité », *Laval théologique et philosophique*, vol. 52, n° 3, p. 625-647.
- HAENEL, Yannick, et François MEYRONNIS (2009), *Prélude à la délivrance*, Paris, Gallimard.
- 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 (2013), « La traversée à l’envers. Figures de l’origine et historicité du repli dans *Bibi* et *Antiterre* », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 3, p. 145-174.
- JONAS, Hans ([1958] 1978), *La religion gnostique. Le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, Paris, Flammarion.
- LELOUP, Jean-Yves (2011), *L’Évangile de Thomas*, Paris, Albin Michel.
- LEWIS, Manon (1993), « L’héritage œcuménique. Lecture d’une mosaïque religieuse », *Tangence*, n° 41, p. 95-111.
- MELVILLE, Herman ([1851] 2011), *Moby Dick*, traduction de Jean Giono *et al.*, Paris, Gallimard.
- MÉNARD, Jacques (1977), *L’authentikos logos*, Québec, Presses de l’Université de Laval.
- MORENCY, Jean (1993a), « Victor-Lévy Beaulieu : la littérature américaine et la chasse à la baleine », *Nuit blanche*, n° 51, p. 44-48.
- MORENCY, Jean (1993b), « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41, p. 54-68.

« Elle donnerait sa blancheur vide à tout »

- NAREAU, Michel (2002), « L'appropriation de Melville par Victor-Lévy Beaulieu et Luis Sepúlveda. Réflexion sur l'américanité », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PALUMBO, Filippo (2012a), *Saga gnostica. Hubert Aquin et le Patriote errant*, Montréal, VLB.
- PALUMBO, Filippo (2012b), « Le problème du gnosticisme », *Trahir*, [En ligne], [www.revuetrahir.net/2012-1/trahir-palumbo-gnosticisme.pdf].
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme écriture*, Montréal, Éditions Nota bene.
- POE, Edgar Allan ([1838] 2010), *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard.
- PUECH, Henri-Charles (1978), *En quête de la Gnose*, deux volumes, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal ([2002] 2004), *Sur le jadis. Dernier royaume, II*, Paris, Gallimard.
- ROULEAU, Caroline (2003), « La recherche du sacré dans *La nuitte de Malcomm Hudd* et *Un rêve québécois* », dans Jacques PELLETIER (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota bene, p. 127-166.
- SACHS, Viola (1975), *La contre-Bible de Melville. Moby Dick déchiffré*, Paris, Mouton.
- VIDAL, Jean-Pierre (2003), « Je frapperais le soleil... Achab et le cercle vicieux », dans Anne Élane CLICHE, Stéphane INKEL et Alexis LUSSIER (dir.), *Imaginaire et transcendance*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, p. 79-94. (Coll. « Figura », n° 8.)

DÉTOURNEMENT DE CONTES
ET CONTES DE DÉTOURNEMENT :
UNA OU LA FIN DES « VOYAGERIES »

Sophie Dubois
Université de la Sarre

Après, le soleil va revenir et on restera
ensemble tout le temps, à faire appa-
raître rien d'autre que des histoires¹.

Avant-dernier roman du cycle des « Voyageries » de Victor-Lévy Beaulieu, *Una* devait en être le dernier volet, avant que ne s'ajoute *Discours de Samm*, « conçu comme une manière de supplément aux Voyageries » (Beaulieu, 1983 : quatrième de couverture). Le roman se lit donc comme une fin : fin du cycle – dans sa double dimension de *roman familial* et de *roman de l'écriture*, selon la description qu'en donne Jacques Pelletier (2012 : 111) –, et

1. Victor-Lévy BEAULIEU, *Una*, Montréal, VLB éditeur, 1980, p. 103. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *U*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

fin de l'enfance pour Una, la narratrice, qui vient d'avoir sept ans, « l'âge de raison » (*U*, 11).

Délaissée d'un côté par Job J, un père aimant qui, pour faire vivre sa famille, doit se rendre fréquemment à Montréal vendre l'herbe magique qu'il fait pousser dans ses champs et persécutée de l'autre par France, une mère qui, clouée dans son fauteuil roulant, noie son mal de vivre dans « l'eau très vivante » (*U*, 20), Una fuit la réalité en inventant des histoires. Bien qu'elles s'inspirent de l'imaginaire des contes de fées, ces histoires se détachent toutefois du récit naïf et triomphaliste qui constitue habituellement leur armature. Les contes et les légendes convoqués par Beaulieu sont en effet détournés et « pervertis » tant dans leur fonction, par l'usage menaçant qu'en font les adultes, que dans leur nature, par l'aspect mortifère que leur confère Una. La présence de contes dans *Una* s'avère par conséquent problématique et semble n'avoir pour but ultime que de *détourner* Abel, l'auteur en dernière instance des « Voyageries », des obligations liées à l'écriture à venir de *La grande Tribu*.

Pervertir un conte, selon Jean de Palacio, c'est

attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée [...]. C'est altérer les lois du genre, y introduire la disparate, en déformer le registre. [...] C'est enfin inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente (1993 : 29).

À cet égard, Beaulieu met ici l'accent sur la cruauté des contes dans lesquels les enfants sont abandonnés par leurs parents, laissés seuls dans une nature sauvage et confrontés à la méchanceté de la nature humaine. Il insiste sur le

Détournement de contes et contes de détournement

cadre familial dysfonctionnel (père absent, marâtre ou mère illégitime) qui y est généralement représenté et qui pousse l'enfant à quitter ses parents pour gagner son autonomie à travers de multiples épreuves. Parallèlement, Beaulieu évacue du schéma traditionnel du conte le couronnement du héros lors du triomphe final – le retrait d'Una dans son imaginaire, qui marque la fin du roman, n'apparaissant en somme que comme une solution inévitable et irrémédiable devant la fin du monde imminente. Le conte est donc perverti par l'accentuation de son caractère morbide et par l'effacement de sa fin heureuse. Il est, par ailleurs, détourné de ses fonctions traditionnelles – moralisatrices, pédagogiques, voire ludiques – mises à mal tant par l'usage qu'en font les personnages que par son insertion dans le genre romanesque, comme on le verra en conclusion.

Dans ce roman aux divers niveaux narratifs, aussi bien Beaulieu qu'Abel et Una cherchent à fuir une réalité en plongeant plus avant dans l'imaginaire, reportant leurs angoisses sur leurs personnages respectifs. Le conte – et peut-être encore davantage l'action de conter – se voit ainsi instrumentalisé au profit d'une fuite de la réalité lui niant dès lors ses propriétés édifiantes et émancipatrices, soit celles devant permettre à l'enfant de faire face au monde et à ses peurs. Introduit dans un univers romanesque dysfonctionnel, le genre révèle sa naïveté et son impuissance.

DÉTournement de Contes

Dans *Les perversions du merveilleux*, Jean de Palacio étudie la résurgence du conte dans la littérature française de

la fin du xix^e siècle. Il voit dans ce phénomène «un désir de réaction, à la fois contre l'hégémonie de la science et celle du réalisme» (1993: 17), qui s'incarne notamment dans le courant du roman naturaliste. Cette opposition au rationalisme serait doublée, selon Palacio, de la «démarche éminemment autodestructrice où se complaît la Décadence» (1993: 23), laquelle conduirait à la perversion des contes et mettrait en place un merveilleux pour adultes. Si le présent article n'est pas le lieu d'une généralisation sur la littérature québécoise de la fin du xx^e siècle, le cas d'*Una*, paru en 1980, propose un imaginaire de la fin similaire à celui observé par Palacio, en cela qu'il oppose au raisonnable, au réalisme et au normatif l'attitude décadente et autodestructrice d'une enfant en mal d'amour, nourrie de fantaisie.

Dans le roman de Beaulieu, le merveilleux pervers intervient en réaction à la contrainte parentale, aux conventions et aux normes qui régissent l'enfance, auxquelles participent les contes traditionnels. Par leur fonction didactique et leur dimension moralisatrice, les contes ont en effet pour mission de former de «bonne[s] petite[s] fille[s] exemplaire[s]» (*U*, occurrences multiples). Ils deviennent ainsi, dans la bouche de France, les instruments d'une menace qui vise à enfermer l'enfant dans un univers fait de contraintes morales: «Lorsqu'on désobéit à ses parents, avertit-elle, les ours les plus malins, ils vous guettent au coin des rues!» (*U*, 12). De même, les deux grands-pères d'*Una* la convainquent d'aller au lit en lui affirmant que «sinon le Bonhomme de Sept-Heures va venir cette nuit pour [lui] sucer les orteils et [lui] raconter de bien vilaines histoires» (*U*, 154, je souligne). L'action de raconter des histoires terrifiantes est ici à la fois performée et mise en

abysses comme une menace supplémentaire à l'intérieur même de l'univers des contes. Restreint à son aspect menaçant, le moment privilégié que devrait être le moment du conte ne représente plus qu'une punition, un moyen d'effrayer l'enfant et de le rendre plus docile (*U*, 154).

Nourrie de l'imaginaire inquiétant des légendes que lui raconte son père, Job J, (celles de Lady Corriveau, de Lady Godiva ou d'Alexis-le-Trotteur, mais aussi celles des petites filles déformées retenues captives dans les cirques), Una en vient à concevoir le monde qui l'entoure à travers le filtre des clichés tirés des contes et des légendes : les grands-pères sont des vautours (*U*, 28), France, une sorcière (*U*, 14), les citrouilles du jardin sont si grosses qu'on peut s'en faire un carrosse (*U*, 34) et la poignée de porte devient une « bobinette » qu'il faut tirer « pour que la chevillette cherre » (*U*, 126). Sa « cervelle », affirme France, est remplie de « toutes ces niaiseries sur les loups-garous, les sorciers et les marionnettes » (*U*, 112) issues des histoires que lui raconte entre autres Job J. Una prétend d'ailleurs savoir « par cœur » toutes les « histoires [...] qui existent déjà » (*U*, 40) et projette plutôt d'écrire ses propres histoires. Elle entre donc dans l'âge de raison munie d'un imaginaire imprégné du merveilleux – souvent sinistre – des contes et des légendes, lequel lui servira à la fois d'arme et de bouclier contre la cruauté de la réalité dont elle prend alors conscience.

Pour Una, l'univers du conte est d'abord un moyen de défense contre la réalité. Par exemple, quand le grand-père Beauchemin lui fait des attouchements, la « petite fille qu'il imagine assise à son côté [...] est rendue bien ailleurs, dans de la vie tout autre, celle de cette grande baleine qui navigue mollement sur la Mattawin » (*U*, 64). En réaction

aux affres de sa situation familiale, Una s'invente une nouvelle vie qui prend notamment la forme d'une fuite dans le ventre d'une baleine. Plus qu'à l'image de Moby Dick à laquelle on pourrait s'attendre, Beaulieu renvoie plutôt ici à l'imagerie biblique et au personnage de Jonas, qui, après avoir désobéi à Dieu, échappe à la mort grâce à la baleine rédemptrice qui l'avale². Comme lui, Una trouve refuge dans cette baleine imaginaire qui l'isole du monde punitif et désaxé dans lequel elle vit, tout en la rapprochant du père absent, mais compréhensif. Ancien océanographe et sculpteur de petites baleines en bois, Job J encourage en effet la créativité de l'enfance, en offrant par exemple à Una « un tas de feuilles [et] des milliers de crayons de toutes les couleurs » (U, 109) pour qu'elle puisse écrire les histoires qu'elle a dans la tête. Dans cette optique, la baleine incarne un substitut de la mère dans l'univers apaisant du père, à partir duquel Una peut réinventer sa naissance :

2. Voir le « Livre de Jonas » (Jon 2, 1-14) (*La bible*, 2001 : 1078-1079). Bruno Bettelheim, dans *Psychanalyse des contes de fées*, rapproche également l'histoire biblique de Jonas du conte de fées et, associant Dieu – instance normative et punitive – au surmoi de l'homme, il affirme : « Jonas tente d'échapper aux ordres de son surmoi (de sa conscience) qui le pousse à lutter contre la perversité du peuple de Ninive. Sa fibre morale est soumise à une épreuve, et cette épreuve, comme dans tant de contes de fées, consiste à entreprendre un voyage plein de dangers qui lui donnera l'occasion de s'affirmer. Le voyage de Jonas sur la mer se termine dans les entrailles d'un grand poisson. C'est là que Jonas, en grand danger, découvre un stade supérieur de sa moralité et de son moi ; il renaît comme par magie, prêt, maintenant, à se soumettre aux exigences de son surmoi » (1976 : 84). Le ventre de la baleine serait donc un lieu où l'homme apprend à composer avec les contraintes de la réalité, stade que n'atteindra toutefois pas Una, on le verra.

Détournement de contes et contes de détournement

[La] grande baleine va rien que m'envaler plus rapidement maintenant que ma vie d'avant ma naissance s'achève. Il y aura bientôt la Mattawin, et le ventre tout rose de la baleine, et moi dedans, en route vers ce monde où personne demande aux petites filles d'être bonnes et exemplaires (*U*, 175-176).

Échappatoire à la réalité, cette fuite à l'intérieur de la baleine se situe donc du côté du conte qui, lié au père, répond au même besoin de libération des contraintes : il permet en effet de « voyager à travers les mots [...], là où les verbes vous demandent jamais d'être une bonne petite fille exemplaire » (*U*, 69), selon un leitmotiv du roman. Comme la baleine, le conte supplée au rôle non (ou mal) assumé par la mère castratrice : l'appellation générique « romaman », donnée par Beaulieu à ce livre, évoque en ce sens la possibilité offerte par la fiction d'inventer une nouvelle vie exempte de privations et d'obligations, de réinventer sa naissance sous l'égide d'une instance – narrative plutôt que maternelle – moins restrictive.

Si ce premier mode de défense qu'est la fuite de la réalité relève d'une fonction traditionnelle – rassurante – du conte, l'usage que fait Una de sa maîtrise du genre lui confère un caractère subversif puisqu'il sert également à attaquer et à ravager l'univers parental. Il offre en effet à Una des moyens pour répliquer à France, cette marâtre qui lui fait « avaler des couleuvres » (*U*, 40), selon l'expression figurée qui rappelle sa parenté avec le personnage de la sorcière³. Or, Una elle-même devient parfois « très

3. La sorcière, au dire de Bruno Bettelheim, « est la réincarnation de la mère tutélaire de l'enfance et de la mère néfaste de la crise œdipienne. [...] Ces deux aspects de la sorcière sont nettement délimités

méchante» (*U*, 40) et s'érige, à son tour, en sorcière pour confronter sa mère. Munie d'un crapaud et usant de répliques puisées dans l'univers des contes et légendes, elle se fait menaçante : « Reste où c'est que tu es, sinon par ma magie je vais faire de toi un affreux esquelette tout noirci » (*U*, 124) ; ou, à l'aide d'un miroir, elle retourne littéralement contre sa mère ses propres armes, lui renvoyant « les rayons de feu » que lancent ses yeux (*U*, 125). Les artifices du conte donnent ainsi à Una une impression de puissance : elle a désormais conquis le pouvoir – jusque-là réservé aux adultes – de l'usage des contes à des fins manipulatrices. Dès lors, les contes des autres – qu'elle connaît « par cœur » – se voient dépouillés de leur effet normatif, si bien que les menaces des parents n'effraient plus Una :

Les ours les plus malins me guetter au coin des rues !
Vraiment cruche si je *savais* pas encore qu'il y a pas de
rues en Mattawinie et encore moins d'ours depuis que
Job J, dans le fin bout du champ de framboises, les a
tous piégés. Je *sais* : d'autres ours viendront sans doute
quand le champ de framboises se mettra à rougir de
partout, mais pourquoi déjà me mettre marteau dans la
tête pour ça ? Les ours, c'est comme le reste, *ça fait juste
recommencer tout le temps* (*U*, 12, je souligne).

dans les contes de fées où le héros [...] rencontre une sorcière au charme irrésistible qui, tout d'abord, satisfait tous ses désirs tant que durent leurs relations. [...] Après avoir comblé les désirs du héros, la sorcière, à un certain moment – en général quand le héros cesse de lui obéir –, se retourne contre lui » (1976 : 148). Si le passé heureux de l'enfance d'Una avec France, dans l'appartement de l'Ahuntsic, est évoqué par analepses à quelques reprises dans le roman, Beaulieu présente surtout ici le visage négatif de la mère-sorcière, réduisant en ce sens le conte à son aspect déceptif.

La rationalisation dont fait preuve Una, qui rabat le conte sur la réalité, aplanissant et désamorçant ainsi le merveilleux, annihile l'influence que les menaces issues de l'imagerie populaire pouvaient avoir sur elle. De surcroît, le caractère répétitif des contes et de la réalité qui y est décrite est perçu par la jeune fille comme ayant quelque chose de rassurant : il permet de « savoir », d'anticiper et, par là même, d'apprivoiser la peur associée aux loups, aux ours ou autres créatures peuplant la part d'ombre des contes. Ce type de récit relève en ce sens de la logique du cycle – de ce qui « recommence tout le temps » –, sur laquelle je reviendrai.

Bref, dans un premier temps, si le conte est perverti dans *Una*, c'est parce que le merveilleux ne va plus de soi, il est mis en question et même aboli par l'enfant arrivé à l'âge de raison. Sa fonction moralisatrice et contraignante est détournée au profit de l'appréhension du monde par l'enfant qui lui-même s'en fait un outil – parfois littéral – pour affronter la réalité et ses dangers. Or, cette appropriation du conte par Una se distingue de la fonction émancipatrice décrite par Bruno Bettelheim, laquelle permettrait à l'enfant « de se libérer par l'imagination de ses pressions inconscientes [en se] laiss[ant] emmener dans un voyage merveilleux [et en] rev[enant] à la réalité à la fin du conte, d'une façon tout à fait rassurante » (1976 : 100). À l'intérieur de l'univers dysfonctionnel dans lequel évolue Una, cette fonction s'avère en effet inopérante, non seulement parce que la réalité d'Una n'a rien de *rassurant*, mais parce que les contes qu'elle connaît, dont elle a été nourrie et qui peuplent son imagination, n'ont eux-mêmes rien de *merveilleux* ou de *rassurant* ; ils se réduisent le plus souvent à leur aspect sinistre et à leur représentation dichotomique

du monde, et servent d'abord de menace et de moyen d'effrayer et de contraindre l'autre. C'est d'ailleurs ainsi qu'Una se les approprie, les détournant à son profit dans la guerre qu'elle livre à France et aux grands-pères.

CONTES DE TOURMENT

Si la fonction émancipatrice du conte est inopérante dans le cas d'Una, c'est aussi parce qu'elle vise à apprendre à l'enfant « que l'on peut sans dommage se laisser emporter par son imagination, à condition de ne pas en rester prisonnier » (1976 : 100). Or, dans *Una*, non seulement la jeune fille peine à s'extirper des histoires qu'elle invente, mais ces histoires – et celles inventées par les parents – en viennent à contaminer sa réalité, l'empêchant, par là même, d'en sortir. La frontière entre le réel et l'imaginaire s'efface peu à peu dans le roman, donnant à voir la manière dont la réalité influe sur l'imagination et, à l'inverse, dont l'imaginaire influe sur la réalité. Ainsi, devant l'inefficacité des menaces qui proviennent des contes, France et les grands-pères s'inspirent de la légende de la Corriveau pour en réinscrire le châtimement dans la réalité : ils décident alors d'enfermer Una dans une cage de fer suspendue au plafond, « tant qu[elle] ne promett[r]a pas d'être une bonne petite fille exemplaire » (*U*, 144). Or, la connaissance qu'a Una de l'histoire de La Corriveau fait en sorte que la punition n'a pas d'emblée l'effet escompté sur l'attitude de la jeune fille. En effet, celle-ci ne réduit pas la légende à son aspect morbide et terrifiant puisque, lorsque Job J la lui raconte, il érige La Corriveau en symbole national, preuve de « l'endurance de tout un peuple à faire rire de

lui» (U, 55)⁴. Aussi Una, imprégnée de cette image – certes quelque peu péjorative – de martyr et de résistance passive, préfère-t-elle «mourir dans [sa] cage de fer [...] comme Lady Corriveau» (U, 166), plutôt que de se soumettre aux règles domestiques. Cette posture s'avère toutefois inefficace dans la mesure où l'exemple de La Corriveau n'a pas conduit à la rébellion ou à la libération du peuple québécois, mais, au contraire, à sa soumission définitive puisque, selon Job J, «nous sommes toujours encagés et propriété du cirque Barnum & Bailey» (U, 55). La situation du Québec – subordonné à la puissance américaine – est alors rapprochée du parcours de la cage de la Corriveau vendue à un cabinet de curiosité et exhibée comme un étonnant artefact aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles⁵. La légende se voit dès lors réduite à sa postérité matérielle, à sa dimension spectaculaire et, par là même, dépouillée de son éventuelle portée subversive et de son inscription dans l'histoire nationale. Conséquemment, la résistance d'Una

4. La lecture politique de la Corriveau, bien que peu développée dans *Una*, contraste néanmoins avec la représentation qu'a donnée Beaulieu de cette légende quelques années plus tôt dans la pièce *Ma Corriveau*. Reprenant «bon nombre d'archétypes des légendes québécoises» (Ferland et Corriveau, 2014: 271), cette pièce se présente d'abord comme un hommage, plus patriotique que politique, à la tradition des conteurs. Beaulieu souligne d'ailleurs, dans l'avant-propos de la version publiée, que la plupart des contes québécois ont été «vidé[s] de [leur] substance sociale» et que «ce qui constitue encore le charme et, dans certains cas, la fascination de ces contes tient à toute autre chose: leur langage» (Beaulieu, 1998: 15).

5. Sur l'histoire de la cage de la Corriveau, incluant sa vente à P. T. Barnum, voir Ferland et Corriveau (2014: 168-180), et plus largement sur l'histoire de la Corriveau, voir aussi les trois articles publiés par l'ethnographe et folkloriste Luc Lacourcière dans *Les Cahiers des Dix* (Lacourcière, 1968, 1979, 1973).

apparaît superflue et la jeune fille est contrainte de choisir entre deux attitudes : l'obéissance, c'est-à-dire « fai[re] la belle [...] pour qu'à la fin les grands-pères lui donnent un carré de sucre » (*U*, 156) ou l'insubordination qui, par sa marginalité, la rapprocherait de ces « petites filles [...] vues dans les cirques toutes bossues, avec de grands pieds malformés et des ongles comme des épées meurtrières » (*U*, 169). Dans un cas comme dans l'autre, l'aspect dramatique ou subversif qui appartenait de prime abord à la légende est ramené au grotesque de l'animal de cirque ou de l'objet de curiosité. Le conte se voit donc à nouveau perverti par son rabattement sur la réalité et rendu ridicule par son rapprochement avec une forme de spectacularisation de l'étrange et de valorisation de l'obéissance aveugle, liée au domptage. En somme, pour l'adulte, le conte est considéré pour son strict usage moralisateur, il n'a d'intérêt que par sa capacité à contraindre – au sens littéral ici – l'enfant. Ce faisant, il se révèle, pour celui qui le subit, non seulement aliénant, mais aberrant et absurde. Une fois dépouillé de sa part de merveilleux, de légendaire ou de symbolique, le conte ne permet plus à l'enfant de faire face à la réalité, sinon d'une façon inappropriée, voire néfaste.

En effet, si le rapport des parents à l'univers du conte possède un aspect pervers, celui qu'entretient Una avec cet imaginaire est aussi partiellement mortifère. En parallèle avec le conte de la grande baleine dans laquelle elle navigue sur la Mattawin – conte rattaché à l'univers du père, de l'eau et de la possible renaissance –, Una développe un imaginaire rattaché à la mère, à la terre et à la mort, lequel s'articule autour du personnage de la Mère très cochonne du Royaume des Morts qui habite la cave

de l'Habitanaserie. Enfermé dans le sous-sol de la maison, ce personnage s'oppose à la baleine, symbole de fuite et de liberté, et appartient plutôt à un univers intérieur clos – celui de France qui « passe ses journées à tourner en rond dans la cuisine » (*U*, 14). Or, contrairement à France et malgré son nom aux lugubres connotations, la Mère très cochonne du Royaume des Morts figure, de prime abord, un personnage positif dans l'imaginaire d'Una, en cela que, bien que double de la mère, elle est dotée des caractéristiques du père : elle est en effet détentrice d'une histoire – celle de ses origines – qu'elle doit raconter à Una pour que la jeune fille puisse ensuite la « [faire] entendre au monde » (*U*, 40).

À nouveau, le conte est ici l'objet d'une mise en abyme : Una invente un personnage qui a pour principale fonction de lui conter une histoire qu'elle pourra à son tour raconter. Ce jeu de miroir et de dédoublement donne à voir ce qui compte réellement pour Una, c'est-à-dire l'action d'inventer et de raconter, et non l'histoire elle-même (« l'important c'est de courir, peu importe comment c'est qu'on court » (*U*, 35), affirme-t-elle notamment). Cela explique d'ailleurs les nombreux passages menés à « bâtons rompus » (*U*, 26) qui composent la narration de ce roman. Il s'agit, somme toute, de faire durer le récit, de l'étirer⁶.

6. Dans le même ordre d'idées, Job J confie à Una que « quand [un récit] est trop court, on fait un dessin, n'importe quoi » (*U*, 156), ce qui peut être perçu comme une nouvelle façon d'allonger le récit, d'en repousser la fin. Or, il poursuit, en affirmant que « dans un livre, les dessins, c'est ce qu'il y a de plus important » (*U*, 156). Dans *Una*, le rôle des dessins (réalisés par les deux filles de l'auteur) n'est « pas très clair », comme le signale Jacques Pelletier (2011 : 129). Il demeure néanmoins que leur allure naïve, l'épaisseur des contours et la densité de certains pleins, de même que la reproduction en négatif de quelques-unes des

Comme dans les contes *Les mille et une nuits*, le récit – dans son acception performative, soit l'action de raconter – opère une suspension du temps, il offre un sursis permettant d'échapper à ce qui s'annonce inévitable : la mort pour Shéhérazade, ou « la fin du monde qui est commencée » (*U*, 181) dans *Una*. En ce sens, achever un récit signifie précipiter l'avènement de la fin, ce qui explique que, paradoxalement, la véritable crainte d'Una est que « la Mère très cochonne du Royaume des Morts [...] sort[e] de la cave pour se lancer à [s]a poursuite, achevant son histoire au lieu de la recommencer comme elle fait tout le temps » (*U*, 69). Aussi la perversion de ce personnage ambigu tient-elle au fait qu'elle confronte Una à sa propre ambivalence. D'une part, grâce au secret qu'elle détient, elle procure à la jeune fille un sentiment de puissance (« la Mère très cochonne du Royaume des Morts va enfin me dire ce qu'elle a tant à me dire. Après, je vais devenir pareille à elle, absolument affreuse et enfin capable de faire manger tout le monde de Mattawinie dans ma main » – *U*, 27) mais, d'autre part, elle incarne l'inévitable rupture d'avec le cycle rassurant du conte et l'éclatement de la famille qu'implique le déchaînement de cette violence. La Mère très cochonne du Royaume des Morts figure en ce sens les sentiments contradictoires envers sa mère qui habitent Una, mère dont elle souhaite la mort tout en craignant le départ, lequel correspond à la véri-

images leur confèrent à la fois l'étrangeté et l'aspect grotesque qui caractérisent le roman. Les illustrations ne servent donc pas uniquement de complément au texte, mais lui apportent un surplus de sens. Une étude distincte serait toutefois nécessaire pour tirer tout le sens de ces dessins – ainsi que de la vignette de baleine qui orne le coin de chaque page – et leur apport au roman.

table fin du monde, celle de l'abandon de l'enfant. C'est en effet la fuite de France avec son amant, Abraham Sturgeon, qui agit, dans le roman, comme une rupture dans l'univers – tant réel qu'imaginaire – d'Una.

Cette rupture fait coïncider le départ furtif de France avec la rencontre, par Una, du « très vieux et très détestable Monsieur Duval » (*U*, 184), incarnation du Bonhomme de Sept-Heures, accompagné de sa truie. Pour permettre le départ de France, les grands-pères ont en effet insisté pour qu'Una aille cueillir des framboises à l'autre bout du terrain, la jetant en quelque sorte dans la gueule du loup. Envahie par la peur au moment où elle entre dans la forêt, Una prend conscience qu'« il y a pas seulement que France qui [l]'a abandonnée, mais Job J aussi, et peut-être même la Mère très cochonne du Royaume des Morts, et jusqu'à cette grande baleine qui descend la Mattawin avec rien dans son ventre » (*U*, 181). Elle se trouve ainsi confrontée à la fin de l'enfance et à la dissolution de cette part lumineuse, rassurante de l'univers du conte. Un autre imaginaire – morbide celui-là, plus proche des perversions de la vie adulte – vient alors s'immiscer dans la réalité.

Dans un dénouement cauchemardesque où réel et imaginaire se confondent, Una est kidnappée par le vieux Monsieur Duval, réduite à l'esclavage et soumise à des violences sexuelles. C'est alors que lui est révélée l'histoire de la Mère très cochonne du Royaume des Morts, qui s'avère, elle aussi, une victime prisonnière du Bonhomme de Sept-Heures dont la truie a dévoré sa petite fille. Devant ce dérèglement de la réalité, Una n'a d'autre réponse que de se réfugier à nouveau dans le ventre de la baleine, où elle accouche d'une petite truie noire. Ainsi se termine le roman, alors qu'Una, contrairement aux personnages des contes

traditionnels, échoue à affronter la réalité et à s'extirper de son imagination : elle n'«est plus rien qu'une petite fille prise en otage, incapable de sortir de son trou sinon par le rêve» (*U*, 107).

En donnant ainsi naissance à une truie (conséquence de son union avec le Bonhomme de Sept-Heures) à l'intérieur du ventre de la baleine, Una perpétue la logique circulaire du conte de laquelle elle refuse de sortir : «sans ça, affirme-t-elle, il pourrait pas y avoir de recommencement» (*U*, 231). Selon cette logique, le conte oppose à la réalité un rapport cyclique au temps et aux événements qui rassure l'enfant en lui offrant un univers connu : «aucune peur à cause de ça – les vers, c'est comme les ours : ça fait juste recommencer tout le temps» (*U*, 13), énonce Una après avoir fait l'expérience de trancher en deux un lombric. Ainsi, l'absence de conséquences réellement néfastes et la poursuite répétitive de la vie en viennent-elles à relativiser l'acte de violence qui consiste à sectionner un être vivant. Par extension, la cruauté du conte, en raison de la répétition des conventions du genre et du mode de lecture intensive auquel il invite, est neutralisée et apparaît inoffensive. De surcroît, le caractère intemporel de ce type de récit concourt à désamorcer les craintes de l'enfant par rapport à son destin ou à son avenir : Una croit en effet qu'«on n'a pas besoin d'avenir quand on vit dans le ventre d'une baleine» (*U*, 41), de la même manière que, «pour écouter la Mère très cochonne du Royaume des Mort, faut perdre toute notion de temps et d'espace» (*U*, 28). Aussi le temps du récit donne-t-il l'impression à Una qu'elle est en mesure de «retarder autant qu[elle] peu[t] la fin du monde» (*U*, 203), bien que celle-ci soit «bien trop proche pour ça» (*U*, 179).

Détournement de contes et contes de détournement

Cette fin du monde, anticipée tout au long du roman, apparaît en effet comme inévitable. L'impression de fatalité et de diminution de la distance indique bien que cet événement n'appartient pas à la logique circulaire du conte, mais à un autre rapport au temps, linéaire et téléologique, lequel permet seul de concevoir l'idée même de « fin » avec toutes les angoisses que cette idée peut générer.

Pour éviter cette fin du monde imminente, Una n'a en somme d'autre choix que de se retirer du monde pour recommencer sa vie, pour s'inventer une autre naissance dans le ventre de la baleine et former une nouvelle famille avec la truie qu'elle a mise au monde. Elle cherche ainsi, malgré tout, à s'opposer à l'échec du « grand livre pas écrit de ce qui a jamais recommencé et refinira jamais : l'histoire impossible de ce qui aurait pu s'appeler MÈRES, de ce qui aurait pu s'appeler PÈRES, de ce qui aurait pu s'appeler ENFANTS » (*U*, 232-234).

CONTES DE DÉTOURNEMENT

La dislocation de la famille à la fin d'*Una* marque la première rupture du roman qui permettra à Abel d'entreprendre l'écriture du « grand livre », c'est-à-dire de la saga familiale que se doit d'être *La grande tribu*. En ce sens, si Una appréhende la fin du (de son) monde, c'est qu'en effet Abel est en train de mettre un terme au cycle des « Voyageries » et qu'Una, comme Job J et France, est avant tout un personnage d'Abel, comme le lui explique son père : « C'est Abel qui nous a mis au monde [...]. Toi et moi, on est pas du monde comme les autres. La seule vie qu'on a, c'est celle qu'Abel nous a donnée dans ses romans » (*U*, 101-102).

Certes, Abel, narrateur en première instance, se fait discret dans ce roman dont la narration est entièrement cédée à Una ; il demeure néanmoins qu'en tant qu'auteur fictif, il est à l'origine du dérèglement qui se produit dans la vie d'Una et de ses parents.

Enfermé dans la chambre mauve avec la «sauvage» Samm, «prétendant écrire un livre» pour «échapper au méchant qui monte» (U, 11) de la Mère très cochonne du Royaume des Morts – c'est-à-dire pour échapper, lui aussi, à la fin du monde ou, à tout le moins, pour la retarder par la poursuite de l'écriture –, «Abel [en serait] à la toute fin de son livre sur Melville» (U, 77), selon son père, le grand-père Beauchemin. Après quoi, père et fils doivent entreprendre l'écriture de «la grande romancerie de la tribu des Beauchemin» (U, 78). Or, Abel tarde à finir, il «travaille trop, depuis des mois à se tuer dans son livre», et il est si imprégné par son projet que «tout ce qui ne ressemble en rien à Melville, il a beaucoup de mal à le reconnaître» (U, 86-87). Comme Una, Abel en arrive à confondre fiction et réalité : il se laisse absorber par ses personnages, qui finissent d'ailleurs par surgir dans la réalité – le fantôme de Melville venant faire festin avec Abel au milieu du roman. Plongé dans cette nouvelle fiction melvillienne, Abel aurait cependant oublié ses anciens personnages («Pauvres personnages, tous oubliés de moi et de la grande baleine!» (U, 172), affirme-t-il à Una, Job J et France), ce qui expliquerait le fait qu'ils évoluent désormais dans un univers qui leur apparaît dépourvu de sens. Mais, les a-t-il réellement oubliés? Si Abel ne semble pas venir à bout de son livre sur Melville et, par le fait même, s'il repousse sans cesse le projet de *La grande tribu*, serait-ce qu'il est en train d'écrire, non pas uniquement *Melville*, mais aussi *Una*

qui devait précisément s'inscrire comme la fin du cycle? Dans cette perspective, la mise en abyme des contes aurait pour but de retarder le moment de l'écriture de *La grande tribu*. *Una* se présenterait alors comme un intermède ludique – et un peu délirant – entre deux œuvres conçues pour être monumentales – le *Melville* et *La grande tribu*. Plus largement, cette hypothèse ferait du roman *Una* et de tout le cycle des «Voyageries», porté par le mouvement de l'errance, une voie de contournement – ou de détournement – par rapport à *La vraie saga des Beauchemin* dans laquelle doit s'inscrire le roman écrit avec le père et qui s'organise sur le mode linéaire de la filiation. Abel, comme le personnage éponyme du roman, chercherait ainsi à s'enfoncer dans le conte et se laisserait porter par la balaine sur les eaux du fleuve, hors du temps et de l'espace, pour éviter d'affronter l'héritage familial et les liens familiaux dysfonctionnels qui constituent le cœur de la *Saga*. Francine Belle-Isle, qui s'est penchée sur le cycle des «Voyageries», le décrit d'ailleurs comme un «détour hystérique», une «échappée en oblique sur un tracé en droite ligne»; elle soutient qu'«à partir du moment où Abel cède à la fascination hallucinée qu'il a pour Melville et que s'avère plus important pour lui de lire *Moby Dick* que d'écrire *La Grande Tribu*, il entre dans le monde circulaire de l'hystérie» (1992 : 36-37).

Le cycle des «Voyageries», dont *Una* devait marquer la fin, apparaît ainsi comme un «détour» – une «distraction» ou une «dérive», écrit aussi Belle-Isle – qui renvoie à une forme de circularité empêchant l'achèvement. Il se rapproche en cela de la logique du conte étudiée précédemment pour le personnage éponyme du cinquième roman du cycle. En poussant plus avant la réflexion, il serait possible

de soutenir qu'Abel, comme Una, invente des histoires pour échapper à l'Histoire, à sa linéarité et à l'accomplissement de son destin : si Una craint « d'être à jamais sans *histoire* » (U, 26, je souligne), c'est en effet parce que, à son sens, c'est au moment où on cesse de se raconter soi-même, de vivre dans le conte, qu'on est happé par l'*Histoire* et que, « quand on entre dans l'Histoire, c'est pas pour lui échapper, mais pour souffrir au même rythme qu'elle » (U, 95). Le fait d'avoir une histoire, de pouvoir se raconter, bref d'avoir une *identité narrative* qui se réécrit sans cesse, selon le concept de Paul Ricœur⁷, permettrait, aux yeux des personnages mis en scène par Beaulieu, d'alléger le poids, le mouvement ou le « rythme » téléologique de l'*Histoire* qui emporte l'individu. Les situations d'Una et d'Abel se résumeraient donc au paradoxe du Québec lui-même tel qu'énoncé par Abraham Sturgeon dans le roman : « il nous faut sortir de notre invisibilité tout en sachant que ce sera seulement pour entrer dans un monde de fous furieux » (U, 96). Or, alors qu'Una refuse de sortir de l'invisibilité (du ventre de la baleine ou du souterrain de l'Habitanserie), qu'elle se réfugie dans l'imaginaire – où, en réalité, Abel la confine –, ce dernier choisit, à la fin du roman, d'affronter et de réintégrer l'Histoire : après avoir plongé dans le conte et avoir repoussé la fin inévitable des

7. Selon Paul Ricœur, l'identité définie en termes de construction narrative peut, « à la différence de l'identité abstraite du Même, [...] inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées » (1985 : 443).

«Voyageries», Abel met enfin un terme à son Melville et se doit d'achever *Una*.

Du point de vue du roman, non plus familial, mais de l'écriture, la fin s'amorce par une bacchanale au cours de laquelle la sauvage Samm est invitée à «danser la vieille danse du feu afin qu[Abel] perde toute mémoire et qu'apparaissent les premières lignes de [son] prochain livre» (*U*, 205). Se dépouillant de sa mémoire qui le rattachait aux «Voyageries», Abel peut désormais partir, avec Samm, les grands-pères et Melville, pour Trois-Pistoles afin d'entrer dans l'Histoire et d'affronter son destin. Ce départ, qui redouble celui de France, annonce donc la fin du cycle romanesque et entame l'effritement de l'univers dans lequel gravite Una. Dès lors, la jeune fille, «abandonnée et orpheline» (*U*, 207), ne «[se] rappelle rien» (*U*, 208) de son passé; il s'est formé, sur sa tête, un «trou par où s'est échappée la fin du monde» (*U*, 210). Le motif du *trou dans le crâne*, qui réapparaîtra plus de 20 ans plus tard, quand sera véritablement écrite *La grande tribu*⁸, évoque la perte de mémoire («SANS PLUS AUCUNE MÉMOIRE» – *U*, 220) qui permet à l'Histoire – mais à une histoire dépourvue des symboles et des leçons du passé – d'advenir et de suivre son cours, au détriment du conte, qui appartiendrait, quant à lui, à la mémoire d'un passé marqué par le ressassement du Même.

8. Constamment reportée, on le sait, *La grande tribu* paraîtra enfin en 2008 et s'éloignera de *La vraie saga des Beauchemin* telle qu'annoncée dans les années 1980. Il demeure cependant intéressant de constater que certains motifs, dont celui du «trou dans le crâne», d'où fuit la mémoire et qui empêche l'inscription dans l'Histoire, apparaissent préalablement et traversent l'œuvre – et les cycles – beaulieuens.



En somme, ce roman présente la dialectique existante entre, d'une part, le temps cyclique du recommencement associé au conte, à la baleine et au père et, d'autre part, le temps téléologique et mortifère de la fin du monde (ou de la fin du cycle), soit celui du roman, de la Mère très cochonne du Royaume des Morts et de la mère. La jeune fille atteignant l'âge de raison se doit ainsi de franchir ce passage entre une conception du temps rassurante, narrative, et une autre exigeant la conscience de son historicité et, par le fait même, de sa fin. L'imaginaire d'Una s'en voit dès lors bouleversé et les contes de son enfance prennent une tout autre connotation.

Dans le roman, le genre du conte se trouve donc perverti à trois niveaux. D'abord, dans la « réalité » (c'est-à-dire dans la vie quotidienne d'Una mise en scène par Abel), par l'usage qu'en font les parents, qui conçoivent ce type de récit comme un moyen – narratif (par la menace) puis concret (par l'enfermement) – d'éduquer et de soumettre Una pour en faire une « bonne petite fille exemplaire ». Le genre est alors réduit à sa fonction pédagogique et normalisatrice. Contaminé par la réalité contre laquelle il doit pourtant constituer un refuge, l'imaginaire d'Una, teinté de violence et de cruauté, pervertit également le conte en lui attribuant une dimension mortifère, laquelle procure certes à l'enfant une impression (factice, faut-il le souligner) de puissance, mais contribue surtout au déni du réel qui, au final, condamne Una à se retirer du monde qu'elle est incapable d'affronter. Enfin, au premier niveau de la narration – celui d'Abel –, la fonction du conte est pervertie par

le rôle que lui confère l'auteur fictif, soit celui de voie de contournement et de suspension des responsabilités liées à la poursuite du projet d'écriture. Le goût pour le récit apparaît dès lors – chez Abel de la même manière que chez Una – comme le symptôme d'une crainte de l'achèvement. Le conte n'est plus un moyen de faciliter l'appréhension du monde, mais une façon de s'en détourner. Aussi, lorsque la réalité et ses responsabilités rattrapent les protagonistes, le roman ne peut-il que se clore sur une vision de la réalité d'autant plus brutale que celle-ci a été déniée et repoussée auparavant.

Ultimement, c'est l'intrusion du conte à l'intérieur du roman qui en pervertit la logique. Comme le souligne Jean de Palacio, «la perversion s'installe à partir du moment où il y a mélange des genres et notamment dilution du conte dans le roman» (1993 : 252). Le conte, issu de la tradition orale, caractérisé par la présence du merveilleux et par celle d'un héros affrontant et vainquant ses peurs, appartient aux genres de l'unité et de la cohérence, de la même manière que l'épopée, avec laquelle il partage ses caractéristiques. Or, le roman, selon Georg Lukács, a pour spécificité la problématisation de cette «totalité de vie achevée par elle-même» qui façonne l'épopée : plutôt que d'accepter la vie, ses forces et ses pulsions, les personnages de roman «cherch[ent] à [en] découvrir et à [en] édifier la totalité secrète» (1968 : 54), ils mettent en doute la logique même de l'existence telle qu'elle leur est donnée, voire imposée. Alors que, comme le signale Lukács, l'épopée – comme le conte – ne serait que «le pur monde enfantin où la violation des normes indiscutées entraîne nécessairement une vengeance» (1968 : 54-55), le roman interroge la légitimité de cette vengeance, qui implique un dilemme

moral. De fait, dans *Una*, la pulsion meurtrière de la jeune fille envers sa mère apparaît comme allant de soi dans l'univers imaginaire, relevant du fantasme, associé à la Mère très cochonne du Royaume des Morts. Le départ de France repositionne cependant cette pulsion dans la « réalité » romanesque. Dès lors, « la totalité objective de la vie aussi bien que sa relation aux sujets ne possèdent [plus] rien de spontanément harmonieux » (Lukács, 1968 : 54), et la jeune fille fait face au sentiment d'abandon dans une existence qui se révèle problématique. En somme, comme le souligne Jacques Pelletier à propos d'Una : « le personnage appartient [...] incontestablement au registre du merveilleux, et le récit aurait pu être lu comme un conte de fées si le romancier s'était borné à la face lumineuse, transparente, de l'univers d'Una » (2012 : 125). Or, la réalité – la cruauté – familiale dans laquelle prend place cet univers imaginaire rend inopérante la fonction émancipatrice du conte et la quête d'Una qui bascule en régime romanesque n'apparaît plus que comme la descente aux enfers d'un personnage tributaire des angoisses de son auteur – fictif.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1976] 1998), *Ma Corriveau*, Trois-Pistoles, Les éditions Trois-Pistoles «Œuvres complètes», tome 23.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1980), *Una*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1983), *Discours de Samm*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Les éditions Trois-Pistoles.
- BELLE-ISLE, Francine (1992), «Corps et langage dans *Les Voyages* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où "la lettre volée" fait signe et hystérise l'écriture», *Voix et images*, n° 52, p. 26-38.
- BETTELHEIM, Bruno (1976), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont.
- DE PALACIO, Jean (1993), *Les perversions du merveilleux. Ma mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier.
- FERLAND, Catherine, et Dave CORRIVEAU (2014), *La Corriveau, de l'histoire à la légende*, Québec, Septentrion.
- La bible. Nouvelle traduction* (2001), Paris/Montréal, Bayard/Médiaspaul.
- LACOURCIÈRE, Luc (1968), «Le triple destin de Marie-Josephte Corriveau (1733-1763)», *Les Cahiers des Dix*, vol. 33, p. 213-242.
- LACOURCIÈRE, Luc (1969), «Le destin posthume de la Corriveau», *Les Cahiers des Dix*, vol. 34, p. 239-271.
- LACOURCIÈRE, Luc (1973), «Présence de la Corriveau», *Les Cahiers des Dix*, vol. 38, p. 229-264.
- LUKÁCS, Georg ([1916] 1968), *La théorie du roman*, Paris, Gallimard-Denoël. (Coll. «Tel».)

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Montréal, Éditions Nota bene. (Coll. «Terre américaine».)

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

RECENSIONS

BERNARD GAUTHIER RAMBO
OU LA SAINTETÉ DU TERRORISME

Kevin Lambert
Université de Montréal

On pourrait croire qu'il s'agit d'une (mauvaise) blague. Après avoir écrit sur James Joyce, Victor Hugo, Jacques Ferron, Herman Melville, et j'en passe, après nous avoir entretenu pendant plusieurs mois de son prochain ouvrage sur Friedrich Nietzsche sur sa page Facebook, voilà que Victor-Lévy Beaulieu consacrerait un livre à Bernard Gauthier dit « Rambo », syndicaliste nord-côtier et témoin à la barre de la très médiatisée Commission Charbonneau. La lecture de *Bernard Gauthier Rambo*¹ permet cependant d'atténuer – faute de corriger – l'étrange impression que peut donner le livre au premier contact. Elle permet aussi de répondre, du moins en partie, à la question que se pose tout lecteur de Beaulieu face à cette biographie : « Pourquoi ? » La vision de l'auteur va en effet bien au-delà du personnage de Rambo : l'ouvrage – comme sait si bien

1. Victor-Lévy BEAULIEU, *Bernard Gauthier Rambo* (2014). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le faire Beaulieu – est également le lieu de réflexions idéologiques et d'anecdotes autobiographiques inspirées de celles de Rambo, l'homme devenant lui-même matière romanesque.

On comprend d'entrée de jeu, par la présence en ouverture d'une histoire socio-économique de la Côte-Nord, que le livre de Beaulieu s'inscrit avant tout dans une perspective régionaliste : « J'aime les êtres d'exception, particulièrement en régions, car sans ces êtres d'exception, celles-ci n'obtiendraient guère leur part, juste et légitime, de l'exploitation qu'on y fait » (*RA*, 16). Débutant avec les Vikings, Beaulieu fait rapidement défiler l'histoire nord-côtière en insistant sur le développement économique, de Jacques Cartier au Plan Nord, de la traite des fourrures aux coupes à blanc des années cinquante, en passant par les mines et la pêche à la morue. L'histoire s'articule en une suite d'acteurs influents, dont la narration individualise le récit et qui, jointe au ton épique emprunté par Beaulieu, fournit au décor bientôt occupé par Rambo un caractère quasi mythologique. Dans les derniers chapitres du livre, davantage essayistiques, Beaulieu lie d'ailleurs régionalisme et souveraineté, en affirmant que les lois pensées « d'en haut par un gouvernement centralisateur [...] ne correspondent en rien à ce que devrait être un pays » (*RA*, 219). Plus qu'une simple introduction, l'histoire nord-côtière, telle que formulée par l'écrivain, permet donc de situer la vie de Rambo au cœur de la question régionale (voire nationale), et à la suite de ces grands (et moins grands) bâtisseurs de la Côte-Nord.

À la « grande Histoire » ouvrant le livre succède la « petite histoire » des origines de Rambo, qui remonte jusqu'aux trois premiers Gauthier ayant vécu au Québec, pos-

sibles ancêtres du protagoniste. Beaulieu s'égare alors un peu, et le lecteur reste perplexe en apprenant qu'«[a]près la conquête, Gauthier, qui avait l'esprit aventurier, se retrouva à Saint-Domingue, mais la mort prématurée de sa femme le ramena à Québec où il devint coutelier» (*RA*, 25), surtout quand l'auteur conclut finalement, quelques lignes plus loin, que les Gauthier «essaimèrent rapidement un peu partout», si bien qu'il est «difficile de suivre la trace des ancêtres de Bernard Rambo» (*RA*, 25). Bien que tous ces récits comportent des coïncidences avec la vie de Rambo, elles ne sont pas soulevées par Beaulieu, qui choisit plutôt de les juxtaposer pour en tisser une généalogie (incertaine).

L'auteur questionne ensuite Rambo sur son histoire familiale, qui s'inscrit sous le signe du Père. La filiation dont le syndicaliste se revendique est en effet presque essentiellement masculine : «j'ai grandi dans un milieu d'hommes et la femme était toujours au second plan» (*RA*, 249), affirme-t-il. On peut toutefois se demander pourquoi le livre choisit, lui aussi, d'obéir à cette logique, prenant par moments des accents carrément sexistes, notamment lorsque Rambo parle du rôle des femmes dans l'armée, ce à quoi Beaulieu ajoute :

Cette fameuse et prétendue égalité hommes-femmes qui n'est souvent qu'une vue de l'esprit parce qu'elle ne tient pas compte de certaines différences fondamentales qu'il y a entre les sexes, surtout dans un monde qui, depuis l'origine des temps, s'est établi en fonction des hommes seulement, structurellement et idéologiquement (*RA*, 128).

Par de tels commentaires, Beaulieu reconduit malheureusement les clichés liés aux genres, tout en s'inscrivant, «structurellement et idéologiquement», dans ce système phallogratique et misogyne qu'il semble vouloir dénoncer².

Les entretiens entre Beaulieu et Rambo constituent la majeure partie du livre. Généralement transcrits dans leur «langage coloré» (RA, 223), ils sont parfois paraphrasés ou narrativisés, et accompagnés des gloses et des réflexions de l'écrivain. Or, comme l'écrit Jacques Pelletier, «parler de l'autre, écrire sur l'autre, ce n'est jamais vraiment autre chose pour Beaulieu que de parler de soi, écrire sur soi et sur son monde» (2012 : 273). Ainsi la scène d'énonciation du livre est parfois dominée par l'imaginaire et la parole du biographe, pour qui raconter Rambo ne peut se faire sans céder à la tentation de se raconter soi-même, laissant place à des souvenirs et des réflexions sur sa propre vie : «Penser à ma petite enfance après que Rambo m'ait raconté la sienne me pose la question : est-il possible de sortir du cercle qu'a été notre petite enfance et, si c'est le cas, comment y arrive-t-on?» (RA, 46). La circulation des discours qui s'établit dans l'écriture, sans constituer un véritable «dialogue» vu la postériorité du travail de rédaction, en vient à produire des effets de contamination dans l'énonciation. Par exemple, l'emploi du «on» ou du «tu» instaure par moments un brouillage quant à l'identité de l'énonciateur, si bien qu'il devient difficile de déter-

2. Au sujet des rapports de genres dans l'œuvre de Beaulieu, consulter le numéro précédent des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, «Victor-Lévy Beaulieu, le sexe et le genre» (2014), dirigé par Jacques Pelletier et Isabelle Boisclair.

miner qui parle : « La consommation, le jeu, les filles et les parties, ça coûte cher ; et parce que tu ne peux plus t'en passer, tu descends toujours plus loin vers le fond du baril » (RA, 138), peut-on lire, laissant la possibilité à l'énoncé de porter sur l'un ou l'autre des protagonistes (ou les deux à la fois).

En plus d'être parsemé des récits de Beaulieu, le livre entier est teinté par l'univers et l'esthétique de l'écrivain, tant sur le plan du langage que sur celui des thèmes abordés. C'est l'auteur lui-même qui souligne les rapports de Rambo à son imaginaire, en liant par exemple certaines anecdotes au personnage de Miville dans *L'héritage* (RA, 103). Ailleurs, c'est Machine Gun Jean-Maurice que l'on croirait entendre dans les propos du syndicaliste : « Après l'avoir engueulé à planche, j'ai déconcrissé la galerie et la porte de sa roulotte » (RA, 165). Dans ces passages où le syndicaliste devient pour ainsi dire un personnage sous la plume du biographe, l'intérêt et l'empathie de l'écrivain pour son sujet sont palpables, et l'ouvrage apparaît alors comme une tentative de racheter la figure de Rambo, notamment en expliquant ses actions. L'expression « la fin justifie les moyens » (RA, 157), que Rambo répète à outrance, semble, en ce sens, dicter son ordre de pensée, et Beaulieu y adhère apparemment lorsqu'il affirme, à la fin du livre, pouvoir « comprendre [...] la nécessité de la violence » (RA, 245). Pour contrer l'image « démonis[ée] » (RA, 205) – employant l'intimidation et la terreur pour se faire respecter – que les médias ont donnée de Rambo, Beaulieu le dépeint comme possesseur d'un sens instinctif de la justice, « conna[issant] la différence entre le bien et le mal, parce que les deux, [il] les [a] pratiqués » (RA, 146). Cette réflexion s'inscrit dans un sacre de l'expérience pratique et

de l'impulsivité, portées aux rangs de philosophies par le syndicaliste. Aussi, malgré que la charge contre notre « caricature de démocratie » (RA, 228) soit louable, ce qui en découle est une agaçante impression de glorification de la misère et de méfiance envers l'intellectualisme, le livre prenant peu de distance critique quant aux propos et aux modes d'action de Rambo Gauthier.

Il me semble inutile, en terminant, de dire que *Bernard Gauthier Rambo* est loin d'être l'*opus magnum* de Victor-Lévy Beaulieu. Si classement il y a à faire, c'est davantage aux côtés de *Célébration du yogourt* (1981, coécrit avec sœur Berthe) qu'il convient de ranger cet ouvrage, plutôt que parmi ses œuvres les plus passionnantes et significatives. On comprend, à la lecture, ce qui a pu intéresser Beaulieu dans la figure de Bernard Gauthier, mais le livre, comportant maintes erreurs et incongruités³, manque de cohésion et n'intéresse qu'en ce qu'il permet de connaître la vie – rocambolesque, certes – de Rambo (si tant est qu'on le veuille). Pour l'intéressante réflexion de l'auteur sur notre société et sur l'action politique, on choisira d'aller lire son essai *Désobéissez !* (2013).

3. Plusieurs d'entre elles ont été soulignées par Christian Desmeules dans son article « Astérix chez VLB » paru dans *Le Devoir* du 25 octobre 2014.

Bernard Gauthier Rambo ou la sainteté du terrorisme

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2013), *Désobéisiez !*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2014), *Bernard Gauthier Rambo*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, et SCEUR BERTHE (1981), *Célébration du yogourt*, Montréal-Nord, VLB Éditeur.
- DESMEULES, Christian (2014), «Astérix chez VLB», *Le Devoir*, 25 octobre. En ligne, [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/421929/asterix-chez-vlb>], (29 mars 2015).
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu : L'homme-écriture*, Montréal, Éditions Nota bene.
- PELLETIER, Jacques, et Isabelle BOISCLAIR (dir.) (2014), *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 4, «Victor-Lévy Beaulieu, le sexe et le genre».

LE PANSEMENT JOYCIEN

Antoine Malette
Université Concordia

J'aurai voulu recréer le *Wake* en l'en-québécoisant, car, le répéterai-je encore, il n'avait été écrit que pour moi et m'indiquait la route à prendre si je voulais me féconder et renaître et par cela même obliger mon-pays-pas-encore-pays à en faire autant.

Victor-Lévy BEAULIEU,
James Joyce, l'Irlande, le Québec,
les mots.

*I have discovered I can do anything
with langage I want.*

James JOYCE,
Ulysse.

L'été dernier paraissait un ouvrage collectif qui fera certainement date dans la longue histoire maintes fois interrompue du dialogue interculturel entre l'Irlande et le Québec. Cet ouvrage collectif, nommé *Le Québec et l'Irlande : culture, histoire, identité*, est le résultat d'une suite

de colloques universitaires ayant eu lieu tant au Québec qu'en Irlande depuis 2007. Les articles le composant sont variés et divisés en deux sections. La première, intitulée « Les crises et les accommodements », collige des textes à teneur politicohistorique. La seconde, plus intéressante dans le cas qui nous concerne ici, examine, comme son intitulé le laisse entendre, les « imaginaires et [les] représentations », à partir d'un corpus d'œuvres littéraires, musicales, cinématographiques et journalistiques ayant eu pour effet la création et l'entretien d'un imaginaire irlandais au Québec.

C'est dans cette seconde moitié du livre que l'on retrouve une analyse tout à fait pertinente et intelligente de la langue de James Joyce dans le gigantesque (bien que sur le point d'être détrôné en terme de longueur par l'ouvrage sur Nietzsche¹) *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* de Victor-Lévy Beaulieu. Ayant pour titre « Victor-Lévy Beaulieu, James Joyce, les langues et le Québec hibernien² », l'article de Marc Chevrier, politologue et professeur au Département de science politique de l'UQAM, se penche sur un ouvrage qui, malgré son envergure et son autorité, n'a fait couler que relativement peu d'encre. Ce monstre de plus de mille pages a bien évidemment été encensé par plusieurs lecteurs : l'année suivant sa parution, un numéro complet de *L'Action nationale* dirigé par Jacques Pelletier est dédié à Joyce et à Beaulieu (2007). Dans le dernier numéro des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*,

1. Au moment d'écrire ces lignes, Beaulieu annonce la parution de *666-Friedrich Nietzsche* pour mars 2015.

2. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *QH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Louis Hamelin compare la parution du *Joyce* en 2006 à l'entrée de Napoléon à Moscou (2014 : 191). Enfin, François Ouellet écrit d'entrée de jeu, dans son dernier essai, *Grandeurs et misères de l'écrivain national* : « *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* est pour moi, et je le dis sans réserve, le plus grand livre dans l'histoire de la littérature québécoise » (2014 : 17). Rien de moins.

Le propos de Chevrier dans son ensemble n'est pas différent. Son article, tout comme ceux ayant été publiés avant lui, affirme le caractère génial et démesuré de ce que Beaulieu s'est plu à appeler son *essai hilare*. Chevrier écrit notamment que,

dans la littérature québécoise contemporaine, c'est Victor-Lévy Beaulieu qui a rendu à l'Irlande, à sa littérature et à son histoire tragique le plus bel hommage qui soit, un hommage en forme d'épopée et de mausolée narratif qui défient les genres littéraires usuels (*QH*, 214).

Ce qui distingue cependant la contribution du politologue de celle des autres analystes tient précisément dans la spécificité de sa lecture du « maître livre » beaulieusien, comme il l'appelle, lecture qui n'est pas celle d'un comparatiste ou d'un critique littéraire aguerri, mais bien celle d'un spécialiste de la science politique dont l'appropriation du texte se fait à l'aide d'un outillage théorique différent de celui du littéraire. Il amorce d'ailleurs son chapitre du collectif en spécifiant qu'

[i]l n'est pas fréquent qu'un politologue examine la condition politique d'une société à l'aune d'une œuvre littéraire; de même, les spécialistes des études littéraires abordent souvent les œuvres en laissant la politique à la

marge, sollicitée à peine pour interpréter le contexte ou la genèse de l'œuvre (QH, 214).

Si Chevrier dit vrai, force est de constater qu'un commentateur qui voudrait offrir une lecture de l'œuvre de Beaulieu en *laissant la politique à la marge* évacuerait un pan considérable de son sujet d'étude. Car l'auteur, dont l'œuvre est hautement politique (l'essai sur Joyce ne faisant certainement pas exception), compte en effet, comme le rappelle Chevrier, au nombre « des écrivains qui participent des deux mondes » (QH, 214). Or, trop peu souvent, dans la ténuité de sources disponibles sur l'essai monumental, est mentionnée l'histoire politique irlandaise. Histoire à propos de laquelle il faut, à mon avis, posséder un minimum de connaissances pour pouvoir lire de manière éclairée l'hommage beaulieusien à Joyce.

Un autre mérite de l'article de Chevrier réside dans le fait qu'il n'hésite pas à mentionner – en s'appuyant sur les remarques de l'historien André Poulin³ – qu'une série d'erreurs factuelles parsèment l'essai⁴. Il m'est d'avis que, bien qu'elles « n'enlèvent rien au récit » (Poulin, 2010 : 38), ces dernières contribuent à l'entretien d'un imaginaire québéco-irlandais échafaudé sur une Irlande à bien des

3. Précisons, au passage, que l'article de Poulin paru en 2010 est tout à fait juste et renseigné. Le regard d'historien qu'il porte sur le *Joyce* de Beaulieu fait la part des choses, soulignant les impairs historiques de l'auteur, tout en reconnaissant les mérites d'un essai aussi monumental. À titre d'exemple, Poulin évoque les « très belles pages » que constitue la présentation beaulieusienne de Daniel O'Connell, « ce grand tribun irlandais » (Poulin, 2010 : 40).

4. Erreurs que l'on retrouve dans la datation, dans la présentation de la mythologie irlandaise ou, comme c'est le cas à plusieurs endroits, dans l'orthographe même de certains noms propres.

égards inventée. La question n'est alors plus de savoir si Beaulieu était au fait de ces erreurs, mais bien si, pour l'auteur, ce sont effectivement des erreurs. «Baliverne!», crierait le jeune Dédalus, «un homme de génie ne commet pas d'erreurs. Ses erreurs sont volontaires et sont les portails de la découverte» (Joyce, 1948 : 187). Je ne crois pas – pas plus que Chevrier semble le croire d'ailleurs – que les bévues soient dues au hasard ou à l'inattention, lui qui présente tour à tour ce qu'il appelle «les divers usages de l'Irlande» articulés par Beaulieu. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans le *magnum opus* : se servir de l'Irlande pour servir le Québec. Après un bref résumé très bien ficelé des rapports qu'ont entretenus le Québec et l'Irlande depuis la première moitié du xix^e siècle jusqu'à la fin de la Révolution tranquille, Chevrier nous rappelle que Beaulieu est le premier écrivain québécois contemporain, après Jacques Ferron et son *Salut de l'Irlande* mentionné plus tôt dans l'article, à «ose[r] rétablir la filiation à l'Irlande» : puisque «[l]e Québec sans ancrage est seul au monde, croit VLB[,] en s'ancrant dans l'histoire de sa jumelle, il l'est moins et devient intelligible à lui-même» (QH, 229), affirme l'essayiste. Cette jumelle – métaphore que Chevrier emploie à cinq reprises dans son article –, c'est l'Irlande. Mais ces sœurs séparées à la naissance sont-elles réellement identiques? Malgré les nombreuses similitudes qu'elles partagent, j'estime qu'il nous est impossible d'en parler ainsi, malgré la beauté de l'image, ne serait-ce que par respect pour le passé irlandais. Je m'explique. Quand Miron affirme que «l'Irlande est le seul pays au monde à avoir obtenu son indépendance et perdu sa langue» (cité dans QH, 219), il n'a pas tout à fait tort. Les chiffres ne mentent pas à ce sujet. Quiconque prend la peine de se documenter

verra que les locuteurs irlandophones qui emploient la langue sur une base quotidienne forment une minorité effarante. Là où, à mon avis, le bât blesse légèrement (et ce n'est pas tant à Chevrier qu'à Beaulieu que revient la faute), c'est dans l'idéalisation d'un *enjoyment* de la langue québécoise. Le génie de Joyce – et je suis le premier à le reconnaître – fut « d'envoyer coucher la langue anglaise »⁵ (Beaulieu, 2006 : 674), la rendant étrangère à elle-même en tant que résultat d'une sévère aliénation culturelle. Or, je me pose la question : souhaiter Joyce au Québec, vouloir « enguirlander de sens la langue française » (*QH*, 233), n'est-ce pas lui souhaiter une colonisation linguistique encore plus totale que celle avec laquelle nous devons jongler aujourd'hui ? Tous mes amis irlandophones estiment le Québec comme *ce qu'aurait pu* être leur Irlande. M'est avis qu'une étape est sautée ici. Pour pouvoir écrire comme Joyce, il ne faut pas simplement être un génie, il faut également être dépossédé de sa langue à un point tel qu'on se sent l'envie de la charcuter pour lui refaire une beauté. Je dis : Joyce n'est pas le détonateur, c'est la riposte. Aussi cinglante soit-elle, elle arrive en retard, elle ne se présente qu'une fois le coup reçu. Peut-être que, lorsque le Québec sera au seuil de sa mort langagière comme l'est l'Irlande, je crierai à la *réjouissance* du verbe et à l'encensement de la réplique. D'ici là, je lis et relis

5. L'expression de Joyce est légèrement modifiée par Beaulieu. C'est en entrevue avec Samuel Beckett que Joyce aurait dit : « *I have put the language to sleep* » (cité dans Ellmann, 1983 : 546). À un autre ami, le sculpteur suisse August Suter, l'auteur irlandais aurait affirmé en français : « Je suis au bout de l'anglais » (cité dans Ellmann, 1983 : 546). La citation de Beaulieu semble être une reformulation hybride des deux propos rapportés par Joyce.

Le pansement joycien

Joyce, que je vois comme un admirable pansement, dont l'aide, avec un peu de chance et de volonté, ne me sera pas utile. À mon pansement joycien, je préfère mon bastion beaulieusien. Enbeaulieusons la langue québécoise !

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- CHEVRIER, Marc (2014), «Victor-Lévy Beaulieu, James Joyce, les langues et le Québec hibernien», dans Linda CARDINAL, Simon JOLIVET et Isabelle MATTE, *Le Québec et l'Irlande : Culture, Histoire, Identité*, Québec, Septentrion, p. 214-235.
- ELLMANN, Richard (1983), *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press.
- HAMELIN, Louis (2014), «Le grand homme de province», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 4, p. 191-195.
- JOYCE, James (1948), *Ulysse*, Paris, Gallimard.
- OUELLET, François (2014), *Grandeurs et misères de l'écrivain national : Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Nota bene.
- PELLETIER, Jacques (dir.) (2007), «VLB/Joyce : lectures croisées», *L'Action nationale*, vol. XCVII, n^{os} 5-6 (mai-juin).
- POULIN, André (2010), «Victor-Lévy Beaulieu et la question nationale irlandaise», *Bulletin d'histoire politique*, vol. XVIII, n° 3 (printemps), p. 37-48.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

SOPHIE DUBOIS a complété, en 2014 à l'Université de Montréal, une thèse sur la réception critique du recueil *Refus global*. Elle effectue présentement un stage post-doctoral à l'Université de la Sarre en Allemagne, au cours duquel elle interroge les manuels et anthologies de littérature québécois parus en France et en Allemagne. Spécialiste de littérature québécoise, elle s'intéresse aux questions de réception, de communication interculturelle et de didactique de la littérature ; ses recherches s'inscrivent dans les domaines de la sociologie et de l'histoire littéraires. Elle a notamment fait paraître des articles dans les revues *Voix et images* et *Études littéraires*. Impliquée dans la Société d'études beaulieuviennes depuis sa fondation, elle en a été la présidente de 2012 à 2014.

FRANÇOIS GAGNON est né au Bas-Saint-Laurent en 1985. Après des études de maîtrise en histoire médiévale (*Le Correcor sive Medicus de Burchard de Worms (1000-1025) : traduction et commentaire ethno-historique*), il poursuit actuellement un doctorat en études littéraires sur la poésie québécoise (expérience du vide chez Hector de Saint-Denys Garneau, Jacques Brault et Jean-Marc Desgent ; sous la direction de Pierre Ouellet). Il a publié des poèmes et des

essais dans les revues *Les Écrits*, *Qui vive*, *Relations* et *Zone occupée*, ainsi que dans les ouvrages collectifs *L'emportement* (VLB, 2012) et *Terres de Trickster* (Possibles éditions, 2014).

Professeur au Département d'études françaises de l'Université Queen's, STÉPHANE INKEL mène depuis quelques années un projet de recherche sur les notions d'historicité et de messianisme dans la littérature québécoise. Il travaille également sur les écritures politiques dans le roman contemporain. Directeur des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, il est l'auteur d'un livre sur Hervé Bouchard, *Le paradoxe de l'écrivain*, publié aux éditions La Peuplade.

KEVIN LAMBERT est étudiant à la maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal. Son mémoire de recherche-crédation, codirigé par Martine-Emmanuelle Lapointe et Catherine Mavrikakis, portera sur le projet fantasmatique de *La grande tribu* tel que mis en place par Victor-Lévy Beaulieu dans les romans, essais et articles antérieurs à la publication du livre, en 2008.

ANTOINE MALETTE est étudiant à la maîtrise au département d'études canado-irlandaises de l'Université Concordia. Il s'intéresse à la résonance de la littérature irlandaise dans la littérature québécoise et tout particulièrement à la représentation de l'Irlande dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu et de Jacques Ferron. Il travaille actuellement conjointement avec Seaghan Mac an tSionnaigh, académicien irlandophone, à la préparation et à la traduction d'une anthologie bilingue de poèmes québécois et irlandais qui devrait paraître en 2016 chez l'éditeur *Coiscéim*.

Notices biobibliographiques

MYRIAM VIEN poursuit des études doctorales au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Elle a complété un mémoire de maîtrise intitulé « Formes et figures du grotesque dans *La Grande Tribu* de Victor-Lévy Beaulieu », s'intéressant aux enjeux formels de la mise en scène du grotesque et ses effets sur la temporalité dans le récit. Ses recherches actuelles portent sur la représentation de la laideur dans le roman québécois du xx^e siècle.

APPEL À CONTRIBUTION

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu publient des articles regroupés au sein de dossiers thématiques, de même que des études libres.

Les articles, de 15 à 20 pages à double interligne et accompagnés d'une notice biobibliographique, doivent être envoyés à l'adresse suivante : inkels@queensu.ca, et seront ensuite soumis à un processus d'évaluation anonyme.

Pour soumettre un projet de dossier, veuillez faire parvenir une problématique de 400 à 500 mots, accompagnée de la liste des collaborateurs pressentis et du résumé de leur contribution, à l'adresse suivante : inkels@queensu.ca. Le projet sera soumis pour discussion au comité de rédaction des *Cahiers*.

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) 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
<http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33 1) 43 54 49 02 Télécopieur : (33 1) 43 54 39 15

Groupe Nota bene
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Québec) H2W 1Y7
nbe@videotron.ca
www.groupenotabene.com

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
À MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN FÉVRIER 2016
POUR LE COMPTE DU GROUPE NOTA BENE



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

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2016
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Présentation
Stéphane Inkel

DOSSIER

*Introduction. La clôture du texte
à l'épreuve des « Voyageries »*
Stéphane Inkel

*Une « grande et molle fatigue
créatrice » : le temps de l'écriture
dans l'œuvre de Victor-Lévy
Beaulieu*
Myriam Vien

*Les « Voyageries » de Jos au pays
de Job J : le réel à l'orée
du fantasme*
Stéphane Inkel

*« Elle donnerait sa blancheur vide
à tout, à la tulipe comme à la
rose » : la baleine chez Victor-Lévy
Beaulieu*
François Gagnon

*Détournement de contes et contes
de détournement : Una ou la fin
des « Voyageries »*
Sophie Dubois

RECENSIONS

Bernard Gauthier Rambo
ou la sainteté du terrorisme
Kevin Lambert

Le pansement joycien
Antoine Malette

